

EDITORIAL	3
ENTREVISTA CON CARLOS FUENTES. TODO ES PRESENTE Massimo Rizzante / Traducción de Carmen Ruiz de Apodaca	5
OCTAVIO PAZ Y CARLOS FUENTES. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS Alfonso González	14
TRES CARAS DEL OCIO Emmanuel Carballo	19
ARRECIFE DE JUAN VILLORO. VÉRTIGO NARRATIVO Rosa Beltrán	23
JULIETA CAMPOS. LOS GOCES ESPECULARES Aline Pettersson	26
BEATRIZ ESPEJO. EL ARTE DE BRUÑIR UNIVERSOS Ana Clavel	29
NICANOR PARRA, PREMIO CERVANTES 2011. ELOGIO DEL ANTIPOETA Juan Gustavo Cobo Borda	33
EMPEZANDO POR LA NUESTRA Agustín Monsreal	37
LA CONEXIÓN MEXICANA DE LEÓN DEGRELLE Eduardo Clavé	40
ARTURO AZUELA. HISTORIA IMAGINADA Edgar Esquivel	49
FERNANDO ALBA Y MARCOS MAZARI. PIONEROS DE LA FÍSICA María Esther Ortiz	52
JOEL CORRALES, PINTOR. MORFOLOGÍA SOCIAL Nora Emilia	55
REPORTAJE GRÁFICO Joel Corrales	57
CUENTOS A DESHORA Arturo Souto Alabarce	65
EL HOMBRE QUE NO CONOCIÓ LA SOLEDAD Adolfo Castañón	66
PUNTO DE DESVIACIÓN Angelina Muñiz-Huberman	68
NOMBRES EN LA ARENA José de la Colina	72
MARDONIO CARBALLO. HABLEMOS DE POESÍA Sandra Lorenzano	74
POEMAS Verónica Volkow	77
TRIUNFO DE LO TERRESTRE Efraín Bartolomé	79
SECRETOS Miguel González Gerth	81
SARAMAGO. LUZ QUE NO SE APAGA Elena Méndez	83
GRAHAM GREENE. LA PRESENCIA DEL MAL Helena Díaz Page	85
RESEÑAS Y NOTAS	91
JOSÉ REVUELTAS. NUEVA LECTURA Enrique Flores	92
LA ECOLOGÍA DIGITAL Omegar Martínez	94
LA CASA EN ALQUILER DE LEONORA CARRINGTON Vicente Leñero	95
DULCES PRENDAS POR MÍ MAL HALLADAS Hugo Hiriart	96
ESCARABAJOS Mauricio Molina	97
SONETOS, REDONDILLAS, ESTRAMBOTES David Huerta	98
PEDRO ES PIEDRA Christopher Domínguez Michael	100
EL MEJOR CONCIERTO DE NUESTRAS VIDAS Pablo Espinosa	102
REFUGIO Claudia Guillén	105
MAURICIO MOLINA. LO EXTRAÑO Y LO SINIESTRO Guillermo Vega Zaragoza	106
PULSIONES PROMETEICAS Leda Rendón	108
OJO DE LAGARTIJA: VER SIN SABER QUE VES José Gordon	109

Abrimos la presente entrega con la voz de Carlos Fuentes,

fallecido el Día del Maestro (la coincidencia no es casual) de este año, con una espléndida entrevista realizada por el poeta y crítico italiano Massimo Rizzante, en la que el autor de *Aura* hace un sobrevuelo por su infancia, sus estudios, sus primeras lecturas y posteriormente sobre el presente y el futuro de la novela. Alfonso González, por su parte, escribe un ensayo donde entabla los vasos comunicantes entre la obra de Fuentes y la de Octavio Paz, las confluencias literarias y los desacuerdos políticos.

Arrecife, de Juan Villoro, es una de las indagaciones sobre la violencia más interesantes que se haya escrito en México desde la narrativa. Rosa Beltrán, al comentar la última novela del autor de *El disparo de argón*, *Materia dispuesta* y *El testigo*, reflexiona también acerca de la novela contemporánea.

Emmanuel Carballo prosigue con el rescate de la literatura y del imaginario mexicano con un texto que versa sobre el bolero, el fútbol y la lucha libre, y en el que descubre muchas de nuestras más profundas idiosincrasias colectivas.

En el ámbito de la ciencia, la doctora María Esther Ortiz, Investigadora Emérita, escribe sobre Fernando Alba Escalante y Marcos Mazari Menzer, impulsores visionarios de la física nuclear experimental en nuestra Universidad.

La poesía recorre las páginas de nuestra revista a través de las voces de Efraín Bartolomé, Verónica Volkow y Miguel González-Gerth. En este sentido, Sandra Lorenzano comenta la obra de Mardonio Carballo, uno de los poetas que han renovado la lírica en lengua náhuatl. Juan Gustavo Cobo Borda celebra la obra de Nicanor Parra, Premio Cervantes 2011.

Agustín Monsreal se ha caracterizado por escribir ficciones breves, densas, llenas de poesía. Ahora nos ofrece un texto en el que destacamos la intensidad emocional y la ironía, sobre la festividad mexicana del día de las madres.

La vigencia de la obra de José Saramago es innegable. De paso por nuestro país su compañera Pilar del Río ofreció esta entrevista a la escritora Elena Méndez, y con la que accedemos a una interesante imagen del gran autor portugués.

El fallecimiento en días recientes del escritor, matemático e historiador Arturo Azuela deja a la Universidad sin una de sus figuras ejemplares. A manera de homenaje Edgar Esquivel nos brinda una semblanza del autor de *Manifestación de silencios*.

Dedicamos esta vez nuestro reportaje gráfico a la obra del artista plástico cubano Joel Corrales.

Para celebrar la publicación del libro *Cuentos a deshora* de Arturo Souto Albarce, una de las figuras centrales del Colegio de Letras Hispánicas de la UNAM, escriben Angelina Muñiz-Huberman, José de la Colina y Adolfo Castañón, acompañados de las emotivas palabras que, en ausencia, les dirigiera el propio Souto durante la presentación del volumen en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el cuatro de junio pasado.

Eduardo Clavé escribe un ensayo que descubre siniestros lazos entre la guerra cristera y el nazismo, a través de un personaje histórico que estuvo de paso por nuestro país, el conspirador belga León Degrelle.

Aline Pettersson recuerda la vida y la obra de la gran escritora Julieta Campos, al tiempo que Ana Clavel nos otorga una visión del arte literario de Beatriz Espejo. Finalmente, Helena Díaz Page reflexiona acerca de la naturaleza del mal en la obra del narrador británico Graham Greene.

Entrevista con Carlos Fuentes

Todo es presente

Massimo Rizzante
Traducción de Carmen Ruiz de Apodaca

La voz de Carlos Fuentes sigue y continuará resonando en los laberintos de la literatura. En esta entrevista, inédita en español, con el crítico y escritor italiano Massimo Rizzante, Carlos Fuentes rememora algunos momentos claves de su biografía, al tiempo que reflexiona con sagacidad acerca de la novela y sus infinitas posibilidades.

Su infancia fue nómada y cosmopolita. Hijo de diplomático, nació en Panamá en 1928 y entre los años treinta y cuarenta vivió en Montevideo, Río de Janeiro, Washington, Santiago de Chile, Quito, Buenos Aires y México, donde pasaba sus vacaciones. ¿Recibió una educación protestante?

Y también muy católica.

¿Ambas?

Sí, claro, mi madre era católica y recuerdo que yo casi nunca tenía vacaciones.

¿Nunca?

Las vacaciones en Estados Unidos y en México no coinciden. En Estados Unidos, el verano duraba de junio a septiembre, cuando en México es periodo escolar. Por tanto, iba a México cuando había vacaciones en Estados Unidos, aunque iba al colegio. Me obligaron a aprender español en escuelas católicas. Por entonces había un cierto equilibrio entre la transmisión de la herencia protestante y de la herencia católica.

En México, bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas, se retomaron verdaderamente los ideales de la Revolución: la

lucha contra el analfabetismo, la reforma agraria, la nacionalización del ferrocarril y sobre todo la expropiación de las compañías extranjeras que explotaban el petróleo. En varias ocasiones usted ha descrito este momento como su primera toma de conciencia...

Me di cuenta de que yo era mexicano. En casa hablaba español con mi padre y mi madre. Nunca abandoné esa lengua. Incluso en las embajadas hablaba español. Sin embargo, descubrí mi nacionalidad mexicana gracias a la nacionalización del petróleo. Recuerdo un titular de la prensa norteamericana de esa época: *Mexican bandits steal our oil*. Me rebelé. Fui a ver una película sobre Sam Houston (el político del siglo XIX y tercer presidente de la República de Texas). De repente, yo tendría nueve o diez años, me levanté y grité “¡Viva México! ¡Muerte a los gringos!”.

Mi padre me sacó inmediatamente de la sala: “Vas a conseguir que pierda mi puesto de diplomático. No digas ese tipo de cosas”. Desde entonces, alimenté un fuerte sentimiento de pertenencia a mi país. Fueron los norteamericanos los que me hicieron sentir que yo era mexicano.



Carlos Fuentes con su hermana Berta, Washington, 1934

Se sentía como una especie de clandestino...

En la época de la nacionalización del petróleo sí, porque no se dejaba de hablar de ello en la prensa norteamericana. Se hablaba de México como de un país de ladrones que expropiaban a los propietarios norteamericanos.

En 1941 comienza probablemente una segunda etapa de su vida, entre Santiago de Chile y Buenos Aires donde vivió hasta 1944...

Volvería a México en 1945. En Santiago iba a un colegio británico. Era un colegio muy conocido. A muchos de mis grandes amigos, con los que aún mantengo contacto, los conocí allí. La disciplina era férrea: uniformes, horarios estrictos, *God save the King* (en esa época había un *King*)... Y mucha información sobre la guerra. Yo formaba parte de un grupo y nos consideraban muy extravagantes porque ni jugábamos al rugby ni al fútbol, a nada. Nos manteníamos al margen. Hablábamos de libros. Formábamos un club literario más que deportivo. Permanecí allí tres años.

¿Y, en Buenos Aires?

En Buenos Aires estuve un año. Allí tuve una nueva experiencia escolar. Recuerdo haberle dicho a mi padre: "Papá, me he formado con el *New Deal* de Roosevelt, con las reformas socialistas de Cárdenas, con el Frente Popular en Chile, y ¡tú me metes en un colegio fascista!".

En clase, el profesor nos preguntaba: "¿Quién tenía razón: Esparta o Atenas?". Y había que responder gritando: "¡Esparta! ¡Esparta!". Cosas por el estilo. En 1943 hubo un golpe de estado promovido por un grupo ultracatólico y de extrema derecha encabezado por Arturo Rawson. Perón estaba en el Ministerio de la Guerra. Fue un régimen militar muy duro. Le dije a mi padre: "No quiero ir más al colegio". Mi padre, tan indulgente conmigo como siempre, me respondió: "Tienes razón. Vete a la calle". Tenía quince años. Fue así como empezó mi aprendizaje de la vida. Lo único que hacía era pasear por Buenos Aires, una ciudad que adoro. Iba al cine, al teatro, a las librerías...

Fue entonces cuando conoció a Jorge Luis Borges...

Frecuentaba por esa época el Atenas de Buenos Aires y allí fue donde conocí a Borges y a toda la literatura argentina. Había leído muchos libros, pero hasta que no llegué a Argentina no comencé a leer seriamente literatura.

Por aquellos años Borges no era nada conocido...

Alfonso Reyes, el gran humanista y maestro de todos los escritores mexicanos de mi generación, lo conocía. Reyes había sido embajador en Brasil a la vez que mi padre. Él descubrió a Borges muy pronto, a través de Victoria Ocampo (le recuerdo que Borges definió a Reyes como "el mejor prosista de la lengua española en cualquier época"). Y también a Leopoldo Lugones y a Adolfo Bioy Casares. Yo leí a Borges gracias a Reyes.

¿Conoció a Alfonso Reyes en esa época?

¡Lo conocí cuando yo tenía dos años!

¿Se podría decir que fue su primer mentor?

Él y los de la Facultad de Derecho de México. Así como Manuel Martínez Pedroso, que venía de la Universidad de Sevilla. He tenido muchos mentores. Pero Reyes ha sido fundamental. Pasé largas temporadas con él en Cuernavaca. Él me regañaba. Me preguntaba: "¿Has leído a Stendhal?". "No, don Alfonso". "¡Con diecisiete años es un pecado mortal no haber leído a Stendhal! ¡Venga, a leerlo!".

Me sigue sorprendiendo que su obra sea prácticamente desconocida en Europa. Y, sin embargo, ensayos como Visión de Anáhuac (1917), La experiencia literaria (1942), El deslinde (1944) y sus Retratos reales e imaginarios (1920) siguen siendo, hoy día, libros universales.

Quizá sea necesario escribir y leer en español para comprender la grandeza de este autor. Lo que Reyes creó es único: tradujo la civilización occidental en términos latinoamericanos. ¡Qué gran trabajo! Para nosotros es más importante que para los franceses o los alemanes. Nos ofreció y nos puso al alcance de la mano

una visión de Homero, una visión de Goethe. Gracias a él, Grecia, Roma, Florencia, la cultura europea dejó de ser lejana, extranjera. Se mostró de pronto cercana, a partir de entonces, empezó a ser nuestra.

¿Es verdad que Alfonso Reyes le dijo una vez que “el estudio del código civil era la mejor escuela para aprender a leer novelas”?

Yo le decía que no quería ser abogado. Sin embargo, como mi maestro, frecuenté la Facultad de Derecho. Luego pasé un año en Ginebra donde obtuve el doctorado. Volví a México a la edad de veintidós años.

Tuvo tiempo de pasar por París y leer a uno de sus novelistas más queridos...

Llegué a París en 1950 y no conocía a nadie. La guerra, o bien sus vestigios, aún estaba presente. No había calefacción. La ciudad era muy triste. No tenía amigos. Entonces decidí que Balzac sería mi guía y que leyendo sus novelas encontraría mis referentes. Eso es lo que hice. Dediqué semanas a leer a Balzac con tal intensidad que cada día terminaba en los lugares de la ciudad mencionados por mi maestro.

Me imagino que la lectura de Cervantes llegó mucho antes...

Cervantes es la base. Es la lengua, ¿no es cierto?

Cuando leo sus novelas o sus libros de relatos, siempre resuenan estos dos escritores. Son las matrices...

También está Faulkner y la tradición gongorina. Le digo esto porque un crítico norteamericano (no recuerdo su nombre) despreciaba a Faulkner y le llamaba *Dixie gongorist*. Para él, comparar la obra de Faulkner con la de Góngora era un insulto, mientras que para mí es más bien un elogio.

A propósito de la tradición, usted tuvo una intuición formidable cuando describió la historia de la novela moderna como el tejido de dos tradiciones: la de la Mancha y la de Waterloo. ¿Podría hablar de ello?

Primero Cervantes. Él es y sigue siendo el más grande novelista de la historia de la novela. Inventó la novela. ¿Cómo? Reunió todos los géneros: pastoral, picaresca, épica, cuento árabe... Creó una novela de novelas en la que está todo, todos los géneros que forman un nuevo Género —con mayúscula— que se llama novela. ¿Cuál es la diferencia entre la novela y el resto de las artes? En la novela todo tiene cabida si se sabe cómo estructurarlo. Todo lo que la historia, la filosofía, el ensayo, el periodismo e incluso la poesía no pueden decir, la novela lo hace: es el arte más vasto, todo puede estar integrado. Además, gracias a Cervantes, la novela comienza a criticar el mundo poniéndose a prueba a sí misma, criticando sus propios recursos.

¿En ese mismo sentido hablaba usted de “una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior, pero también y sobre todo, y por primera vez en la novela, una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación”?

A partir de ese momento ocurre algo maravilloso. Una novela no se cierra, no debe estar cerrada, debe permanecer abierta. ¿Por qué? Porque está dirigida al lector que es el único que puede cerrarla. Pero no el novelista. Quien decide es el lector, es el segundo autor de la novela. Creo que todo novelista lo sabe. Yo nunca he escrito la palabra “fin” al final de una novela. Supondría un insulto a su historia.

En la tradición de la Mancha, la crítica de la realidad implica la creación de una realidad. La novela cervantina abre posibilidades a la imaginación ya que la propia novela no se considera menos real que la Historia. Ésta es una gran diferencia con respecto a la tradición realista de Waterloo donde la seriedad de los hechos prevalece frente a la invitación al juego...

Exactamente. ¿Quién ha escrito, a lo largo del siglo XIX, novelas como *Don Quijote*, *Tristram Shandy* o *Jacques el fatalista*? No se ha escrito nada semejante. En el momento en que comienza la novela del realismo social, el mundo de la imaginación autónoma desaparece. Sólo se escriben novelas que beben de la sociedad. Aunque el propio Balzac rompa este esquema. Novelas como *La piel de zapa*, *Serafita*, *Louis Lambert* escapan completamente a las restricciones del realismo social.

Me parece que esto es muy importante. Es decir, para usted, ¿Balzac rompe con la tradición que él mismo ha inaugurado?

Tiene que romper, ya que Balzac es un escritor. No es un cronista. Debe proporcionar un margen a esta realidad inaprensible que pertenece a la imaginación y que se establece como una realidad propia. Lejos de ser una realidad que refleja el mundo, ésta anuncia sin restricción un nuevo mundo, lo que llamé una vez “un mundo inminente”. Por ejemplo, *Louis Lambert* es una novela que prefigura al hombre de Nietzsche, un hombre tan inteligente que se vuelve loco.

Usted dice que Balzac —al menos en algunas de sus novelas— no se limita a hacerle la competencia al código civil y a representar la realidad social, va más allá de lo que Milan Kundera llamará la “frontera de la verosimilitud”...

Balzac no se olvidó por completo de la matriz novelesca de la imaginación. Balzac introduce al hombre en la Historia, pero también le permite buscar un camino por el cual salirse para poder observar la Historia con una claridad mayor.

No es lo que dice Kundera...

No, no. Porque él no es muy balzaquiano. Yo sí.

La tradición de Waterloo, como representación de la realidad social parece tener una larga vida. Estoy pensando, por ejemplo, en la novela europea de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. E incluso hoy en día, aún sigue ahí, con esta avalancha de novelas-reportaje, novelas-crónica, novelas-documental...

Se trata de no-novelas. En América latina, también hemos tenido un largo periodo naturalista. Alguien podría habernos ayudado a superarlo pero nosotros no nos dábamos cuenta. Se llamaba Machado de Assis, el más grande novelista latinoamericano del siglo XIX.

Muy olvidado en Europa...

Y, sin embargo, el novelista más importante para entender cómo la tradición de la Mancha —Machado de Assis, en su novela *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), apela de un modo magnífico a Cervantes, Diderot, Sterne— no deja de estar presente en el siglo de la verosimilitud triunfante.

¿Cree que los escritores latinoamericanos del boom de la novela leyeron a Machado de Assis?

Creo que sí. A Cortázar le encantaba. Creo que todos lo hemos leído porque es el vínculo que tenemos con nuestra propia realidad. Yo no encuentro mi realidad literaria en Jorge Icaza o en Rómulo Gallegos. No me reconozco en Emilio Rabasa ni en los novelistas mexicanos del siglo XIX. Me reconozco en un brasileño que se llama Machado de Assis.

Es decir, habría una tradición de la modernidad novelesca latinoamericana que pasa por Machado de Assis y llega a la gran explosión de la novela de la segunda mitad del siglo XX...

Una modernidad que no es solamente novelesca sino también poética. En mi opinión, la secuencia de esta tradición es la siguiente: Machado de Assis, Rubén Darío, Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima. Y luego, nosotros.

¿Y Kafka? ¿Faulkner?

Son muy importantes. Hemingway también. Pero me refiero a que existe una continuidad de la herencia latinoamericana. Neruda y Vallejo escribían en la misma época que Jorge Icaza y que todos los realistas latinoamericanos, pero no tienen nada que ver con éstos. Así que yo, Cortázar, García Márquez y toda la compañía nos situábamos del lado de la poesía de Neruda, de la poesía de Vallejo y no del lado de las novelas bananeras, por llamarlas así. Hay una tradición que uno escoge. La tradición, tú la escoges, no se te impone. Si la tradición se te impone, estás perdido.

Hay que crear un árbol genealógico propio...

Por supuesto.

Me resulta interesante que, en la secuencia que acaba de enumerar, haya tanto novelistas como poetas. ¿Pretende subrayar la importancia de la herramienta lingüística?

Sí. A un naturalista bananero, por llamarlo así, no le interesa la “palabra justa”, lo que le interesa es contar una historia que tenga consecuencias sociales. A nosotros nos interesaba mucho la *poesía de la novela*. Los ejemplos más esclarecedores desde este punto de vista serían *Paradiso* de Lezama Lima y *Rayuela* de Cortázar.

Por sus palabras, parece que está reivindicando al mismo tiempo la especificidad de la tradición moderna latinoamericana y su universalidad. Estoy totalmente de acuerdo. Hay que conocer profundamente nuestra propia cultura para poder atravesar el camino de otros y construir los fundamentos de una nueva creación. Volviendo a Alfonso Reyes, fue él quien dijo: “Toda cultura es provechosamente nacional si es generosamente universal”. Veo en esta frase un cosmopolitismo inconformista... Sobre todo teniendo en cuenta que Reyes adoptaba esta visión cuando, en los años treinta y cuarenta del siglo XX, considerarse cosmopolita era más bien un insulto...

Ahora estamos más allá del cosmopolitismo. Como he dicho muchas veces, los artistas, los novelistas crean *otra historia*, al mismo tiempo que viven inmersos en nuestra historia. De esas dos historias nace la verdadera Historia, que siempre es el resultado de lo que ha pasado y de lo que podría haber pasado. Por tanto, hay que tener en cuenta la imaginación de cada artista, de cada novelista, para que la Historia sea restituida legítimamente. La imaginación de un novelista no está encerrada entre límites nacionales. Existe la obra individual, la obra de cada uno. No puedo decir que Juan Goytisolo sea un escritor español. Goytisolo es él mismo con o sin España; Kundera, con o sin Checoslovaquia. ¿Podemos afirmar que Nadine Gordimer es sudafricana? *So what!* Me doy cuenta de que esta idea me resulta completamente banal, aunque no es así para la academia ni para los periodistas, que siempre quieren que nos adhiramos a una corriente literaria, a una generación, a una nación. Se trata de cuestiones que los verdaderos novelistas han superado, bien lo sabe usted. Esto no nos interesa. Me siento más cerca de Milan Kundera y de Juan Goytisolo que de muchos escritores mexicanos. Sí, soy ciudadano mexicano, me interesa la política mexicana, la realidad de mi país a veces me obliga a tomar una posición, pero en cuanto a la historia del arte de la novela me siento más próximo a Broch.

Desde hace un tiempo vengo clasificando las novelas por su lengua y no por su nacionalidad. Por ejemplo: Honoré

de Balzac, novelista en lengua francesa; Carlos Fuentes, novelista en lengua española; Milan Kundera, novelista en lengua checa y francesa. De este modo se hace hincapié en la historia del arte de la novela, en las obras novelescas que no tienen nacionalidad.

Es muy acertado. Los juicios académicos siempre son restrictivos. Estoy leyendo una biografía de Nietzsche muy instructiva. De pronto, la academia alemana se da cuenta de que este hombre está loco, que no tiene nada que ver con las universidades, que insulta a los profesores, que sus estudios son seriamente nocivos. ¡Que se vaya a otra parte! Y, en efecto, será expulsado del mundo universitario como si fuera un apátrida, un enemigo. ¡Y eso es precisamente lo que hay que ser! Porque si no rompes con la tradición, no creas nada nuevo. La tradición depende de la creación y la creación depende de la tradición. Ambas se complementan. Pero si aceptas la tradición con la cabeza baja, por inercia, nunca serás un buen escritor.

También es su caso, el inicio de su carrera literaria. En 1958, cuando apareció La región más transparente, rompe con una cierta tradición novelesca...

La literatura mexicana dio vida a una corriente llamada “la novela revolucionaria”. Pienso en Mariano Azuela, en su novela *Los de abajo*, publicada en 1915. O en las novelas *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, ministro del gobierno de Madero, luego compañero de Pancho Villa de quien escribirá sus memorias (*Memorias de Pancho Villa*, 1951). Enseguida, un gran novelista: Agustín Yáñez. Su *Al filo del agua* se publica en 1947. Es una novela sobre la situación previa a la Revolución, la tormenta que se avecina, donde el novelista utiliza recursos literarios que proceden de la novela europea y americana (Kafka, Joyce, Faulkner) que nadie entendía en México. Luego, en 1955, aparece *Pedro Páramo* de Juan Rulfo que, realmente, lleva a su más alta expresión el tema del cacique, de la Revolución, del campo. No era posible ir más lejos de *Pedro Páramo*. Me di cuenta cuando tenía veinticinco años. Me preguntaba cuál era el tema que los escritores mexicanos no habían abordado todavía. La novela revolucionaria y posrevolucionaria era una larga epopeya agraria. ¡Por qué no hablar de la ciudad! La Ciudad de México con sus cinco millones de habitantes (en ese momento, ahora, hay muchos más) de los que nadie había hablado. ¿Se lo puede creer? Tenía el tema encima de la mesa. Sólo había que sentarse y desarrollarlo. *La región más transparente* estaba abocada, desde el inicio, a ser eso, una novela sobre México, la ciudad. Una novela urbana. En México, aún no se había hecho ese intento.

Y desde el punto de vista de la forma, ¿dónde residía la novedad?

Para empezar, en la ruptura de la secuencia temporal. Clarísimamente. No podía mostrar el sentido del tiempo de México siguiendo una linealidad; un, dos, tres... El ajetreo de la ciudad me imponía otro esquema: uno, veinte, quince, cuatro, tres, veinticinco... A continuación, la pluralidad de voces. Es una novela coral con las numerosas voces que debía abarcar una ciudad donde no se oye una sola voz —histórica, social, política— sino una pluralidad de voces divergentes. En *La muerte de Artemio Cruz* (1962), aparentemente la confesión en primera persona, minuto a minuto, de un fin ineluctable que tiene lugar el 9 de abril en México durante un año sin primavera, también hay, al menos, tres voces...

Efectivamente, estos dos recursos están presentes desde el principio en su obra. ¿Podríamos decir que aspiran a alcanzar esta coexistencia o simultaneidad de los tiempos que es uno de los grandes desafíos de la novela moderna?



En el Mississippi, 1985

Es el desafío de la novela moderna. La gran pregunta de la novela moderna es la siguiente: ¿por qué la escritura está condenada a la sucesión y no a la coexistencia? La novela moderna es una gran rebelión contra esta ley. Un cuadro se presenta como tal. Todo está ahí y todo tiene lugar simultáneamente. Picasso ya lo subrayó. Para un novelista es distinto. Está obligado a rendir cuentas a esa marquesa que sale a las cinco de la tarde. El problema que me planteo constantemente es el de dar, a través de la forma o de las herramientas del lenguaje, la sensación de simultaneidad. Es un gran problema. Pero es un problema muy hermoso. Porque la novela surge en el encuentro con aquello que le impide su realización, no en el encuentro con lo que le es favorable.

Como romper con la story, manteniendo el lado épico de la novela... Lo que han practicado, cada uno a su manera, dos de sus maestros: Faulkner y Broch...

Sí. Aunque Faulkner está muy cerca de mis inicios y a Broch lo leí un poco más tarde. Broch confirmó lo que yo creía entender, pero lo confirmó en su más alto grado. Me demostró que no podría escribir nunca una novela tan extraordinaria como *Los sonámbulos*. Es muy útil saber que no podemos alcanzar determinadas cimas, que no podemos escribir *Don Quijote* ni *Los sonámbulos*. Pero hay muchas cosas a mitad de camino. Tanto Faulkner como Broch confirman todo lo que se ha dicho sobre las aspiraciones formales de la novela moderna: pluralidad de voces, simultaneidad temporal, ruptura de la narración por incursión en otros géneros como la filosofía, la poesía...

Cambio de piel (1967) es una novela muy representativa para entender mejor lo que usted llamó la segunda realidad. Los cuatro personajes que viajan entre México y Veracruz y que se verán obligados a pasar una noche en Cholula, una localidad rodeada por las pirámides aztecas, van a descubrir frente a la Historia, al mito y a la muerte, su verdadera personalidad...

Es la realidad creada por cada novela, que es insustituible.

Para acceder a esta segunda realidad, hay que luchar contra la primera realidad, es decir, contra la historia personal y colectiva...

Existe todo lo que nos rodea, pero también existe la posibilidad de ir más allá conservando lo que nos rodea. La Historia se puede presentar de muchas maneras. Como le he dicho, estoy leyendo a Nietzsche. Nietzsche toma las armas contra Burckhardt, contra los que consideran la Historia como pasado.

Como un monumento, ¿no es cierto?

Nietzsche dice que la Historia es el presente. La Historia se hace. Será pasado, pero hay que prestar atención al presente: lo que ocurre hoy también es Historia. Nietzsche revoluciona nuestra concepción del pasado y nos obliga a pensar el presente como histórico. Vivimos hoy. Mañana, tendremos un recuerdo de lo que fue este presente. No podemos ignorarlo, como no podemos ignorar que el pasado fue vivido, que, como dije hace tiempo, "el origen del pasado es el presente". Creo que es una gran revolución. La Historia ya no es el estudio del pasado sino la visión del presente.



Con sus hijos Natasha, Cecilia y Carlos, Princeton, 1978

¿Quiere decir que el tiempo de la novela es el presente, ese presente abierto del que hablaba Bajtin?

Una novela no tiene pasado. En sentido estricto, puede tener un pasado porque se publicó en 1620. Pero su tiempo es esa visión del presente, una visión que es posible si no separamos lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar, la *terra nostra* de la novela es aquélla en la que se puede imaginar el pasado y acordarse del futuro.

En Cambio de piel, y en otras muchas novelas —por ejemplo en Gringo viejo (1985)— los personajes también tienen que enfrentarse a otra realidad, una tercera realidad, tal vez la del mito...

Ante todo, está el mito. El viaje griego, digamos. El paso del mito a la épica no está determinado por la existencia de Asia Menor y Grecia. El hombre primero imagina, después viaja. Pero antes de viajar ha imaginado. El mito es la imaginación que precede al viaje, que precede a la lucha, que precede a la batalla, que precede a la épica. La épica que confirma o refuta el mito, pero el mito es el nacimiento de las cosas. Las cosas nacen en los mitos, se desarrollan en la épica y terminan en la Historia. Así que hay que tomarlo todo y, como un alquimista, darle vida.

¿Puede suceder que la narración novelesca desmitifique o bien relativice la autoridad del Uno, de la verdad mítica? Me refiero por ejemplo, a la tetralogía de Thomas Mann, al Ulises de Joyce...

El poder novelesco es a la vez mitificador y desmitificador. Por eso puede englobarlo todo, incluido el mito. Sin embargo, concibo el mito en el sentido griego, insisto, no en el sentido banal que el lenguaje sociológico le atribuye sino en el sentido de *dar sentido al mundo*. En primer lugar está el mito, luego la épica y luego la Historia y la novela, es decir, el combate, la lucha.

¿Puede existir una novela trágica?

Sólo hay tragedias en Grecia. La tragedia muere con el mundo griego. El mundo cristiano no puede aceptar la tragedia. ¿Por qué? Porque existe la redención, porque, a fin de cuentas, vamos al cielo o al infierno. El mundo moderno tampoco puede aceptar la tragedia porque incuba su huevo de oro que es el progreso, gracias al cual estamos condenados a ser mejores, a inventar máquinas cada vez más perfectas, a vivir todos mejor. La tragedia, en Grecia, era un pensamiento. En el mundo moderno es como mucho un sentimiento. Creo que solamente Faulkner se ha acercado a ella, la ha rozado, pero no ha podido tocarla. El mundo estaba contra él. El mundo moderno no admite la tragedia. Admite el crimen. Auschwitz es un crimen, no es una tragedia. Es un crimen. Condenable. Hay que saber distinguir.

Me gustaría abordar un tema que, como novelista, debe interesarle especialmente. Se trata del personaje. Si la gran pregunta del poeta es ¿quién soy yo?, la del novelista podría ser formulada de esta manera: ¿quién es ese “yo” que el personaje explora?

El personaje es una posibilidad biográfica del novelista. Raskolnikov nace del espíritu de Dostoievski, es una de las posibilidades del hombre Dostoievski. Pero el personaje novelesco no sería tal si no fuera más allá del hombre, de su raíz biográfica. El gran desafío es precisamente dar voz propia a cada uno de los personajes. Insisto en el plural porque en la novela no sólo hay un personaje sino muchos y muy contradictorios entre ellos. En Dostoievski, encontramos a Anastasia Filippovna, Mishkin, Rogaine, Aglaia, gente completamente diferente, con intereses opuestos, en lucha. Eso es la novela, una batalla total. Una novela monocorde no es posible. Hay que transformar cada personaje en una entidad que no tuviera existencia fuera de la novela. ¿Qué puedo decirle? Hans Castorp, por muy real que sea, no existe más que en esa novela. Pero a la vez la supera. Esto supone un problema que no se pudo resolver. ¿Existiría Hans Castorp sin *La montaña mágica* o *La montaña mágica* sin Hans Castorp? Puede ser que sí, puede ser que no. No tengo la respuesta. Como no tengo la respuesta puedo escribir. Creo que es muy importante que un novelista se lo plantee aunque no haya respuesta. Las novelas no están ahí para dar respuestas. Eso es lo que quería el realismo socialista y todos los realismos de este mundo, ¿no es cierto? ¿Qué sé yo cómo debe comportarse la clase obrera? No, no, no se puede plantear así. La novela tiene que plantear una pregunta al final, tiene que permanecer abierta.

Pienso en Broch, en Kiš, en Kenzaburo Oé, en Juan Goytisolo y en usted mismo, en sus novelas en las que ha desaparecido para siempre la construcción psicológica, en las que ha creado una concepción suprapersonal del personaje, alguien que viaja en el tiempo...

Así es: para iluminar el presente hay que remontarse hasta el pasado más profundo. Pasenow, Esch, Huguenau, los tres personajes de *Los sonámbulos*, no se pueden concebir fuera de toda la historia europea. Lo que usted llama la “construcción suprapersonal” del personaje atañe siempre al problema del tiempo. ¿Qué hacemos con el tiempo? ¿Existe el tiempo de la novela? No, no existe. El tiempo de Faulkner no existe más que en el interior de una novela de Faulkner. ¿El pasado de una familia que vive en los años treinta en el sur de Estados Unidos puede evocar a una familia que existirá en el sur de Estados Unidos del futuro? El tiempo se vuelve simultáneo. Proust y su búsqueda del tiempo perdido. ¿Existe ese tiempo porque él se acuerda? ¿O existe sin que se acuerde? No lo sabemos. Debe haber un misterio.

rio. A partir del momento en que se dan respuestas simples a problemas complejos no estamos diciendo la verdad. Hay menos misterio cada día, menos complejidad y, por tanto, menos verdad.

Y menos lectores...

Porque hay mucha competencia. Pero, como usted sabe, a lo largo de su historia la novela ha salido victoriosa de todas las competiciones. El periodismo iba a terminar con la novela. Después el cine, la radio, la televisión, los nuevos medios de comunicación... Sin embargo, no lo consiguen. Puede que haya menos lectores. Puede que el club de novelistas sea cada vez más restringido. Pero la novela sigue estando viva. Porque es insustituible. Dígame un programa informativo de la televisión, de Internet, de Twitter, o cualquiera que sea que pueda dar lo que aporta una novela de Milan Kundera. No hay. La información o los archivos no son lo esencial. Las novelas de Juan Goytisolo, de Nadine Gordimer pueden tener mucha base en la realidad, en la Historia, pero la sobrepasan y van más allá, la transforman. En una buena novela se produce una metamorfosis, una alquimia. Pienso en la época en la que escribía *Terra Nostra* (1975). Esta novela tiene la ambición de recrear el mundo hispánico. Algo que no se ha hecho antes. Reescribir al mismo tiempo la historia de España y la de la América hispánica. Concebí esta novela como una especie de cosmovisión del mundo hispánico, de sus riberas, mediterránea y atlántica. ¿Sabe usted cuántos libros de historia tuve que leer? Cientos. Fui a los archivos de Washington, de Nueva York, de Londres, de París, de Madrid... Quería conocer todo en sus mínimos detalles: ¿quién construyó este palacio?, ¿cómo era ese collar de perlas? Es uno de los objetivos de *Terra Nostra*: reconstruir la realidad histórica, por ejemplo, hablar de la sucesión dinástica en España —Felipe II, Carlos V y demás— pero *como una posibilidad*. En mi libro, no es Colón quien descubre el Nuevo Mundo sino un rey de España que envía unos navíos mucho más tarde que en la realidad histórica, lo que, en mi opinión, carece de importancia. De este modo, hay una recreación de la Historia según mi deseo literario, según mi gusto, según mi imaginación. ¿Qué ocurre en la Historia? La Historia es como una plaza desde la que se ven seis avenidas. Hay que tomar una de ellas y sacrificar cinco. Pero no hay una sola posibilidad que sea la del hecho histórico. La Historia es una gota en el océano de posibilidades de la imaginación.

Algo que a los historiadores imagino que les ha debido de costar aceptar...

Me acusaron de haber deformado la Historia. ¿Cómo es posible? Carlos V y Carlos II el Hechizado ¿coinciden en la misma persona? No. Pero en mi novela sí coinci-

den. No es posible y es posible. Es verdad para todos los novelistas. La historia escrita por los novelistas es la historia de las posibilidades que no se han realizado y que todavía se pueden realizar.

Siempre me han gustado mucho dos de sus obras, El naranjo (1994) y La frontera de cristal (1995). Me gusta su forma: novelas compuestas por cuentos independientes o variaciones sobre un mismo tema. Esto me recuerda a El libro de la risa y el olvido de Milan Kundera o La enciclopedia de los muertos de Danilo Kiš. En El naranjo, en concreto, el tema es la relación entre Europa y América Latina. El naranjo encarnaría la fusión entre estas dos civilizaciones que, además, como se muestra en la obra, aún no se ha realizado...

Hay una relación muy particular entre Europa y Latinoamérica. Mientras que nosotros somos muy conscientes de la relación que hay entre Latinoamérica y Europa, Europa no es en absoluto consciente de su relación con Latinoamérica. ¿Se deberá a un sentimiento de inferioridad de América Latina con respecto a Europa? ¡No! Esto responde a nuestro deseo de completar nuestro mundo, hacer un mundo más íntegro, más completo, más complejo.

Borges y Reyes ya eran conscientes de sus raíces europeas... recuerdo una frase de Reyes que afirmaba que "América Latina siempre llega tarde al banquete de la civilización..."

No creo que hayamos llegado tarde. Pero es cierto que procedemos de ahí. De la obra de Borges y de Reyes. Y tal vez deberíamos remontarnos hasta el siglo XVII y a la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Ella fue la primera que habló de los indígenas, de las plantas, de la Nueva España, de las montañas, de las cosas que no son europeas pero que consideraba que merecían la atención de la lengua española. Se es muy consciente de pertenecer a la cultura europea pero también a la cultura indígena de las Américas y a la cultura africana. Somos "policulturales", la policultura es la definición misma de nuestra modernidad. Si los europeos no entienden esto, entonces serán excluidos del futuro por su propia decisión. Hemos asimilado la parte europea en nuestros orígenes y estamos mirando a otra parte, hacia África, hacia los países del Pacífico, hacia Asia, Japón, China. Nuestro mundo es más cosmopolita que cuando éramos un mundo que estaba aún en deuda con Europa. Todo eso acabó. Pienso que el Pacífico es el futuro del mundo. Es mucho más importante que la relación atlántica que era la nuestra, la de mi generación.

En su ensayo, Geografía de la novela (1993), habla precisamente de eso. No me considero eurocentrista—eso ya no tiene sentido—, sin embargo, creo que no podemos ignorar que la historia de la novela nace en Europa. Tomemos

el caso de Salman Rushdie. Es indio pakistaní que escribe en inglés y que desde su primera novela vuelve constantemente a la obra de Rabelais. Él mismo lo dice. Si volvemos a mi clasificación, que no le concede demasiada importancia a la nacionalidad de los autores, Rushdie es un novelista en lengua inglesa, eso es todo. Lo que importa es la historia de la novela, no la geografía lingüística...

Estoy completamente de acuerdo. En mi ensayo, lo único que quería decir es que la novela se había vuelto universal. La geografía se ha extendido enormemente. ¿Quién habría imaginado, hace treinta años, que habría grandes novelistas en África del Sur? Claro que la novela no es propia de África del Sur, es propia de Europa. Además los europeos sospechan que había grandes novelistas latinoamericanos, pero no era más que una sospecha. Igualmente, invirtieron mucho tiempo en reconocer que también había un gran arte de la novela en Norteamérica. Pero la cuestión es, ¿Rushdie mira a Rabelais sin la narración asiática? No se trata únicamente de que Rushdie sea un escritor neocolonialista. Llega a Europa con su bagaje de mundos narrativos. Ése es nuestro caso. Para mí, es el mundo mexicano con sus raíces precolombinas, sus mitos, sus religiones. Todo eso forma parte de mi mundo cultural y lo integro en mi novela del mismo modo que los escritores de Haití o de la Martinica lo hacen con el mundo africano. No hablamos de reducción sino de amplificación. Hay muchas tradiciones orales, sonoridades épicas y poéticas que vienen de muchos mundos que se manifiestan en la novela de manera explícita y personal. Vuelvo a insistir en el hecho de que hay novelistas individuales, no escritores que pertenecen a tal país o tal escuela. Esto ya no se da. Cada escritor aporta su tradición narrativa, propia del mundo latinoamericano, del mundo pakistaní, del mundo chino. Existe una historia del arte de la novela, pero también hay muchos pasados de la novela, muchas genealogías de la novela que hay que descubrir. Hay que hacer el esfuerzo. Les corresponde a ustedes, a su generación, explorar las tradiciones ocultas que dan a la novela una extensión universal y que se materializan por medio de los novelistas individuales. La crítica actual es muy pobre, una pobreza que no ha surgido hoy. Si los escritores, los novelistas, los creadores, los poetas no escribieran crítica, ésta sería aún más pobre. Su aportación es muy importante. Los escritos de Milan Kundera sobre la novela son fundamentales para entender la historia de la novela, no solamente para entender su obra. Para mí no se trata de una obligación sino de un placer. Es un modo de descubrirme a mí mismo. Si yo no escribiera sobre Kundera, me entendería menos a mí mismo. Me sentiría más aislado.

Explorar las posibilidades aún inacabadas del arte de la novela: ésta es la tarea del novelista, pero también del crítico.



En el cementerio de Haworth, 1991

Sólo descubriendo tradiciones ocultas de la novela podremos dibujar un nuevo mapa de la historia de la novela...

Estamos creando nuevos mundos, no sólo literarios sino también políticos, sociales y culturales. La novedad sorprende, pero es una novedad cargada de pasado. Es una sorpresa perpetua y sin esa sorpresa no se escribiría. No se escribe únicamente para rememorar el pasado o para dar voz a lo que no fue. Hay mundos que se nos aproximan, que tomamos de la mano. Hay que acordarse de lo que hemos olvidado y hay que mostrar lo que es inminente. Es eterno. Nunca terminamos el mundo. Nunca terminamos una novela.

Ésa es la idea clave: no terminamos nunca una novela y en su interior todo es presente. El presente que le es propio a la novela es el mayor antídoto de la actualidad...

Hay dos cosas que nos alarman: por un lado, la actualidad, y por otro, el pasado que niega la posibilidad de una nueva creación, el pasado que reclama obediencia, el homenaje al pasado como pasado. Así, el novelista niega las dos cosas. Hay un pasado presente en la novela pero también un presente pasado. Estamos obligados por la tradición, estamos obligados por la creación y no podemos separar las dos nociones. Eso es lo esencial... **U**

Octavio Paz y Carlos Fuentes

Encuentros y desencuentros

Alfonso González

En la literatura mexicana, la obra de Octavio Paz y la de Carlos Fuentes sostienen un diálogo apasionante. Alfonso González —Profesor Emérito por la Universidad de California y traductor al inglés de la obra de Fernando del Paso— explora la evidente y mutua complicidad entre estos autores.

Octavio Paz y Carlos Fuentes, indiscutiblemente dos de las grandes figuras literarias de la literatura mexicana del siglo XX, compartían una afinidad con las ideas socialistas y comunistas de medio siglo. El primero viaja a España para apoyar la causa republicana en 1937, el segundo va a Cuba al triunfo de la Revolución cubana en 1959. Esta afinidad los conduce a una mutua admiración y aparente amistad. Octavio Paz escribe un prólogo a *Cuerpos y ofrendas* (1972) de Fuentes; éste, por su parte, le dedica *Zona sagrada* (1967) a Paz y a su esposa. El gran parteaguas parece haber sido la secuela a la matanza de estudiantes en Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968 por parte del gobierno que dirigía Gustavo Díaz Ordaz. Octavio Paz renunció a su puesto como embajador de México en la India dos días después de este suceso y se mantuvo fuera del país durante los siguientes tres años. Luis Echeverría Álvarez, presidente de México (1970-1976) y a quien muchos acusan de haber ordenado dicha masacre, inició rápidamente una “apertura democrática” que incluyó un acercamiento a los estudiantes e intelectuales y un apoyo a los regímenes socialistas de Chile y Cuba. Parece que esta “apertura democrática” hizo decidirse a Octavio Paz a regresar y a Fuentes, al igual que otros intelectuales llamados neoliberales como Fernando Benítez y

Rosario Castellanos a apoyarlo. Sin embargo, la actitud de reconciliación de Echeverría chocó con sus acciones, como lo muestran la represión gubernamental a estudiantes por parte de sicarios entrenados y dirigidos por el gobierno y denominado Los Halcones el 2 de junio de 1971 y que es conocida como la Matanza del Jueves de Corpus. A esto se debe agregar el desplome económico del país debido a la largueza y las políticas económicas de Echeverría. Fuentes, aparentemente no convencido del todo de la política represiva del presidente, acepta el puesto de embajador de México en Francia en 1975, pero renuncia dos años después, cuando Díaz Ordaz es nombrado embajador de México en España. Por su parte, Paz regresa a México en 1971 y funda y dirige la revista *Plural* (1971-1976), en cuyas páginas la amistad entre Paz y Fuentes parece continuar, a pesar de sus diferencias de opinión en cuanto al nuevo presidente, Luis Echeverría Álvarez; “Paz abordó el tema de la violencia política en una serie de artículos publicados en *Plural* a lo largo de junio y julio de 1973 y agosto de 1974” (toda nuestra información histórica acerca de los años de *Plural* viene del artículo de John King).

Sin embargo, en 1988, el redactor de la revista norteamericana *The New Republic*, molesto por el apoyo que Carlos Fuentes le dio al gobierno sandinista de Ni-

caragua y convencido de que Fuentes era un fraude, envía a un representante a México para buscar a alguien de renombre que escribiera algo contra Fuentes. Se dirige a la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, y se topa con el historiador Enrique Krauze, quien accede de buena gana. El libelo, que aparece en el número 139 de junio 27 de 1988 de la revista que dirige Paz y en inglés en el número 27 de *The New Republic* de la misma fecha, ocasionó una multitud de críticas nacionales e internacionales en contra de Krauze y defensas a favor de Fuentes. Como nos dice Colchero Garrido: “En el artículo de Krauze se percibe un claro empeño por desacreditar lo hasta entonces considerado como valioso por muchos otros autores que abordan la obra de Fuentes antes y después de la negra fecha señalada” (p. 165). Desde la perspectiva del lector, esto prueba incontrovertidamente que la animadversión existía ya en esa época entre estas dos grandes figuras de la literatura mexicana: Octavio Paz y Carlos Fuentes. Desde esta misma perspectiva es evidente que la relación entre ambos, a partir de esos años, fue una de desencuentros, ya que Fuentes no le volvió a dirigir la palabra, pero lo que sí es claro y evidente es la huella de Paz en la obra de Fuentes. Se nota una influencia directa del pensamiento de Paz en la obra de Fuentes en: 1) la creencia que la esencia del mexicano se halla en el origen e historia de México, las cuales persisten y definen al mexicano; 2) la concepción del tiempo como un presente eterno; 3) la mujer como un posible puente de escape a la soledad del hombre; y 4) la fuerza redentora del lenguaje vulgar mexicano.

I. EL ORIGEN EN LA HISTORIA

Paz explica en *El laberinto de la soledad* (1950) que “la historia de México... contiene la respuesta a todas las preguntas. Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas” (p. 64). Aquí mismo expone lo que para él significan los momentos más importantes de la historia de México. Ve a la Conquista como el nacimiento del México moderno que ocurre debido a la violación de las indígenas, simbolizada por la Malinche, perpetrada por los españoles representados por Hernán Cortés. Para Paz la Reforma es un rompimiento con el pasado indígena al abolir la propiedad comunal y también el pasado español, ya que casi destruye a la Iglesia y prohíbe el fuero militar y religioso. La Revolución, según Paz, es una vuelta al pasado por que se reestablece la propiedad comunal y renacen las artes prehispánicas.

En cuanto a la esencia del mexicano, Paz, en su poema “El cántaro roto” de *Libertad bajo palabra* (1960), establece que el México moderno ha roto con lo valio-

so de sus orígenes indígenas y españoles y pide una vuelta a estos valores:

El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre,
[la Virgen,
¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al
[borde de la fuente cegada?
¿Sólo está vivo el sapo? (p. 289).

El sapo, según aclara el mismo Paz más tarde, es el sacerdote prehispánico y el caudillo hispano-árabe. Paz continúa sugiriendo lo que hay que hacer para recuperar lo valioso del pasado de México:

hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar siglos arriba, más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá de las aguas del bautismo, echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre, juntar de nuevo lo que fue separado (p. 289).

Esto es, hay que recuperar lo valioso de nuestro pasado, hay que reparar el cántaro roto.



Carlos Fuentes y Octavio Paz con Marie-José Paz

La presencia imperecedera del pasado indígena en la psique del mexicano se puede ver ya desde el primer libro de cuentos de Fuentes, *Los días enmascarados* (1955), en relatos como “Chac Mool” y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”.

Sin embargo, es en *La región más transparente* que se aprecia mejor la huella de Paz, pues no sólo trata de presentar el origen indígena-europeo del mexicano, sino también su historia y una indagación del pasado, presente y futuro de México en base a sus orígenes. Esto lo logra por el recurrente diálogo entre Ixca Cienfuegos, el narrador principal, quien propone y promueve una vuelta al sacrificio humano, y Manuel Zamacona, que propone una inmersión en los orígenes indígenas y europeos de los mexicanos. Es significativo que Zamacona lleve bajo el brazo libros de Romano Guardini, Gérard de Nerval, Alfonso Reyes y Octavio Paz (p. 369). Dos pensadores mexicanos y dos europeos. La unidad de lo indígena y lo europeo se ve también claramente en los nombres de Teódula Moctezuma e Ixca Cienfuegos, una combinación de lo indígena y lo español.

II. EL PRESENTE ETERNO

Octavio Paz desarrolla la antigua concepción azteca del tiempo circular, del tiempo sin pasado ni futuro, del presente eterno. El fluir del tiempo como algo recurrente y presente aparece ya desde *El laberinto de la soledad*: “...el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro” (p. 188). Este concepto reaparece en sus poemas de *Libertad bajo palabra* (1960) y persiste aún en el epígrafe de *Viento entero* (1965). En cuanto a la poesía de Paz hablaremos principalmente de *Libertad bajo palabra* (todas las citas con número de página son de esta edición). El lector de los poemas “Hermosura que vuelve” y “Elogio” (p. 99) queda con la sensación de que el tiempo es circular. En “¿No hay salida?” el poeta exclama: “La realidad es una escalera que no sube ni baja, no nos movemos, hoy es hoy, siempre es hoy” (p. 284). En el poema “Piedra de Sol” (p. 293) se desarrolla este concepto en su totalidad. La piedra del sol, como se sabe, es redonda y representa la visión circular del tiempo que tenían los indígenas prehispánicos. La estructura del poema es también circular: termina con la misma estrofa que comienza, dando así la impresión de un peregrinar que se repetirá *ad infinitum*. “Piedra de Sol” ha sido llamado poema del tiempo y está compuesto de 584 versos endecasílabos que corresponden a los 584 días de la aparente unión de Venus y el Sol, simbólicamente la hembra y el macho en términos cósmicos. A no ser por los nombres propios, no hallamos ninguna mayúscula ni ningún punto: todo

es un fluir separado apenas por comas, puntos y coma, y dos puntos. El hecho que no exista un punto dentro ni al final del poema sugiere el eterno fluir de un tiempo que no acaba, que se repite, y que refleja la eterna peregrinación de la voz poética en busca de su momento resplandeciente, o sea la experiencia de lo sagrado.

Es significativo también que el epígrafe de “Piedra de Sol” corresponde a la primera estrofa del poema “Artemis” de Gérard de Nerval, la cual se refiere a la decimotercera hora. En la división que hacemos del día en veinticuatro horas, la decimotercera es siempre la continuación de la última y el inicio de la siguiente y sólo un instante la separa de la última. Nerval termina la estrofa preguntando a su reina: “¿Pues tú, reina, quién eres, la primera o la última? Y tú, rey ¿el amante único o el postrero?...”. Como se sabe, Artemis era la diosa griega de la caza, pero también del nacimiento, de la virginidad y la fertilidad. Paradójicamente se le representa como una cazadora con arco y flechas.

Por su parte, Fuentes empieza a bosquejar el concepto del tiempo como un pasado que se repite y que es siempre un “presente eterno” desde sus primeras obras. La presencia del pasado en el presente se ve desde *Los días enmascarados* (1954). Sin embargo no es sino hasta *La muerte de Artemio Cruz* (1962) que plasma este concepto en toda su totalidad. Como se sabe, la novela está compuesta de doce secciones narradas en la primera persona del singular, “yo”, y principalmente en tiempo presente, que corresponden a los últimos días de Artemio Cruz; doce partes narradas en la segunda persona del singular “tú”, correspondientes a la memoria del moribundo Artemio y narradas principalmente en el tiempo futuro; y doce secciones narradas en la tercera persona del singular “él” y principalmente en tiempo pasado y que corresponden a episodios de la vida de Artemio Cruz. Las doce secciones presentan un tiempo circular: yo, presente; tú, futuro; él, pasado. La decimotercera sección, que narra el nacimiento y muerte de Artemio Cruz, es una combinación de “él” (pasado), “yo” (presente), y “tú” (futuro), que da la sensación de un perro mordiendo la cola, de un tiempo sin principio ni fin.

III. LA MUJER COMO PUENTE AL MOMENTO RESPLANDECIENTE

La idea de que la mujer puede ser el puente o el impedimento para la experiencia de lo sagrado aparece una y otra vez en la poesía de Octavio Paz como en:

DOS CUERPOS

Dos cuerpos frente a frente
a veces son dos olas
y la noche es océano.
Dos cuerpos frente a frente

a veces son dos piedras
y la noche desierto.
Dos cuerpos frente a frente
son a veces raíces
en la noche enlazadas.
Dos cuerpos frente a frente
a veces son navajas
y la noche relámpago.

En “Piedra de Sol” presenciamos el peregrinaje eterno —lleno de frustraciones, pero siempre en busca de ese elusivo momento— del hombre en busca de esa experiencia de lo sagrado.

Esta experiencia, según Paz, ocurre cuando el hombre se siente parte de algo más grande que él y se puede lograr a través de varias maneras, como la poesía y la mujer. Para Paz, la mujer es una síntesis de realidades contrarias; en “Piedra de Sol” nos dice: “vida y muerte pactan en ti señora de la noche” (p. 309). Los 584 versos de “Piedra de Sol” son una representación de la accidentada peregrinación del poeta en su búsqueda de este momento. La mujer sin embargo no siempre sirve como puente para esta epifanía. Cuando es puente para esta experiencia es toda luz: “piernas de luz, vientre de luz, bahías / roca solar, cuerpo color de nube” (p. 294). Cuando no lo es, es insensible: “y en tus ojos no hay agua, son de piedra / y tus pechos, tu vientre, tus caderas / son de piedra, tu boca sabe a polvo” (p. 299). Asimismo la habitación donde se consume el amor, “...como un fruto se entreabre / o estalla como un astro taciturno” (p. 303). El amor espontáneo, natural, que nace del deseo mutuo, es el único amor que puede transportarnos al momento resplandeciente. El amor convencional, regido por las leyes de la sociedad, el encadenado por “el qué dirán” o por el deber conyugal, es el destructor. Paz ve este aspecto del amor con horror y prefiere “mejor el crimen, / los amantes suicidas, el incesto... mejor la castidad...” (p. 395). La mujer que ama, que siente, sin importar el nombre o la época, es la que puede ayudar al hombre a lograr esta experiencia, esta comunión con lo sagrado. “He olvidado tu nombre, Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María” (p. 296). El deseo de la voz poética por hallar el momento resplandeciente se convierte en una obsesión que lo hace despeñarse: “recojo mis fragmentos uno a uno / y prosigo sin cuerpo, busco a tientas” (p. 295). Busca este momento como si fuera su redención: “piso los pensamientos de mi sombra, / piso mi sombra en busca de un instante” (p. 296). Esta búsqueda frenética deja a la voz poética temporalmente exhausta: “No hay nada en mí sino una larga herida / una oscuridad que ya nadie recorre” (p. 300).

En *La muerte de Artemio Cruz* vemos esta idea a través de la novela. En su lecho de muerte Artemio Cruz lucha por recordar los momentos plenos que pasó con



© Nadine Markova

Octavio Paz y Marie-José Paz, 1971

Regina. En este aspecto es significativa la repetición de la frase “Y las mujeres. No, no éstas. Las mujeres. Las que aman. ¿Cómo? Sí. No. No sé. He olvidado el rostro. Por Dios, he olvidado ese rostro. No. No lo debo olvidar” (pp. 59-60). Las descripciones del amor con Regina son verdaderos poemas:

Cuando cerró los ojos, se dio cuenta de la infinidad amorosa de ese cuerpo joven abrazado al suyo: pensó que la vida entera no bastaría para recorrerlo y descubrirlo, para explorar esa geografía suave, ondulante, de accidentes negros, rosados. El cuerpo de Regina esperaba y él, sin voz y sin vista, se estiró sobre la cama (p. 63).

IV. EL LENGUAJE SAGRADO, PROHIBIDO

Para Paz las palabras prohibidas, sagradas, del mexicano están íntimamente ligadas a su historia y giran alrededor del vocablo La Chingada. Según el autor La Chingada es la madre violada que no es “una madre de carne y hueso, sino una figura mítica” (p. 68). La Chingada



Carlos Fuentes y Silvia Lemus

corresponde histórica y simbólicamente a la Malinche, la india violada por el conquistador español, Cortés. De esta violación histórica nace el mexicano y su repudio hacia la misma, expresado en el vocablo La Chingada. “En México los significados de la palabra son innumerables. Es una voz mágica. Basta un cambio de tono, una inflexión apenas, para que el sentido varíe... Se puede ser chingón, un gran chingón (en los negocios, en la política, en el crimen, con las mujeres), un chingaquedito (silencioso, disimulado, urdiendo tramas en la sombra, avanzando como para dar el mazazo), un chingoncito” (p. 69). La importancia de esta palabra se subraya por el hecho de que el autor le dedica más de cuatro páginas a la misma (*El laberinto de la soledad*, pp. 67-72).

Fuentes, por su parte, expande gráficamente este concepto citando numerosos significados de la palabra en *La muerte de Artemio Cruz*. En una sección de “Tú”, Artemio Cruz se dice a sí mismo:

Tú la pronunciarás: es tu palabra; y tu palabra es la mía;
palabra de honor; palabra de hombre; palabra de rueda;
palabra de molino; imprecación, propósito, saludo, proyecto de vida... resumen de la historia; santo y seña de México: tu palabra:

Chingue a su madre
Hijo de la Chingada
Aquí estamos los meros chingones
Déjate de chingaderas

Ahorita me lo chingo
(pp. 143-144).

La huella de Paz radica no solamente en la repetición del vocablo, sino también y de manera más importante, en su origen, en el significado histórico que le da Fuentes: “resumen de la historia”. Asimismo vemos que el Don Nadie español (p. 40) de *El laberinto de la soledad* engendra al Don Asusórdenes de *La muerte de Artemio Cruz* (p. 459).

Podemos intuir que los encuentros entre Paz y Fuentes se deben a que viven en un mismo tiempo histórico en el que la indagación de la identidad del mexicano es de suma importancia y a una afinidad de creencias políticas y artísticas. Los desencuentros surgen a partir de los sucesos de Tlatelolco en 1968: Paz rompe violentamente con el gobierno de Díaz Ordaz renunciando a su puesto como embajador de la India y manteniéndose alejado de su patria por tres años; Fuentes, más joven y optimista, creyendo que el nuevo gobierno de Echeverría iniciaba un cambio radical en su política interior y exterior de México al acercarse a los estudiantes y apoyar a la revolución cubana y a Salvador Allende, decide apoyar al nuevo presidente y acepta el puesto de embajador en Francia, mismo al que renuncia dos años después cuando Díaz Ordaz es nombrado embajador de México en España. El desencuentro se concreta y es evidente en el libelo contra Fuentes aparecido en *Vuelta* en octubre de 1988. Es sabido que Fuentes, a partir de este incidente, no le volvió a dirigir la palabra a Paz. A pesar de esto, a Paz y a Fuentes los une una misma cosmovisión artística y política.

OBRAS CITADAS

- María Teresa Colchero Garrido, “La polémica ocasionada por Krauze sobre Carlos Fuentes”. *Dialéctica*, 20 163-169 diciembre de 1988. (<http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=363&article=382&mode=pdf>)
- Carlos Fuentes, *La región más transparente*, FCE, México, 1958.
- *La muerte de Artemio Cruz*, FCE, México, 1952.
- John King, “Paz, *Plural* el mundo”, *Letras Libres*, México, abril de 2008. (<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12822>).
- Enrique Krauze, “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, *Vuelta*, número 139 (junio 27 de 1988): pp. 15-26. “The Guerrilla Dandy”, *The New Republic* (June 27, 1988): pp. 28-38.
- Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1973. Originalmente en *Cuadernos Americanos*, 1950.
- Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, FCE, México, 1960. **u**

Tres caras del ocio

Emmanuel Carballo

El bolero, el futbol y la lucha libre son tres manifestaciones populares en las que Emmanuel Carballo —uno de nuestros críticos literarios más rigurosos y explorador infatigable del imaginario mexicano— encuentra dimensiones trágicas, rituales y míticas.

I. COMUNICACIÓN ENTRE DESESPERADOS

El bolero nació, creció, alcanzó la madurez y supo de los achaques de la edad provecta como acompañante de hombres y mujeres que vieron en él imágenes posibles de su propio yo, metáforas de un futuro menos imperfecto o remembranzas de un pretérito que, por cumplido, les pareció digno de ser recordado.

El bolero fue, y sigue siendo para un público cada vez menos amplio, de mayor edad, el oficial del registro civil que anota nacimientos, defunciones y calamidades intermedias. La vida de varias generaciones de mexicanos encuentra en el bolero una especie de calendario que marca fechas de felicidad, desasosiego, esperanza, infortunio, desquite y otras no menos importantes de su vida afectiva. Algo más, el bolero está ligado a la desdicha más que a la dicha, a la pérdida que a la posesión, al ultraje que a las buenas maneras.

Es un registro minucioso de la propiedad perdida, un manual de biología amorosa que aloja especímenes posibles pero no comprobables. Es la ilusión que viaja de contrabando o la desesperanza que se desplaza en camarote de primera. Es la sinrazón. Es la bravata, la injuria o la humildad. Es un lenguaje cifrado que gasta la pólvora en infiernos o que moja la pólvora para que no estalle el infierno que lleva dentro. Es verdad y men-

tira, pero una y otra puestas en un contexto más próximo al limbo que al purgatorio. Es, en fin, una tomadura de pelo que permite a los amantes que se sientan simultáneamente ciudadanos réprobos e hijos predilectos del pueblo elegido, a los enamorados primerizos dueños de un tesoro cuyas joyas son cuentas de la más modesta bisutería y a los tímidos seres de excepción cuyo código de conducta por recatado suele ser incomprendido: creen arrojar margaritas a los cerdos sin darse cuenta de que tiran monedas tan obviamente falsas que no aceptan los mendigos.

El bolero es una súplica, un recado, una blasfemia (hasta donde la permite un pueblo fanático como el nuestro) y un guiño cómplice que desprecia lo que en realidad apetece y cree en todo aquello que en el fondo rechaza. El bolero es disidente para los ortodoxos y producto del sistema para aquellos que no se resignan a aceptar que dos y dos suman cuatro. El bolero es una mercancía, una mercancía del corazón, motivo por el cual para unos no tiene precio (es inefable) y para otros cuesta lo que vale el disco.

Si a todo receptor corresponde un emisor, todo ser que sufre tiene como punto de referencia a otro ser capaz de desabrochar la camisa de fuerza del sufrimiento. Así, entre el que sufre y el que hace sufrir se establece un lenguaje de correspondencias, de complicidades. El emi-



Miguel Covarrubias, *Danzón*, s/f

sor conoce perfectamente las debilidades y apetencias de su público y en consonancia con ellas construye un mundo en el que tengan cabida cada uno de los sufrimientos que el público desea escuchar, magnificados o disminuidos, según sus dolencias y según, también, sus actitudes más ardientes. Los que nacieron para perder no desean ganar, y los triunfadores, pese a todos los pesares, seguirán siendo los reyes. De acuerdo con este código los emisores acometen su tarea: acrecentar la infelicidad de los infelices, la esperanza de los ilusos y la buena suerte de los afortunados. Como abundan los primeros y escasean los últimos, el bolero es una canción en la cual se justifica la derrota, se engrandecen los obstáculos y se devalúan las victorias. De acuerdo con esta retórica el amor sin contratiempos es una falacia y el amor prohibido (o negado) la cima del comportamiento de seres verdaderos que viven pasiones duraderas que no tuvieron principio y por eso no tendrán fin.

Entre emisor y receptor se hallan los intérpretes. El intérprete es un emisor, pero un emisor que canta lo que otros han compuesto. Es decir, un emisor en segundo grado. A través de ellos se establece la comunicación entre creador y espectador. Sin ellos el bolero sería letra

muerta. Gracias a su habilidad, a su personalidad, el público recibe lo que necesita escuchar. Y lo recibe de tal modo que el intérprete estará presente en las vivencias que las canciones despiertan en su ánimo, dispuesto a perdonar y a sufrir las consecuencias que ese disco lleva consigo.

La aparente amnistía es el paredón en el cual la vida fusila a todo aquel que no se resigna a ser como los demás mortales: que se rebela, que prefiere morir por su propia mano antes de que lo anule el tedio de la vida, los devaluados amores al alcance de cualquier mortal por pobre que sea.

El bolero es fruta prohibida, desacato a la autoridad moral, pugna contra el destino, rechazo de lo común y corriente (lo cotidiano). Actitud contestataria, pero actitud tan íntima que sólo la percibe aquel (o aquella) que se siente destinatario. Y ese sentimiento entre más intenso es menos duradero.

El bolero es una catarsis momentánea que para resolver complicados sentimientos del alma necesita que surjan nuevos problemas para, así, identificarse con una nueva canción, sentir nuevos dolores que conviertan a quien los padezca en un ser incapaz de alivio y descubridor de nuevas dolencias. Sin estos quebrantos dejarían de escribirse, cantarse y señalarse las infinitas quejas que caben, si se saben acomodar, en un bolero. (1959)

II. LOS HINCHAS Y EL FUTBOL

¿Por qué va la gente al futbol? Esta pregunta tiene varias respuestas. Descarto la deportiva. El público que asiste objetiva e imparcialmente a contemplar las excelencias de un encuentro no me interesa. En ese corto número de personas predomina el cerebro sobre la emotividad. Constituyen sapientes rarezas en las cuales no rigen las frustraciones de las mayorías. Son los enterados, los que no se dejan engañar, los que no crean mitos ni fabrican ídolos.

Me interesa, en cambio, la gente que sabiéndolo o ignorándolo ve el futbol como algo más que un deporte: como un drama. Gente que traspasa la gélida categoría del “enterado” e ingresa, aglutinándose, en el cálido e irracional comportamiento de los “hinchas”. Gente que se conduce a base de intuiciones y desecha, por inoperantes, las certezas. Gente que toma partido, que participa con su algarabía en las acciones que ocurren dentro del terreno de juego. Gente casi siempre inhibida que, sin percatarse de ello, asiste para desfogar las energías que en la vida diaria no tiene ocasión de consumir.

El hincha procede siempre por medio de actos concretos, desconoce el sentido de la abstracción. No es un apasionado del balompié sino de determinado equipo de futbol. No comprende que exista una persona que actúe

fríamente, que racionalice lo que mira. El hincha actúa con premeditada parcialidad. Con evidentes simpatías y antipatías. Todos los atributos positivos son patrimonio de su equipo, todos los defectos los posee el equipo contrario. El hincha, en otras palabras, toma partido, se la juega. Está en las buenas y las malas con los suyos. Conoce y practica la fidelidad. Tiene, por supuesto, momentáneos periodos de duda: la fe, sin embargo, lo salva. Vuelve al redil con la confianza acrecentada. Achaca a la mala suerte la adversidad que, por épocas, se concentra en su equipo. Ni por un instante se le ocurre pensar en la inefectiva manera de jugar de sus ídolos. Algo más: su partidismo se acentúa en las malas rachas por las que atraviesa el equipo. El hincha es hombre de una pieza, ingenuo, crédulo: comulga con ruedas de molino. Siempre está en la línea: es un ortodoxo recalcitrante.

¿Cómo ve el hincha un juego de fútbol? El juego es para él representación de la vida. El teatro es el estadio; el mundo, lo que allí acontece. El primer paso consiste en apostar la vida, su vida. Se salva o condena, gana o pierde. Ha elegido, en principio, libremente. Puede optar entre uno y otro contendientes. Se quedó, sin que nada ni nadie lo coaccionara, con el equipo con el cual cree identificarse. Rueda la bola y comienza su vida. Desde ese momento participa emocionalmente en el incesante ir y venir del balón y los jugadores. Goza y sufre, emplea armas lícitas e ilícitas, toma la ofensiva y, en ratos, se defiende.

El hincha en su afán de ganar solicita imposibles alianzas dentro y fuera de la cancha. Desea que el árbi-

tro vea con buenos ojos la bondad de su causa; reza y llega a prometer futuras mandas al santo de su preferencia. Es un hipersensible que reacciona con violencia ante quien osa no compartir sus sentimientos. Una palabra, un gesto son suficientes para que injurie, para que riña. Deja atrás su familia, como los novios al desposarse adquiere una nueva parentela: la de los hinchas que comparten sus simpatías y antipatías. Su vida dura noventa minutos, los cuales, una vez transcurridos, lo instalan durante una semana en el cielo o el infierno. Se entrega como un poseso al odio o al amor.

Si su equipo triunfa conoce la laxitud del cuerpo, la generosidad del espíritu: perdona a los contrarios y llega, el caso es frecuente, a elogiar sus virtudes. Contemporiza con todo, con todos: será un buen esposo, un buen padre, un amigo excelente. Será a lo largo de siete días un efímero hombre magnánimo. Si en cambio su equipo conoce la derrota su actitud cambia de manera rotunda: el cuerpo y el espíritu se le encogen, se torna hosco, agrio, se le oscurece la razón y amargan los sentimientos, social y familiarmente es un iracundo, un inconforme. Aquél, el hincha triunfador, se comporta como un campesino tras cosecha generosa: parte y reparte sus bienes con liberalidad. Éste, el hincha derrotado, se asemeja en su comportamiento al guerrero desecho en la contienda bélica: es un resentido que trata de tomar venganza. El empate es signo de disgusto para los hinchas de uno y otro bandos: este hecho lo borran de su calendario. Esperan encorajinados el próximo encuentro. (1959)



Pedro Valtierra, *Bandera en el estadio*, 1986

En la lucha libre los espectadores dejan en la puerta de acceso a la arena sus prejuicios e inhibiciones: ya instalados en sus asientos son otros muy distintos, aptos para gritar lo que no se atreven a decir en casa y centros de trabajo y de experimentar lo que no son capaces de sentir y hacer sentir a sus mansas y atolondradas mujeres. Al identificarse con cierto tipo de luchadores apuestan su vida en terrenos tan dispares como los de la ética, la economía y la estética.

Además de ciencia y arte, el deporte es uno de los fenómenos modernos que más se aproximan al significado antiguo del ritual, a la dramatización de algunos de los problemas fundamentales de la existencia humana. En ciertos deportes, por ejemplo la lucha libre, se incide en los terrenos de la ética autoritaria. He aquí cómo y por qué.

Los bandos antagónicos en que se dividen los asistentes muestran la lucha que se entabla en la conciencia del espectador entre el bien (representado por el luchador “limpio” que es, hasta cierto punto, el “héroe”) y el mal (personificado por el “villano”, el luchador “rudo”). En la subconsciencia los asistentes están de acuerdo con las marrullerías de los luchadores salvajes. Es probable que esa aceptación oscura se deba a que ellos simbolizan a un nuevo tipo de Odiseo, rico en recursos lícitos e ilícitos, un Odiseo que cree más en la fuerza que en la astucia.

En el fondo al luchador que se apega a las reglas del juego se le desprecia porque pertenece a una clase mo-

ral casi extinta: la del hombre recto, que obra de acuerdo con los más estrictos preceptos de conducta. En forma convencional el espectador aplaude el triunfo del hombre bueno sobre el perverso. Si tal victoria no es factible, como ocurre con frecuencia, también se regocija: la lucha por la vida es libre y en ella todo está permitido, excepto la derrota.

Además de los luchadores “limpios” y “sucios” existe otro tipo, el de los “exóticos”, los extravagantes, los exquisitos, los amanerados, los putos, que suelen comportarse de tal manera que concitan contra sí el odio y el desprecio de los espectadores.

¿Qué simbolizan éticamente los luchadores “exóticos”? Probablemente la burla del machismo si se tienen en cuenta su atuendo, modales y actitud. Pero en el momento en que comienza la lucha son más “machos” que los luchadores despiadados y brutales. Quizá los exóticos personifiquen, en el terreno de las clases sociales, al ser que se siente diferente, que no puede aceptar a los espectadores tal como son (pobres, elementales, lastimosos) y se conduce frente a ellos del mismo modo como se comportaría un explotador ante una masa de explotados. El “exótico” se burla del espectador y éste, a su vez, se mofa de él: le llama degenerado, homosexual.

Por una parte la lucha libre es evasión: puerta por la que se entra a un mundo en el cual existe la violencia en forma recién nacida; por la otra guerra entre el ángel de la guarda y el demonio de cabecera de cada uno de los aficionados. (1959) **u**



Francisco Toledo, *Luchadores*, s/f

Arrecife de Juan Villoro

Vértigo

narrativo

Rosa Beltrán

En un universo cosmopolita, donde reina la imaginación de la violencia, Juan Villoro se ha convertido en una de las voces más sugestivas de la literatura contemporánea en nuestro idioma. En este texto, leído durante la presentación de Arrecife, su más reciente novela, Rosa Beltrán reflexiona acerca de los temas y horizontes de la narrativa actual.

El gran novelista Don DeLillo muestra en *White Noise* (*Ruido blanco*) un mundo en el que la verdad y el mito son indiscernibles. En ese universo no puede ya saberse qué es real y qué obedece a la leyenda. ¿Está lloviendo? pregunta un padre a su hijo adolescente quien como todos los adolescentes se empeña en llevarle la contra al padre con argumentos incontestables aunque absurdos. “No sé”, contesta el hijo. “Cómo no vas a saber: saca el brazo por la ventanilla; ¿llueve o no llueve?”. El hijo responde que eso depende: en un tiempo gobernado por las leyes de Newton, llueve, pero según la teoría de la relatividad bien podría no estar lloviendo, aunque ambos, en ese instante, se mojen. En esta novela, la realidad del pop y la contracultura ha sido inoculada con las verdades de la filosofía, la ciencia y el mercado de tal suerte que el conocimiento entre alta cultura y cultura del consumo logra confundirse y poner en tela de juicio aquello que considerábamos incuestionable. Lo que hace DeLillo, en realidad, es construir una parábola sobre la imposibilidad de la representación en la época posmoderna.

En *Arrecife*, de Juan Villoro, ocurre algo semejante. El autor ha reinventado la idea de paraíso vacacional al que los turistas extranjeros acuden para buscar (y en -

contrar) emociones extremas. Actos terroristas, secuestros *express*, violaciones fingidas cuyo éxito depende de que no parezcan fingidas, todo a fin de satisfacer la necesidad de adrenalina a la que el cine y los *realities* televisivos los han acostumbrado. O nos han acostumbrado. Pero, ¿realmente nos hemos acostumbrado a la violencia? No lo creo.

Desde las primeras páginas, el lector sabe que está frente a una novela a medio camino entre el realismo y el símbolo; el tema de la violencia como acto recreativo y como tótem de nuestra época es el motivo central para hacer una reflexión sobre la gratuidad del dolor, sobre la ética y la amistad en tiempos convulsos como los que vivimos. De modo que el tono de esta novela impone una distancia que nos obliga a experimentar la violencia como representación y nos impide experimentar la violencia como violencia.

Bajo la consigna de que “el peligro es el mejor afrodisíaco”, un ex cantante de rock, Mario Müller, administra La Pirámide, un *resort* inspirado en el Templo de las Inscripciones de Palenque en el que a diario se representan escenas que recuerdan a sus visitantes que, de todas las emociones negativas, el miedo es el único ins-



Juan Villoro

tinto al que la sociedad de los fármacos y la euforia no está dispuesta a renunciar.

“Ofrecemos algo más que un deporte”, dice Mario Müller al protagonista, Tony Góngora, amigo de su juventud y ex integrante del grupo Los Extraditables al que ha contratado para musicalizar los movimientos de los peces en un acuario. “Ofrecemos turismo extremo. Estamos en una zona guerrillera. De vez en cuando los turistas tienen contactos con supuestos rebeldes. Se llevan algún susto y todo vuelve a la normalidad... ¿No te parece un logro? Sandra ayuda a entrenarlos: no es fácil representar la violencia”.

Lo primero que uno se pregunta ante una novela así es por qué alguien querría representar la violencia y por qué otro pagaría por asistir a esa representación, si en un país como el nuestro la encuentra de sobra en la realidad todos los días. Pero entonces uno se detiene para darse cuenta de que ha caído en la trampa. En un país como el nuestro la realidad es lo más difícil de encontrar. “El tercer mundo existe para salvar del aburrimiento a los europeos”, dice Mario. “Lo que para nosotros es horrible para ellos es un lujo”. Y esto es verdad. ¿O no acuden los turistas extranjeros a Teotihuacán para oír hablar de sacrificios humanos y no van a la zona maya para oír hablar de princesas enojadas y sacrificadas en cenotes? ¿Qué pasaría si en una visita turística el guía *nunca* hablara de esto?

Recuerdo una vez que asistí en Uxmal al espectáculo de luz y sonido en que una voz en *off* contaba antiguas leyendas mayas tomadas del texto de Médez Bolio.

Detrás de mí había una pareja de gringos acompañados de dos hijos, de unos siete y diez años. Mientras la voz relataba la historia de la princesa Sac Nicté o hacía menciones a la sabiduría de aquella civilización que conoció el cero antes que muchas otras y miraba los astros como si los tuviera en la palma de su mano, la familia conversaba, comía golosinas que extraía de ruidosas bolsitas de celofán, retozaba, peleaba y se contentaba sin tomar en cuenta que había pagado por conocer esa historia y sin considerar que los otros pudiéramos conservar ese interés. De pronto, se apagó la luz. En la oscuridad sonaron unos caracoles al tiempo en que una cinta de neón hizo aparecer serpientes esculpidas en piedra que surgían de forma bastante dramática. La familia de gringos se animó. La voz que se había mostrado cordial, se tornó siniestra. “Kukulkáaaaa...”, repetía, como desde el más allá, “Kukulkáaaaa”. “¿Peter Pan!”, gritó el hijo menor y sus padres asintieron: “¿Peter Pan, pero con sacrificios humanos!”. La familia guardó silencio, fascinada. Se podía sentir la emoción de quien ha pagado por oír la historia que quiere oír y, por tanto, mientras reciba su dosis de horror no será defraudado.

De modo que a través de la ironía, Juan Villoro vuelve a llevarnos por esa línea delgadísima entre la verdad y su hipérbole a la que recurre para mostrar el absurdo de la condición humana.

Arrecife es casi un cómic *manga* y es al mismo tiempo una fantasía gogoliana sobre los tiempos que corren. Este centro vacacional que oferta peligros controlados es un emblema de los valores de la mundialización. El

miedo como espectáculo y aliciente; el lavado de dinero y la contabilización fantasma como negocio.

“¡Bienvenido al mundo real, Tony!”, dice Mario al amigo que ha perdido la memoria y acude a La Pirámide para recobrarla y reencontrarse. “Los hoteles abandonados son un espléndido negocio. ¿Has visto los edificios de la Costera? Ahí viven ratas, tejones, las gaviotas hacen nidos en las azoteas, pero oficialmente están llenos. Es la mejor forma de lavar dinero. He aprendido mucho con los ingleses. Ellos inventaron los paraísos *offshore* en sus antiguas colonias. Te doy un dato del *Financial Times*: el 10 por ciento de todo el blanqueo de dinero se hace desde Londres. Los hoteles quebrados son perfectos para simular inversiones y llevar una contabilidad fantasma. ¿Leíste *Almas muertas*?

—Sí.

—Yo no, pero me la contaron. Ésta es la continuación. *Turistas muertos*. En Rusia podías cobrar por siervos muertos, aquí cobras por habitaciones vacías. El dinero de la venta de armas, de la trata de blancas, del narcotráfico no puede llegar así como así a un banco, necesita dar un rodeo.

En efecto, en la novela de Gógol, el personaje central, Chichikov compra los nombres de siervos muertos y mediante sus visitas a distintas propiedades muestra la decadencia de la Rusia zarista a través de los prototipos de un sistema feudal en decadencia. En *Arrecife*, Juan Villoro hace un muestreo semejante de hábitos y negocios siniestros pasados por el tamiz de la legalidad: el derecho al ocio, el bienintencionado negocio del turismo, industrias que nacieron apenas en el siglo xx. Y aunque en esta novela es difícil saber quién miente y quién no o de qué lado están el mal y el bien, por momentos la trama policiaca deja ver que donde quiera que estén, nadie saldrá ileso. Ni siquiera el lector, que no puede hacerse una idea completa del sentido de lo que ocurre. De modo que la razón de existir de este centro vacacional es en realidad ¿el lavado de dinero?, ¿la venta de droga oculta en cuevas submarinas?, ¿la trata de blancas?... , pero las posibilidades aumentan en la medida en que uno avanza en las páginas. Así que no estoy diciendo mucho si digo esto. Y dado que esta novela es a fin de cuentas un thriller, el misterio crece con la aparición del primer muerto. O de dos. O de una serie de caminos e incógnitas que nos hacen ver que igual que en *Bajo el volcán*, pase lo que pase, el tema del viaje del protagonista al corazón de este país descorazonado y descorazonador es más que una denuncia una vía para el autoconocimiento.

Sobre la capacidad de inventiva y la construcción de frases que son citas citables en sí mismas, no abundaré. Las novelas de Juan, como tanto se ha señalado,

son un compendio de aforismos. De modo que no creo traicionar el espíritu de *Arrecife* si sugiero un modo de lectura alterno, que consiste en abrir el libro al azar como hacen los protestantes con la *Biblia* a fin de acicatear la imaginación en busca del soplo divino, pues Borges nos recuerda que según la *Biblia* misma el espíritu sopla donde quiere.

Al vértigo de esta narración súper contemporánea, súper ingeniosa, escrita con tan mala leche, se suma una última virtud. Por su complejidad y exigencia al terminar de leerla uno se siente más inteligente. Las novelas de Juan tienen este raro efecto: hacer que el lector se sienta inteligente después de leerlas. Muy probablemente el cambio experimentado no sea más que otro espejismo. En todo caso, el viaje por la lectura y la impresión final bien valen la pena. **u**

Texto leído en la presentación de *Arrecife* de Juan Villoro el 24 de mayo de 2012, en la librería Gandhi, sucursal Mauricio Achar, de la Ciudad de México.



Julieta Campos

Los goces especulares

Aline Pettersson

Novelista, ensayista, dramaturga, periodista, Julieta Campos (La Habana, Cuba, 1932-Ciudad de México, 2007) sostuvo una constante y afortunada búsqueda literaria plasmada en sus libros. Aline Pettersson se sumerge en el universo metamórfico de la autora de Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina, La fuerza del destino y Reunión de familia, entre otros, para darnos la cartografía de una obra ineludible para nuestras letras.

*Narrar es casi siempre poner en palabras un sueño
que se sueña en la vigilia con los ojos más o menos abiertos.*

Julieta Campos

Tenía los cabellos cortos y se llamaba Julieta. Tenía un baúl lleno de sueños que navegó por el mar calmo y proceloso de una escritura muy cuidada, muy meditada, muy volcada en sí misma, en esas obsesiones que nos acompañan (que la acompañaron) a lo largo de la porción particular de su tiempo. El 8 de mayo, habría llegado a su octava década.

Girar la llave, abrir el baúl, extraer el contenido y darle cuerpo de papel y tinta a sus reflexiones, a sus lecturas, a su aprehensión del mundo recreado a través de una clara inteligencia. El mar que se mira, que se palpa con el cuerpo, que sala los labios y que arrulla o aturde con su rumor o su estruendo los oídos y que vuelve, vuelve siempre, evocando a Valéry, en la escritura de Julieta Campos.

Los textos de una vida, como esclusas literarias, abren y cierran compuertas. La líquida presencia de sus letras

se derrama por medio de una amplia cultura dirigida hacia muchas vertientes que engloban a creadores de diferente índole. Sus libros están salpicados por su conocimiento de quienes han ido dejando una huella indiscutible en el desarrollo de la trayectoria humana a lo largo de centurias o, incluso, milenios. Se trata de un amoroso cuidado de aquello que marca nuestro paso por la Tierra: las letras, la música, la plástica, la arquitectura, la buena mesa, la historia. En fin, la meditación que cava un surco de riqueza intelectual, emocional, sensual.

Tal vez la década que cobró una importancia literaria muy grande para Julieta fue la de los años setenta en que publica tres novelas *Muerte por agua* (1973), *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1978) y *El miedo de perder a Eurídice* (1979). Su erudición y buceo en el lenguaje que habla del lenguaje mismo se vuelca en estos tres libros alejados de una primera instancia anecdótica para dirigirse hacia fronteras abiertas al lector en registros menos frecuentados y más exigentes. La invitación era la de dejarse ir en el flujo de

la escritura y atracar en orillas, no insólitas, pero sí divergentes en cuanto a una superficialidad inane. La isla, el mar, el eterno ir y venir, el amor/desamor, la espera se despliegan en ellos. Y estarán presentes en el pensamiento, el recuerdo, la añoranza de la escritora durante el trayecto de su vida.

Su obra mantuvo proximidad literaria con el trabajo de Salvador Elizondo y, cuando tardíamente conoció a Josefina Vicens, Julieta manifestó su sorpresa y admiración por encontrar en *El libro vacío* un punto de partida, aunque muy diferente en tono del suyo, para una reflexión similar. Fueron años de agudos experimentos formales que buscaban sumergirse y navegar en las ondas textuales mismas. De hecho, un personaje de *Muerte por agua* está bordando un tapiz y es indudable que la cercanía entre tramar un tapiz de hebras y tramar uno de palabras ofrece la posibilidad de optar, en el segundo caso, por la selección meticulosa y el enlace verbal más decantados.

Su infancia cubana le quedó impresa para siempre, tal como advierte Rilke sobre estos rasgos iniciales. Así también permaneció el mar que se le escapó al vivir en la zona montañosa de la Ciudad de México, donde el carácter mismo de sus habitantes difiere mucho del de su lugar de origen. Desde su juventud, a través de sus estudios, de su residencia en París y de su residencia mayor en el arte, Campos fue creando un universo especial donde la exquisitez del espíritu no estuvo reñida,

después, con la inminencia de su reflexión y compromiso políticos.

En tiempos dieciochescos y no se diga renacentistas, por caso, la sabiduría y el interés alrededor del desempeño público de los individuos iban a menudo de la mano. Pero en el siglo xx las orillas se habían ido distanciando. El compromiso político trabajaba con bastante frecuencia en demérito de la escritura literaria, por ejemplo, al ser llevada ésta en una dirección incómoda para su inherente desarrollo. Muchos poetas se solían refugiar en su torre buscando aislarse de preocupaciones terrenales y pedestres. El caso es que la mente cultivada, sofisticada de Julieta Campos le hizo sitio a la parte más apremiante de la vida y, tanto se comprometió con ésta, como escribió acerca de problemas muy concretos de su tiempo, señaladamente hacia la etapa final. Y es de llamar la atención, debido al fino matiz de su entorno y de sus libros, en los que, por otro lado, asoma un tinte poético, que redondea en las imágenes lo que acaso no cierra del todo en el relato.

Durante los seis años que radicó en Tabasco, dedicó sus conocimientos y esfuerzo a llevar exitosamente la cultura por el estado. Acercó la Quinta Grijalva, residencia oficial, al tono de las casonas antiguas de La Habana con sus muebles de mimbre blanco y la presencia formidable del agua y la naturaleza tropical que Villahermosa le ofrecía. Y quizás ahí empezó a darle vueltas a su extenso libro *La fuerza del destino*. ¿Cómo saberlo?



Julieta Campos





Las ideas revolotean en el tiempo interior hasta un instante milagroso en el que se cuelan por la rendija de los deseos y se convierten en un proyecto. La primera referencia que hallé a este trabajo futuro está en la entrada de su diario, el domingo de Pascua de 1991, en su casa de campo de Tetecala. Estos escritos fueron publicados póstumamente como *Cuadernos de viaje* y la cito:

me he ocupado con fruición en el rastreo de la historia familiar, la exploración de ese árbol de la vida que fue creciendo del tronco de la pareja fundadora y se bifurcó y echó ramas por todos lados. Cada día descubro algo que puede desenvolverse en una novela por sí sola, o en una novela dentro de la novela.

Y, a través de la lente de esa familia que empezó a llegar de España a Cuba “en el vaivén del oleaje” del siglo XVI, se ofrece asimismo la historia del país hasta los años recientes, que es la etapa con la que inicia el libro publicado en 2004.

Tanto en *Un heroísmo secreto* (1988) como en *Cuadernos de viaje*, (2008) se perfilan lo mismo sus gustos literarios como su mirada en torno a diversos tipos de acontecimientos en el mundo y en el mundo del arte.

Y si bien es cierto que la época de experimentación ya había menguado en la búsqueda de los creadores, Julieta Campos permaneció fiel a los placeres de su espíritu entrevistados tempranamente, en primer lugar, el gozo de la escritura y su envés: la lectura; el arte; la meditación constante que yuxtapone planos en asuntos muy diversos del quehacer humano; el viaje; el deleite que le proporcionan los encuentros con amigos; la naturaleza; la luz particular de las ciudades; el portento de una comida salpicada por el buen vino y la conversación chispeante o reflexiva.

Y si el inmenso bagaje cultural que poseía se desplegó en toda su obra, la lectura de los ensayos de *Un heroísmo secreto* y el recorrido por los cuadernos que conforman su libro póstumo aproximan a la mujer concreta que fue Julieta Campos con sus lectores. Quien se asome a esas páginas, carentes del barniz protector de la ficción, va a atisbarla mientras vierte sus gustos y disgustos, sus anhelos y decepciones pero, sobre todo, sus pasiones. Ahí se despliega la impronta de una humanidad inquieta circundada por múltiples facetas y “...entregada a la lujuria de la lectura, de la reflexión, a esos placeres solitarios de la inteligencia recogida en la intimidad de los refinados goces especulares”. **u**

Beatriz Espejo

El arte de bruñir universos

Ana Clavel

Hay escritores que a lo largo de su obra crean un universo propio, pleno de resonancias con otros autores. En este ensayo Ana Clavel nos brinda una carta de navegación por la obra de Beatriz Espejo, que se sostiene a través de una narrativa eficaz y visionaria en diálogo constante con las grandes figuras de la literatura moderna.

I. NOMBRE Y DESTINO

Muchos creen que nombre es destino. Si se atiende al significado de las palabras que conforman el de Beatriz Espejo, encontraremos muy pronto que al lado de la misión de “hacer feliz” que le viene del latín *beator*, de donde deriva el femenino *Beatrix*, se sitúa el del artefacto capaz de revelarnos nuestra identidad a través del reflejo y la apariencia. Así pues, si conjuntamos ambos significados, podríamos llegar a la conclusión —por supuesto, errónea— de que Beatriz Espejo tiene como destino ser un instrumento para que los otros se reflejen de una forma feliz y gozosa.

Ella misma de una belleza proverbial, bien pudo convertir el Espejo de su destino nominal, en motivo de vanidad y soberbia. En mujer que no sabe latín, que se casa y tiene buen fin.

Sólo que Beatriz Espejo (Puerto de Veracruz, 1939) es una mujer que se sitúa frente al nominalismo y frente al destino: es mujer que sabe latín, pero en vez de padecer las consecuencias de la opresión de los géneros, sí se casa (más de treinta años con el destacado crítico Emmanuel Carballo) y tiene buen fin: el de escritora, el de dueña de sus palabras y pensamientos. Y

para serlo, otra vez se pone contra el destino: si bien sus escritos nos revelan como en un espejo mágico densidades y temperamentos ocultos, no nos producen una felicidad instantánea. En realidad, hay mucho de dolor y desenmascaramiento. Pero la literatura, ya se sabe, cuando vale la pena, nunca es complaciente. Es verdadera, pero de la única forma que puede serlo la literatura necesaria: la de mostrarnos una verdad estética. Sin contemplaciones, con la única limitación de la coherencia narrativa y ficcional que exige la propia historia. Así fue desde *La otra hermana* (1958), el primer libro de cuentos que su maestro Arreola le publicó en la colección Cuadernos del Unicornio, en la época en que Beatriz Espejo cursaba la carrera de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, y en donde es posible vislumbrar ya la obsesión por el lenguaje perfecto y el deseo de hurgar en sus personajes ese otro lado de las pasiones que llevan a una lúbrica ninfa Eco, por ejemplo, a cercar y hundir a su amado en el cuento “Narciso en el agua”, el único que la exigente maestra Espejo rescataría a la postre de ese volumen inaugural.

¿Pero de dónde le viene a esta escritora la pureza de la escritura y la exigencia con sus personajes? Ella misma responde vinculándose a una genealogía de narra-



dores de primer orden: las hermanas Brontë, Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, Juan José Arreola, Martín Luis Guzmán. De ellos aprendería sobre todo el artificio de una prosa impecable; de ellas, la mirada incisiva para escudriñar en el mundo de los gestos, los detalles, las cosas nimias de la existencia que, sin embargo, pueden volverse reveladoras.

Proveniente de una familia rica y tradicional del puerto de Veracruz que terminó por trasladarse a la Ciudad de México, nuestra autora estudió en colegios de religiosas una educación en regla para la señorita de alcurnia que entonces era. Por supuesto, las monjas destestaban su carácter ingobernable. Ellas decían que su risa era diabólica; Beatriz contestaba que sus carcajadas eran “argentinas” porque había escuchado la palabra en una película de aquel entonces.

Si bien las teresianas le enseñaron a coser y a bordar con maestría, ella desarrolló por cuenta propia la obsesión por el detalle. Por esa punta del iceberg que emerge en un aparente mar tranquilo, mientras atrás están las pulsiones amenazando con desbordarse, como nos lo revela la dulce y feroz hermana Estrellita en el cuento “Primera comunión” del libro *El cantar del pecador* (1993).

Antes había publicado *Muros de azogue* (1979), en el que recrea el ambiente familiar y veracruzano con una memoria real e inventada. Será hasta *Alta costura* (Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1996) y *Marilyn en la cama y otros cuentos* (2004), donde Beatriz Espejo

desarrolle temas más cosmopolitas y contemporáneos. Pero ahí también predomina la mirada de escalpelo para diseccionar ese lado prosaico, cruento, grotesco de sus personajes, casi todos mujeres que, no obstante la celebridad como en el caso de la Monroe, o el anonimato como en el caso de Lucrecia del cuento “El bistec”, se nos revelan en una descarnada condición humana, con sus bajezas y defectos, con su degradación y sus condenas.

Es gracias a esta mirada incisiva y despiadada que la literatura de Beatriz Espejo se encuentra lejana de un feminismo ramplón y proselitista. Ella, que conoció de sobra los ambientes de las “niñas bien”, se guarda de aproximarnos con un análisis cómplice y frívolo; por el contrario, hay un regusto casi mordaz por el lado sórdido y corrompido de la bondad y la belleza que mucho recuerda el naturalismo de Guy de Maupassant, aunque claro, con recursos más actuales. Qué lejos la Beatriz Espejo adolescente que leía *Mujercitas*, la *Vida de Santa Teresa de Jesús*, los poemas de Salvador Díaz Mirón, las novelitas sentimentales de Corín Tellado y que bien pudo derivar en la escritura superficial y fácil de autoras que han hecho del tema de lo femenino un lugar común y anodino: complaciente.

En cambio, Beatriz Espejo publica poco. En su momento la han ocupado otras actividades: la edición de una revista literaria independiente, *El Rehilete* (1959-1969), dirigida por mujeres y en la que publicaron cerca de trescientos autores contemporáneos; su labor dentro del periodismo cultural (reportajes, notas y entrevistas con luminarias de la literatura latinoamericana como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges que le valieron en 1983 el Premio Nacional de Periodismo); una faceta académica que cristalizó primero en una tesis doctoral que se publicó con el título *Julio Torri, voyeurista desencantado* (1987), dedicada precisamente a uno de sus mentores, aquel que le enseñó “la importancia de la corrección y la paciencia para publicar”. Esta labor de investigación y docencia la ha llevado a mantener durante más de tres décadas una cátedra de taller de cuento en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, guiando a numerosas generaciones de alumnos, y a recibir en el 2006 el Premio Universidad Nacional.

En el volumen de sus *Cuentos reunidos*, editado por el Fondo de Cultura Económica en 2004, nuestra autora declara una suerte de *ars poetica* que la vincula con el género cuentístico, dada su común naturaleza rebelde, como si se tratara de una especie de autobiografía literaria: “Los cuentos son unos taimados y no sólo divierten, sino dicen más de lo que dicen; abarcan poco y aprietan mucho, imponen leyes difíciles de cumplir, desechan sin el menor remordimiento todo lo inservible a sus propósitos y se ufanan de que las cosas complicadas parezcan fáciles”.

Con una depurada colección de varios libros de cuentos y una novela, *Todo lo hacemos en familia* (2001), en la que retorna al ambiente de una familia provinciana con su doble moral y sus figuras masculinas casi míticas, Beatriz Espejo ha sumado a los reconocimientos de sus lectores exigentes el honor de un premio que lleva su nombre: el Premio Nacional de Cuento Beatriz Espejo, instituido por el Instituto de Cultura de Yucatán desde 2001.

Pero sobre todo, con la búsqueda de una escritura perfecta y una despiadada capacidad de hurgar en sus personajes, Beatriz Espejo se reconcilia así con su destino nominal: no al reflejarnos superficies y vacíos en el espejo de una escritura complaciente, sino al provocarnos esa otra felicidad, honesta e íntima, que deriva de atrevernos a reconocer quiénes somos, con rostros y cicatrices no por ocultos, menos verdaderos.

II. SI MUERO LEJOS DE TI O EL ARTE DE BRUÑIR ESPEJOS

Según Plotino, la materia es irreal. Borges, que toma como punto de partida un pasaje de sus *Eneidas* para, paradójicamente, historiar la eternidad, emplea la metáfora de un espejo, a la vez lleno y vacío, a fin de dar una idea de la esencia de lo material: “Su plenitud es precisamente la de un espejo, que simula estar lleno y está vacío; es un fantasma que ni siquiera desaparece, porque no tiene ni la capacidad de cesar”.

Hay numerosos espejos en la tradición: ahí está por ejemplo Narciso que muere no por mirarse demasiado en las aguas que reflejan su imagen, sino porque, nos recuerda Tiresias, se mira pero no se conoce suficiente-

mente... O el espejo de Alicia que permite el paso a una realidad invertida y alterna. También está el espejo “negro”, referido por Truman Capote en un relato de *Música para camaleones*, usado por los pintores para descansar la mirada... O el “espejo de sabiduría” del que nos habla Oscar Wilde en “El pescador y su alma”, en el que se reflejaban todas las cosas del cielo y de la tierra excepto el rostro de quien se miraba en él.

El espejo nos remite a esta paradoja no exenta de simbolismo: ¿somos lo que parecemos? ¿O nos asomamos a él como nos inclinamos a la fuente de los deseos o a los mismos libros para que nos revelen esos otros que nos habitan sin saberlo?

Muy variados espejos se nos revelan en el más reciente volumen de relatos de Beatriz Espejo, *Si muero lejos de ti* (Lectorum, 2012): imágenes vívidas y reflectantes, momentos fulgurantes, decisivos, sugerentes en las vidas de personajes en su mayoría célebres: Sylvia Plath, Silvina Ocampo, Manuel José Othón, Marilyn Monroe, Leonardo da Vinci, Alberto Gironella, Agatha Christie, la emperatriz Carlota, Elena Garro y Colette, Salvador Díaz Mirón, Agustín Yáñez... Retratos ficcionales extraordinarios que Beatriz Espejo sabe bruñir con sagaz imaginación e impecable oficio.

Así, asistimos a los entretelones de la frágil existencia emocional de la poeta norteamericana Sylvia Plath, en el relato “Sólo quiero escribir”, previo al instante decisivo en que después de alistar el desayuno para sus pequeños hijos, introduce la cabeza en el horno de la cocina para dar fin a su angustia y depresión.

O la dependencia amorosa en su vertiente de celotipia de la escritora argentina Silvina Ocampo, casada



Beatriz Espejo

Confiar en el milagro

Entrevista con
BEATRIZ ESPEJO



con el narrador y dandy Adolfo Bioy Casares, apenas unos años menor que ella; su existencia a la sombra del amado infiel, de los amigos afamados como José Bianco y Jorge Luis Borges que no obstante alababan su imaginación clarividente.

Un caso semejante, retrato de locura por el desamor, es el de “Miserere mei Deus” que refleja a la emperatriz Carlota a través de una segunda voz incisiva. En unas cuantas páginas contemplamos la gama de oscuridades y complejidades de una pasión que Fernando del Paso en su monumental *Noticias del Imperio*, consiguió delinear desde la parodia y el ridículo. Aquí, en cambio, en medio de un esmerado derroche de datos cotidianos e íntimos que recrean los distintos ambientes palaciegos en que vivió el personaje de la desdichada emperatriz, esa segunda voz narrativa, con lengua de escalpelo y atributos de conciencia omnisciente, se dirigirá a Carlota no para recriminarle sus acciones sino para compadecerla, pues sabe que el dolor de la traición amorosa la convertirá no tanto en el mito de una emperatriz loca, sino en el simple caso de una desechada mujer de carne y hueso: “Supiste que el amor duele y por ser tan grande y desgarrado se convierte en odio. Odiaste a Max con la misma fuerza con que lo habías querido. Le deseaste la muerte. Te volviste su ángel de la muerte...”.

Pero la mirada reflectante de Espejo no se detiene en el género, también sabe calar en personajes mascu-

linos de muy distinta índole, lo mismo en el autor del célebre poema “Idilio salvaje” que del genio renacentista de todos los talentos: Leonardo da Vinci. Del primero, urde un episodio singular en la vida del poeta potosino Manuel José Othón, extraordinario en su nivel de cotidianidad y a la vez de complejidad de una psique que lo mismo se apasiona por el juego de billar en solitario que, en su calidad de juez de provincia, decide condonar el castigo de un preso por el desconcertante hecho de ser un magnífico semental para mejorar la raza. Así vemos al poeta Othón de buen samaritano, buscándolo a tal garañón una potranca a su altura. Entre tanta labor de celestinaje el buen juez no puede evitar tomar parte en las apetencias de la sangre y a golpe de lujuria vierte su pasión carnal en ese su arrebatado poema “Idilio salvaje”, en el que naturaleza y deseo se desatan ante las tentaciones de una indígena de “ardiente cabellera como una maldición”...

Otro acierto es la variedad de técnicas de composición utilizadas con maestría en este volumen, como es el caso del relato “Sólo los reyes tienen tales placeres”, memorable por la urdimbre narrativa para abordar el personaje de Leonardo da Vinci desde la mayestática voz de Francisco I de Francia. Narrado desde la voz imperial que al no caber en un simple “yo” se agiganta en un “nosotros” múltiple y absoluto, semejante a la aquiescencia de la divinidad con sus criaturas, es la voz plural del monarca la que se encarga de reflejarnos los caprichos, genialidades, fracasos de uno de sus hijos más dilectos.

Otro de los relatos más apasionantes de *Si muero lejos de ti*, y vaya que abundan los retratos magistrales, es el dedicado a la escritora inglesa Agatha Christie. Ahí la autora entrevera la información biográfica de la famosa escritora de *thrillers* con la triste noticia de Madeleine, la niña de cuatro años desaparecida en Portugal en 2007. A través de un ejercicio de imaginación portentoso y el dominio del oficio de la escritura, Beatriz Espejo consigue inmiscuir a la propia Agatha Christie en un *thriller* que da cuenta de las manías, recovecos, cotidianidad e intimidad de la novelista inglesa: sin duda una lección maestra de una escritora como Beatriz Espejo que no se duerme en sus laureles al conseguir abordar un polémico tema de actualidad y a la vez rendir así el mejor de los homenajes a una de sus escritoras predilectas.

Sin embargo, uno a uno los relatos aquí reunidos suman la imagen de un retrato aún mayor: el de la propia Beatriz Espejo, sus obsesiones como la soledad y la morbidez, sus amores literarios, su mundo libresco, su fascinación por la música, pero sobre todo su delicado arte de bruñir espejos. Un arte que a partir del detalle, la sugerencia, la mirada incisiva es capaz de revelarnos a nosotros mismos en la refulgente imagen de un puñado de existencias que, ya sean célebres o anónimas, reales o posibles, no dejan de ser espejeantemente humanas. **U**

Nicanor Parra, Premio Cervantes 2011

Elogio del antipoeta

Juan Gustavo Cobo Borda

Heredero y continuador de una estirpe que incluye a Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Gonzalo Rojas, Nicanor Parra es uno de los poetas chilenos más destacados de nuestra lengua. El escritor colombiano Juan Gustavo Cobo Borda celebra en este ensayo la concesión del Premio Cervantes 2011 al gran inventor de la antipoesía.

En el canto IV de *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro se lee: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura. / Aquí yace Vicente Huidobro antipoeta y mago”. De ahí provendrán los antipoemas de Nicanor Parra.

En 1993, para el centenario del nacimiento de Huidobro, Parra leyó uno de sus ya célebres *Discursos de sobremesa* (2006), titulado “Also sprach Altazor”. Comienza con un “Antes de comenzar”.

Una pregunta:

Qué sería de Chile sin Huidobro.

Qué sería de la poesía chilena sin este duende

Fácil imaginárselo

Desde luego no habría libertad de expresión

Todos estaríamos escribiendo Sonetos

Odas elementales

O gemidos

Alabado sea el Santísimo (p. 107).

Hijo de un profesor primario y una modista de trastienda, Nicanor Parra tiene ocho hermanos. Nació en el sur de Chile, cerca de Chillán, en San Fabián de Alicó, y pasará una infancia de pie pelado en difíciles condiciones económicas, viviría en lo que se llamaría una po-

blación callampa. Sólo en 1932 llegará a Santiago donde estudiará (el único de la familia) matemáticas y física, en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. En 1937, con veintinueve poemas, Nicanor Parra publica su primer libro *Cancionero sin nombre*, muy influido por Federico García Lorca y una veta directa popular, donde la sencillez tenía algo de encanto provinciano, de aldea quieta con mínimos dramas. El año siguiente gana el Premio Municipal. En 1941, Carlos Poblete, en su *Exposición de la poesía chilena*, publicado en Buenos Aires, por la editorial Claridad, escribirá un concepto muy poco halagüeño sobre Parra:

“Nació en 1914. Es la cabeza visible entre la falange de ‘guitarreros’ que ha invadido un sector de la poesía chilena. Poesía epidérmica, efímera como todo lo que no se nutre en la realidad profunda del hombre.

“Es profesor de Matemáticas y Física en un liceo de provincia” e incluye poemas como éste, del primer Parra.

He de partir un día con el lirio
derramado en la mano, dulcemente,
dentro del corazón el mar umbrío
y una ascensión de pájaros perennes.

Lejano y solo caeré dormido
bajo la fría luna de noviembre
sin oír la palabra de un amigo
que me diga hasta luego para siempre.

Preconizaba una poesía espontánea en contra de una cerebral y por 1942 anunciaba un libro *La luz del día* que nunca, claro está, vería la mencionada luz. Aquí un paréntesis sobre Parra y sus títulos.

Cuando iba a publicar lo que por fin se llamaría *Versos de salón* (1962), Parra se debatía entre estos títulos:

Baile sobre una tumba
Licencia poética
Pan pan, vino vino
Poesía para poetas
Las cuatro operaciones
El gato montés.

NEBULOSA, 1960

Cuando preparaba *Hojas de Parra* (1985) dudaba entre:

Cachureo
Ampliaciones
Algo por el estilo
Base de operaciones
Ejercicios respiratorios
Cero problema

Esperaría muchos años y sólo en 1964 se atreve a desprenderse, casi en contra suya, de lo que sería su libro clave *Poemas y antipoemas*. Libro cuya solapa, escrita por Pablo Neruda, dirá: “Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia”. “Tengo orden de liquidar la poesía”, dirá Parra por aquellos años y a ello dedica toda su inteligencia provocadora. “La poesía no puede ser otra cosa / que la mala conciencia de la época”.

Becado por el Consejo Británico, estudió matemáticas superiores y cosmología con E. A. Milner, en Oxford, de 1949 a 1952.

Poemas y antipoemas iba a llamarse antes *Oxford 1950* y en él conviven muchos influjos de época: existencialismo, psicoanálisis, surrealismo, marxismo.

“El antipoema no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido por la savia surrealista”.

Pero como lo señaló Mercedes Rein: “La negación radical, el soterrado nihilismo que es, si no me equivoco, la raíz profunda de esta antipoesía” (p. 28).

La cual fue recibida por el padre capuchino Salvatierra con esta andanada:

¿Puede admitirse que se lance al público una obra como ésta, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo? Me han preguntado si este librito es inmoral. Yo diría que no; es demasiado sucio para ser inmoral. Un tarro de basura no es inmoral por muchas vueltas que le demos para examinar su contenido.

Por su parte, Pablo de Rokha concluirá furioso: “Los antipoemas inspiran lástima y asco”.

¿Qué traían ellos para producir semejante reacción? Allí convivían la mirada fría e impersonal, de noticiero, acerca de todos los vicios del mundo moderno —“La exaltación del folclore a categoría del espíritu”, “el desarrollo excesivo de la dietética y de la psicología pedagógica”, con reflexiones acerca de la propia poesía.

“La poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu”, y la figura del propio poeta, sarcástico, cuestionado, *clown* irrisorio y tan absurdo, o más aún, que el mundo en que habita.

Dos poemas, “Autorretrato” y “Epitafio”, nos permiten abrir y cerrar esta peripecia. En el caso de “Epitafio”, abre una veta siempre cultivada por Parra: el burlarse de sí mismo y de la muerte.

EPITAFIO

De estatura mediana,
Con una voz ni delgada ni gruesa,
Hijo mayor de un profesor primario
Y de una modista de trastienda;
Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
De mejillas escuálidas
Y de más bien abundantes orejas;
Con un rostro cuadrado
En que los ojos se abren apenas
Y una nariz de boxeador mulato
Baja a la boca de un ídolo azteca
—Todo esto bañado
Por una luz entre irónica y pérfida—,
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia!

Como lo señaló José Miguel Oviedo, allí se dan “confesiones eróticas, crisis sentimentales, imágenes oníricas, fragmentos psicoanalíticos y obsesiones intelectuales. Una vida casi neurótica y al borde de la locura, pero no por eso excepcional” (p. 147, *Historia de la literatura hispanoamericana, volumen IV*).



Nicanor Parra

Parra seguiría oponiendo a la poesía nocturna una poesía de la claridad, pero este estudioso de la física atómica y la mecánica celeste incorporaría dos principios claves a su poesía: ya no la física de Newton sino la de la relatividad y la indeterminación. Un mundo en perpetuo flujo, que vibra, oscila y cambia, donde el poema ya no es plegaria religiosa sino parlamento dramático.

Un teatro de uno solo, donde se descartaban los alquimistas y se invitaba al aterrizaje. A un lenguaje y una poesía práctica. Que más tarde, en uno de sus *Artefactos* (1973), cuando el antipoema ha estallado en fragmentos, lo expresaría de modo muy crudo:

El mundo es lo que es
y no lo que un hijo de puta
llamado Einstein
dice que es.

Jorge Edwards, en un admirativo texto sobre Parra de octubre del 2000 titulado “El demonio de la poesía”, nos da una clave para acceder mejor a su mundo. Recuerda allí cómo su hermana, Violeta Parra, se había iniciado como una cantante popular, en el sentido comercial del término: “hasta que decidió buscar en el campo, entre viejos cantores y cantoras, las raíces de lo que se llamaba por tierras de Chillán adentro, hacia la cordillera, canciones a lo humano y lo divino, profanas y religiosas” (Edwards, *Diálogos en un tejado*, Tusquets, Barcelona, 2003, p. 63).

A esto se añadiría la lectura fervorosa del *Martín Fierro* de José Hernández, todo en pos de una voz natural: “la voz de la conversación diaria”. Un lenguaje hablado, como le explicó a José Donoso, en 1960. “Mi unidad es el verso, que en mi poesía aparece como aislado, como una serie de pedradas lanzadas hacia el lector” (José Donoso, *El escritor intruso*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2004, pp. 73-80).

“Yo quería escribir como se habla”.

Confluyen entonces muchas vertientes: el recuerdo de su padre y sus hermanos que habían trabajado en circos, Violeta Parra y su guitarra que estudiaba el folclore ancestral, en sus sobrevivientes, Parra que se internaba en la poesía española del Romancero, el cancionero, los autos sacramentales, y el muy rico sustrato de la Edad Media, los trovadores del siglo XII, los juglares, la cultura albigense, y esos cantores que lo hacen con la *Biblia* en la mano, por decirlo así; y las canciones de borrachos. “Un día que Asuero estaba / tomando cierto recreo, / vino a verlo Mardoqueo, / a quien el rey apreciaba”. Y todo lo que había mamado en los barrios, en Chillán, en la carpa donde Violeta cantaba. “En una mesa puse / un plato de chicharrones, / María no seas ingrata / bájate los calzones”.

Si habían pasado diecisiete años entre su primer y segundo libro, su tercero no se demoraría tanto. *La cueca larga* es de 1958. Allí se palpa toda la maliciosa picardía de la copla popular, de los cinco y siete versos de la cueca traviesa, hable de licor o sexo, mencione las

metidas de pata o incorpore al baile los huasos y los rotos chilenos, en la precisión geográfica, en el ingenio desafiante y arrabalero.

Dos esqueletos daban
Hueso con hueso.

Era sorpresivo el tránsito de una poesía de la alienación urbana, de la cosificación del ser, en un mercado donde la miseria real coexiste con las necesidades superfluas que la publicidad promueve con este zapateo y estas palmas de fiesta de pueblo. Lo que era denuncia desgarrada del individuo que del campo a la ciudad pretende triunfar y es estafado, como mostró muy bien Federico Schopf en “Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra” (1971), es ahora el retorno a un mundo inmóvil, que “se representa como paisaje de tarjeta postal —conformado por rasgos típicos y populistas” (p. 102). Sin embargo, allí donde tampoco hay dinero para cancelar las deudas y las cosechas son incertidumbre y riesgo, el vino libera y permite escapar en el canto y el duelo, en la parranda que exorciza y reconforta. Que permite gritar eufóricos e inconscientes.

El personaje de los “Artefactos” es un energúmeno, alguien salido de sí, que desarrolla una incesante energía, y que puede efectuar tres operaciones básicas: levitar, hacerse invisible y conversar con los muertos. En tal sentido, el personaje pasivo de Kafka, a quien Parra leyó con tanto fervor, se trueca en un agitado y descom-

puesto Charles Chaplin de cine mudo. Y de un Chile que ya bajo la dictadura de Pinochet buscaba con recursiva astucia recobrar la libertad de expresión. Por ello los poemas últimos eran sólo frases, consignas, renglones, chistes, greguerías subversivas. Tres muestras del Parra último podrían ser éstas:

A ver a ver
tú que eres tan diablito ven para acá
¿hay o no hay libertad de expresión en
este país ...?

¡Hay
ay
aay!

Chile fue primero un país de gramáticos
un país de historiadores
un país de poetas
ahora es un país de... puntos suspensivos.

URNAS Y ATAÚDES

Un ataúd le dice a una urna te amo
no puedo vivir sin ti
y la urna lo mira de reojo.

Un final digno de Nicanor Parra. **u**



Las Cruces, Chile

Empezando por la nuestra

Agustín Monsreal

La Madre, esa figura dadora, sanadora, siempre presente, aparece en este texto del notable cuentista mexicano Agustín Monsreal con toda su potencia contradictoria y entrañable, mítica y cotidiana, a partir de la celebración nacional del Día de las Madres.

No, pues sí, nomás se nos viene encima con su solazo artero y sus calores infernosos el florilegiado mes de mayo y toda nuestra energía universal se convierte en un derritidero de cariñosidades, todo lo que somos en cuerpo, alma y mente se nos vuelve un solo himno resplandeciente y categórico: Madrecita Santa, cabecita de ajo hacedora sublime de mi karma, dueña y señora de mis vidas anteriores y de mi aquí y de mi ahora, gotita de miel de todos mis innúmeros amores, quién como tú, jefecita, a ver, quién para idolatrarnos y comprendernos y brindarnos sin esperar nada a cambio, por puritito amor, mimosidades y arrumacamientos y apapachos al mayoreo, y eso no importa si somos canallas o tarados, agua bendita o camino de calvario, cara limpia o cruz volteada, larguiruchos o chaparrastrosos, güerilindos o prietozapotes, si tenemos papá de planta o borracho y desobligado o sólo un nombre montado como un agravio en el recuerdo; quién es la retierna y la reabnegada que de punta a cabo nos vela las ensoñaciones y las enfermedades y las malpasadas y nunca de los nuncas nos reclama ni nos pasa la cuenta de sus sacrificios; quién, por Dios, quién desde la creación del mundo nos arrulló en sus brazos y nos dio a pedazos uno a uno el corazón entero; quién como tú, viejecita linda, jamásmente nos entelaraña los sentidos con sus falsos encantos, con sus hechicerías, con sus brebajes brujeriles, y tampoco nos cornifica con el mejor amigo ni nos celosea con la comadre o la secretaria o la vecina ni nos actricea esce-

nas a la menor parrandita ni nos exige fidelidad aun después de la muerte ni escrupulosa puntualidad con lo del gasto; quién ni en las malas ni en las peores nos abandona y nos tiene siempre nuestra sopita caliente y nuestra ropa lavada y planchada con almidón y toda la cosa; quién nos explica y nos justifica ante el mundo y nos perdona sin imponer penitencias nuestros muchos descarreos y nuestras tantas infamias y nuestras múltiples faltas y nuestros infinitos pecados; quién como tú, propietaria de mi deuda eterna, la primera y la única y la mejor pase lo que pase y le pese a quien le pese y viva tu vida porque madre sólo hay una por fortuna.

Y por eso y nada más por eso es que la propicia noche del 9 nos arrejuntamos con los camaradas más fraternos y nos lanzamos por ahí a las cantinas que nos ponga enfrente el destino para ingerir unas dos que tres bebidas espirituosas y alebrestarnos los adentros y estar de lo más entrones para glorificarte y reverenciarte y celebrarte, chulita mía, para estar con la gustosidad de todos los ánimos en su mero punto y llevarte tu serenata con mariachi garibaldiano o con trío romantiquero respaldado por quinteto de violines, aunque fíjate que con esto de las devaluaciones y la inflación y los adeudos internos y externos y las privaciones salariales a lo peor no hay dinero en caja y entonces pues solamente arribamos al sacrosanto hogar arremolinados y retumbando harto ruido y te ponemos tus *mañanitas* en el tocadiscos, ya de perdida, y te llegamos con un ramote de flo-



Pablo Picasso, *Desamparados*, 1903

res de este tamaño y una bolsa de chocolates en forma de corazón para que adviertas que cuando se trata de ti nomás no escatimamos presupuesto, porque ya ves que con eso de que es tu día todos los comerciantes, por muy pacto y alianza y solidaridad que a los cuatro vientos se digan, sacan las uñas de su ladronería más que de costumbre, pero ya tú lo miras que su diente encajado en nuestra austeridad forzada no nos importa nadita, qué jijos de su mal dormir nos va a importar, con perdón sea dicho trigüeñita de estos mis ojos que si ven la luz es a ti que lo deben.

Y para agradecer nuestro gesto heroico esa bondad hecha persona humana que es nuestra madrecita gloriosa se levanta de su camita y se medio acomoda los desgredados cabellos y se echa el chal a la espalda un poco encorvada por las penas del tiempo y con su añosa voz desvelada y una sonrisa de alcance tímido nos dice ay muchachos qué locura, buscando desempantanarse del sueño que se le resbala como lagrimones desde sus ojitos nublados y se le desliza por toda su carita tan repleta de antigüedad y no es por nada pero qué reteprensiosa está así, tan aternurada, tan remansito de dulcedumbre, y entonces uno siente algo como un escozor que le desacicala el pecho y se le lanza encima viejita adorada y la abraza fuerte pero fuerte bien fuerte y la levanta en vilo y le da vueltas carcajeándose como loco liberado de la camisa de fuerza y la inocente dice o suspira o jadea suéltame muchacho de porra me vas a romper los huesos, aunque riendo también, riendo mucho y clarito con ésa su risa de pan remojado en leche que a uno le parte en siete el alma y le hace ondear el corazón semejante a una bandera.

Y luego, qué caray, la pobrecita se avergüenza hasta la última de sus arrugas porque sucede que la agarramos desprevenida y no tiene ni un bocado ni un agua de horchata que ofrecernos a uno y a los amigos y entonces los amigos comprensivos y perdonavidos por favor, señora, faltaba más, si no venimos a causar molestias, al contrario, pero ella orgullo de su casa recuerda y ofrece aunque sea una copita de licor de naranja hecho allá en su tierra por alguien de la familia y bueno, pues, ni que fuéramos quiénes para hacerle el desaire, pero nada más una, eh, porque todavía nos falta llevarle su *gallo* a las otras mamases y no es cosa de llegar en estado inconveniente, ¿verdad? Por mi madre compañeros salucita de la buena, y ella repite como campanita como cascabelito como relojito de cucú ay muchachos qué locura, y después de un rato tal parece que amenaza desinflarse el globo de la emoción y alguien arroja la piedra salvadora ya vámonos, ¿no?, se nos va a hacer muy tarde y los demás lo asegundan y ella, el resplandor de nuestra primavera, recomienda cuídense mucho y nos otorga su bendición y se queda lavando los vasos que ensuciamos por más que nosotros le dijimos deje eso para mañana, jefecita. Pero así es ella.

Y cuando regresamos de nuestro periplo serenatero resulta que ya aclaró el día y a pesar de nuestra voluntad venimos arrastrando los grilletes de un cansancio que Dios guarde la hora y no nos queda otro remedio que tumbarnos a roncar un rato mientras nuestra viejita amada sigue dándole a los quehaceres allá en la cocina, su querencia de toda la vida, porque dentro de poco vienen los hermanos y las hermanas y las cuñadas y los cuñados y los montoncitos de nietos para festejar a mamá en su día y por más que uno le sugiere y le aconseja y hasta le ordena ya no se afane tanto, reinita, si usted es la agasajada, ándele, siéntese un rato, descanse, relájese, ella nada que hace caso y sigue acezando y trajinando y de repente irrumpen cual caballos revolucionarios los miembros de la camada y hay tormenta de abrazos y besos y regalitos y cunde la escandaliza y para luego es tarde nos ponemos a brindar por mamá, por la más buena la más cariñosa la más trabajadora la más querida la más digna la más mamá de cuantas mamás existen y han existido sobre la tierra, y ella para corresponder pasen todos a la mesa nos ha preparado un molito poblano de ésos que forjan historia, qué bárbara, tiene sazón de ángel, a ver si aprenden tus hijas y tus nueras, mamá, y mamá modestia y humildad recibe elogios y sirve doubles raciones y para cuando acabamos de atarragarnos ya estamos la mayoría con algunas cervezas y algunos tequilas y algunas cubitas de más y sentimentalones hasta decir basta y entre copa y copa y eructos y viajes a orinar reconocemos lo pérfidos y lo desgraciados y lo miserables que nos comportamos toda la maldita vida con ese trocito generoso de la divinidad que es mamá, con esa ma-

dre justa y perfecta que es mamá, y juramos por la virgencita santa del Tepeyac y por todos los santos del calendario que nos vamos a enmendar y a corregir y a ser unos hijos modelo de gratitud y nobleza de hoy mismito en adelante y en un descuido de la aflicción hasta nos soltamos llorando chillando berreando a lo mero macho del purito sentimiento de culpa y del purito arrepentimiento y en medio de lagrimones y salivazos y mocos reconocemos y confesamos a grito pelado con agua hirviendo que somos peor que la peor porquería de excusado y que ni tantito así merecemos el amor virtuoso y bendito mil veces bendito de nuestra mil veces virtuosa y bendita madrecita, y como empujados por una mano celestial nos arrojamamos a sus pies y nos abrazamos a su amantísimo regazo y lloriqueamos con tan auténtica sinceridad, con emoción tan honesta, con verdad tan verdadera en nuestro cariño, en nuestro remordimiento, en nuestras promesas de cambio, ahora sí es en serio, jefecita preciosa, se lo juro por esta vida que usted me dio, que de pronto y muy a pesar nuestro le contagiamos el lloradero a la inocente autora de nuestros aciagos días y eso nos hace confeti el corazón y carne molida el alma porque si hay algo que nos rompe como tepalcate de piñata es

mirarle sus ojitos amurallados de agua y verla cómo se achica por el dolor y cómo se contrae como gusanito torturado y no, eso sí que no lo puede aguantar uno y por eso mejor nos largamos de la casa para que no digan los demás que por nuestra culpa, que lo único que sabemos hacer es hacerla sufrir, que de plano nuestra ingratitud no tiene arreglo ni remedio, y pues por eso, para que no digan, para que no culpen, para que disfruten su fiesta sin uno que todo lo echa a perder, sin uno que preferible ni hubiera nacido o hubiera nacido muerto, mejor nos vamos a continuar la tomadera en otra parte y no regresamos sino hasta la madrugada todos rasguñados por el alcohol y la noche y las contricciones y ahí está ella, sentadita en un rincón, medio dormitando en su mecedora, aguardándonos con su lacia inquietud y su abnegación para ayudarnos a desvestir y a derrumbarnos en el lecho y uno apenas si tiene tiempo de volver a sentirse un canalla porque ya el sueño lo maniata, lo dobla, lo vence, y cuando se recuerda ya es de mañana otra vez y hay que salir corriendo para el trabajo y aunque uno no quiera pues tiene que gritarle órale jefa qué pasó con el desayuno, dónde está mi ropa limpia, apúrese jefa qué no ve que se me hace tarde, caray con usted, ya ni la amuela, jefa. **U**



Pablo Picasso, *Madre e hijo*, 1905



Pablo Picasso, *La planchadora*, 1904

La conexión mexicana de León Degrelle

Eduardo Clavé

Los nexos entre los sinarquistas con el fascismo son bien conocidos. Eduardo Clavé nos redescubre la figura siniestra de León Degrelle, fanático furibundo belga que viajó a México al encuentro con el padre Pro para luchar al lado de los católicos en la guerra cristera, y que en sus días se convirtió en un alto oficial de las ss y más tarde promovió el neonazismo en Europa.

Es de noche en el puerto de Veracruz. Es el sábado 14 de diciembre de 1929. De un barco procedente de Hamburgo, con escala previa de veinticuatro horas en La Habana, desembarca un joven belga de veintitrés años. Trae papeles falsos a nombre de Paul Nanson de profesión abogado. Para su desilusión nadie lo espera en el muelle, a pesar de que había enviado un cable desde alta mar a un corresponsal en México. El cable era lacónico: “el amigo belga... va a llegar”.

Hay varios cientos de pasajeros junto a él porque esa misma noche han atracado otros tres barcos. Después de seguir una larga fila, un empleado de migración sella sin mayor interés el pasaporte de ese joven de ademanes decididos y andar erguido. Un buen observador hubiera podido adivinar que el recién desembarcado, que habla un español primitivo con marcado acento francés, piensa y actúa con firmeza. Lo más seguro es que haya demostrado sus documentos al burócrata que se los solicita con la mirada altiva, porque ese joven

sabe que aquel empleado no es más que un pequeño representante de un gobierno que en los últimos tres años ha combatido y matado a miles de católicos.

Esa noche se registra en un hotel y para hacerlo utiliza el nombre de Danton. Sí, el nombre del revolucionario francés partidario de anexar Bélgica a la nueva República Francesa. ¿Lo sabe entonces ese joven Danton belga en Veracruz? Lo que sí sabe ese falso abogado Nanson, o Danton, o cualquiera que sea su alias, es que ha utilizado el nombre del revolucionario francés porque conoce su famosa frase en la Asamblea francesa: *de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace*.

Audacia sería el espíritu que guiaría durante su vida a ese joven que por el momento se disponía a ser soldado de Cristo en México, después sería soldado de Bélgica y, finalmente hasta su muerte el 31 de marzo de 1994, orgulloso soldado del *Führer*, miembro distinguido de la *Shutzstaffel*, las ss, con el grado de *Obersturmbannführer*, teniente coronel.

En todo caso esa noche veracruzana lo recibió bien porque después de dejar sus cosas en el modesto hotel que había escogido, salió a respirar y a reconocer el terreno donde pensaba entablar su primera cruzada... y entonces se produjo lo que él mismo calificó como un milagro: un joven mexicano se acercó a él y con toda la discreción, “en voz baja e íntima”, le susurró al oído: ¿Eres tú León Degrelle?

En efecto, era Degrelle. Al fin lo habían encontrado. Era León Joseph Marie Ignace Degrelle, nacido en Bouillon, Bélgica, el 15 de julio de 1906. Había ido a México para solidarizarse con la causa cristera. Para animar a los soldados de Cristo y combatir a su lado si era necesario. Tenía convicciones católicas bien arraigadas, adquiridas en el seno de su familia y desarrolladas en la escuela de los jesuitas donde realizó sus primeros estudios. Ingresó después a la Universidad Católica de Lovaina para estudiar derecho pero no terminó. Quienes lo admiran dicen que consideraba a los jesuitas “los mejores educadores del mundo”. Era la orden que ya estaba ofreciendo mártires a la causa cristera. La orden del padre Miguel Agustín Pro, que regresó a México desde Bélgica para unirse a la causa cristera en 1926, igual que más tarde lo haría Degrelle.

¿Habría sabido León Degrelle los pormenores de la guerra cristera gracias a ese jesuita michoacano que estudió en el seminario de Enghien, Bélgica, donde se ordenó de cura en agosto de 1925? Es lo más probable. Lovaina, donde estudiaba Degrelle, era una pequeña ciudad de traza medieval cuya vida giraba alrededor de la tradicional universidad católica fundada en el siglo XV, y las noticias de la persecución, primero, y de la guerra cristera, después, se difundieron ampliamente entre la comunidad estudiantil y religiosa. Ya desde 1926 la Acción Católica de la Juventud Belga (ACJB), cuya sede estaba en Lovaina, había recibido una petición de ayuda de su homóloga mexicana la Acción Católica de la Juventud Mexicana (ACJM) pidiendo que se difundiera la lucha de los católicos en México contra la persecución. Durante los siguientes tres años numerosas organizaciones religiosas, a partir de la irradiación de Lovaina, denunciaron la persecución y apoyaron la resistencia cristera tanto pacífica como armada.¹ Miguel Agustín Pro puede haber sido requerido por otros curas de la universidad (manejada por jesuitas) para explicar y ampliar la información que llegaba de México. Información, por ejemplo, como la contenida en la publicación *La tragédie mexicaine. Jusqu'au sang* (*La tragedia mexicana. Hasta la sangre*), editada en 1928 por “Las edi-

¹ Un trabajo excelente sobre esta participación de los católicos de Bélgica en el conflicto religioso mexicano se encuentra en Laura O'Donogherty, “Los católicos belgas y el conflicto religioso en México” en *Las naciones frente al conflicto religioso en México*, compilación de Jean Meyer, Tusquets, México, 2010.



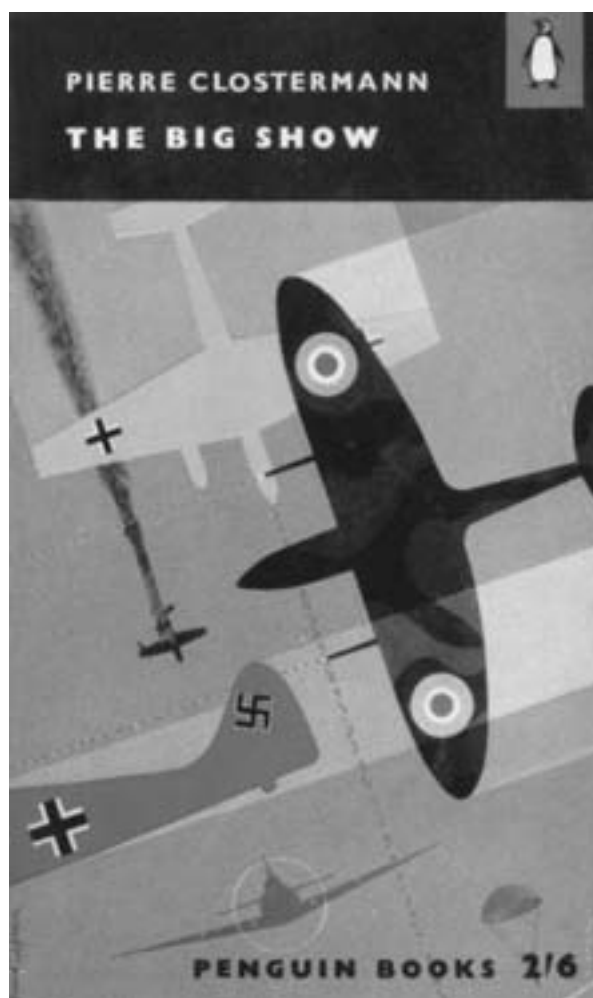
León Degrelle

ciones de la juventud católica”, precisamente en Lovaina, en la que se narraban los martirios infligidos a los católicos por Calles, “el judío de la Revolución”, como lo llamaba un manifiesto escobarista en México. Cómo no iban a estar informados los jesuitas de Bélgica si esa orden estaba siempre detrás del movimiento cristero. Con discreción jesuítica, por supuesto.²

Quien interpela al belga en la noche tropical veracruzana es un miembro de la ACJM, fundada también por un jesuita, Bernard Berghönd, en 1912. El joven militante católico, a manera de contraseña, le muestra

² En *Jusqu'au sang* se narra con evidente parcialidad varios casos de muertes de cristeros en México y, con amplitud, la aprehensión y fusilamiento del padre Pro, involucrado junto con su hermano Humberto y Luis Segura Vilchis, entre otros, en el fallido atentado contra el presidente electo Obregón. En 1932 Degrelle tomará fragmentos de esta publicación en su diario quincenal titulado *Rex, pour que les catholiques lisent* (*Rex, para que lean los católicos*).

Sobre la actuación “discreta” de la orden de los jesuitas durante el conflicto religioso, véase Fernando M. González, *Matar y morir por Cristo Rey*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales/Plaza y Valdés, México, 2001, especialmente el capítulo titulado: “Jesuitas, el arte de evitar que la forma se vuelva fondo o cómo influir sin hacerse presente”, pp. 103-113.



a Degrelle la insignia de la organización, ensartada en la parte posterior de la solapa. Lleva además la foto de Degrelle publicada en una revista católica belga, que le ayuda a reconocerlo.

El contacto está hecho. Dios los bendiga.

Parten al día siguiente a la Ciudad de México. La llegada a la estación capitalina es emotiva:

Un grupo de Cristeros, confundidos entre la multitud, esperaban su llegada, tras los saludos y el abrazo apretado y fuerte, emocionado, en un auto se desplazaron hasta el lugar que sería su refugio la primera semana de estancia.³

Cómo no va a ser un “abrazo apretado y fuerte, emocionado”, si se da entre los camaradas católicos (parece, de acuerdo con el relato, que siempre son hombres),

³ Tomo la información sobre la estancia de Degrelle en México de *Mes aventures au Mexique*, traducido recientemente en España bajo el título *Mis andanzas en México*, Ediciones Nueva República, Barcelona, s.f. La traducción y el prólogo son de José Luis Jerez Riesco. Este Jerez, orgulloso presidente de la “Asociación Cultural Amigos de León Degrelle”, parece ser un neonazi español que promueve la vida y obra de Degrelle prologando y editando sus libros. El prólogo de *Mis andanzas...* está plagado de errores históricos (¡Miramón y Mejía a la cabeza de los cristeros, al lado de Palomar y Vizcarra!) y de nombres (Orosquieta por Gorostieta, Moronos por Morones, Talpa por Tlalpan, etcétera) y además parece querer el holocausto... pero de la gramática espa-

encendidos de fe, dispuestos a dar la vida por ella, entre soldados de Cristo, uno de ellos futuro ss.

En esa semana León se siente como en la época de los primeros cristianos, porque los refugios donde se puede celebrar la misa, la comunión y la confesión le parecen las antiguas catacumbas romanas. Le llama la atención un detalle que parece aportar un toque futurista: el cura al que acompaña un día lleva el agua bendita ¡en el cargador de una pluma fuente! Sincretismo maravilloso: la magia del agua bendita con la tecnología de la estilográfica de los años veinte. ¡Cristo Rey de clandestino en una Esterbrook!

Naturalmente a Degrelle le fascina todo lo que hasta entonces lleva de viaje. Su entrada con papeles falsos y con otra identidad. La posibilidad de cambiar en minutos de personaje y, en el hotelito jarocho, registrarse como Danton. El encuentro callejero con su anfitrión

ñola. Hay por cierto en la red varias páginas sobre Degrelle, casi todas ellas de filiación neonazi o neofranquista.

Alguna información sobre la vida de Degrelle proviene del documental (disponible en YouTube), *Léon Degrelle, face et envers*, RTBF, 1988, de los realizadores Jacques Cogniaux y Pierre Desaive, donde se entrevista a Degrelle y sus dichos se contrastan con los de diversos historiadores como Albert de Jonghe, Jean Stengers o Frances Balace de la Universidad de Lieja y coautor de la obra *De l'avant à l'après-guerre: l'Extrême droite en Belgique francophone*, De Boeck Université, Bruselas, 1994.

que lo aborda en voz baja y se identifica con un movimiento discreto de solapa. Las visitas a lugares donde se celebran ceremonias religiosas clandestinas, con el peligro de ser capturado y fusilado. Degrelle ya es definitivamente un héroe no sólo a los ojos de sus compañeros en Bélgica a quienes manda artículos y reseñas sobre esta guerra santa, sino ante los jóvenes católicos mexicanos y, sobre todo, frente a sí mismo.

Y como todo héroe, Dios lo acompaña y protege, no faltaba más, si es un auténtico caballero cristiano. En efecto, justo al salir de un poblado serrano en Jalisco, donde había pasado las navidades, una emboscada de los federales logra matar a seis cristeros con los que había estado apenas quince minutos antes. Entonces piensa si no hubiera sido mejor morir como esos doce mil que ya habían dado sus vidas por esa epopeya cristiana en México. La tentación es grande: cómo negarse a morir como esos mártires que abrían los brazos en cruz para recibir las balas en el pecho gritando ¡Viva Cristo Rey! Pero si Dios lo protege, con seguridad es porque espera algo más de este cruzado.

Estamos en diciembre de 1929. Vasconcelos acaba de perder la elección después de una campaña intensa que tiene como telón de fondo la guerra cristera y la posibilidad de ganarla por medio del triunfo contra Calles.⁴ La derrota de Vasconcelos es también la derrota definitiva de los curas y obispos que habían firmado el alto al fuego pero que ya no controlaban la rebelión popular. De cualquier modo la derrota de Vasconcelos —como haya sido—⁵ coincide también con la declinación del movimiento popular. Recibirá el poder de nuevo un revolucionario, no un visionario católico que, como Degrelle, se volverá también nazi. La raza cósmica no será ya raza y menos cósmica. La revolución sonorense entenderá a México como nación de mexicanos sin más y la raza quedará sólo en el lema universitario: “Por mi raza hablará el espíritu” (santo).

Degrelle recibe en Chapala al primer día de 1930. El año será bueno para el belga y malo para México, que resentirá en ése y el siguiente año la crisis del 29 en el vecino del norte. En Jalisco hay todavía enfrentamientos armados que Degrelle dice presenciar.

Pero se acerca el fin del viaje aleccionador y místico. Había visitado

las escuelas con los crucifijos profanados, giró visitas a las cárceles y prisiones, para analizar en directo el sistema penitenciario, asistió a orgías y mítines convocados por los nuevos tiranos de la situación revolucionaria.

Tal fue su intensa actividad que recopiló papeles y documentos que, en bruto, pesaban 72 kilogramos. Era el material que traería para Bélgica como prueba evidente de lo que había sucedido, que personalmente pudo contemplar y que estaba ocurriendo en Méjico (*sic*).⁶

Nótese que asistió a “orgías y mítines”, lo que le da al relato ese elemento a la vez pecaminoso y sexual, diabólico, pero tentador para cualquier joven lector como los que tenía en su país.

Las orgías se celebraban, de acuerdo con lo que asegura el futuro nazi, en las haciendas de los jefes revolucionarios, como la de Luis N. Morones en Tlalpan que tenía “canales, teatro, cuadras repletas de caballos soberbios, sin contar las piscinas donde, durante las bacanales de los fines de semana, las mujeres reclutadas en los teatros de los suburbios realizaban sus abluciones bajo los focos convergentes de faros multicolores”⁷ o en la hacienda de Calles, donde había ido en Navidad. Degrelle asistió a varias bacanales pero no manifestó, tan decente, qué le parecieron.

A su regreso a Bélgica el joven Degrelle carga consigo no sólo los setenta kilos de libros y documentos sobre la guerra cristera, sino el grito de Viva Cristo Rey bien grabado en el alma. Tal vez por eso, una vez en su patria, se convierte en director general de la editorial Christus Rex, sociedad cooperativa que, según su propio creador, toma el nombre de aquel grito cristiano.

Militante de la Acción Católica de la Juventud Belga desde la escuela secundaria de los jesuitas en Namur, le pide en renta a esa asociación unos locales en su edificio. Con dinero de su padre edita revistas y periódicos esporádicos con temas de actualidad, y novelas en tiradas desmesuradas hasta que quiebra, deja de pagar la renta y lo lanzan de los locales de la Acción Católica. Degrelle publica artículos encendidos y pequeños libros de escándalo. Su pluma inquieta y fácil no se detendrá en ninguna etapa de su vida, como lo veremos después.

Frente a la molestia del resto de los propietarios, y gracias otra vez al capital paterno, compra la editorial. Con ella y con su activismo, a lo que agrega una oratoria grandilocuente y teatral, participa en el Partido Católico de Bélgica, y en 1935 se separa para fundar el suyo. El Partido Rexista (en honor a Christus Rex) nace fuertemente influido por los rituales del fascismo. Su emblema se compone de una corona con una cruz al

⁴ En el manifiesto con el que lanza su campaña, Vasconcelos, que entra a la República por Nogales, Sonora, declara que: “no rehúya la cita que le daba el destino y que venía a luchar por la libertad religiosa”. *El Universal*, 10 de noviembre de 1928. Citado por Alicia Olivera Sedano en *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929*, INAH, México, 1966.

⁵ Es probable que uno de los factores de su derrota haya sido la orden del Vaticano a los católicos mexicanos, y leyendo los deseos de Estados Unidos, de votar por el candidato oficial Pascual Ortiz Rubio y por tanto contra Vasconcelos. Jean Meyer, *La cristiada*, tomo 2, tercera edición, Siglo XXI editores, México, 1974, p. 384.

⁶ Del prólogo de José Luis Jerez Riesco a *Mis andanzas en Méjico*, p. 17.

⁷ Degrelle, *op. cit.*, p. 79.

frente y la palabra Rex. Es por supuesto un partido antibolchevique y se dedica a denunciar la corrupción de cierta clase política belga. Obtiene fuerte apoyo de las clases medias valonas que se quieren distinguir de sus contrapartes flamencas. En las elecciones de 1936, tras entrevistarse con Hitler, logra obtener nada menos que veintiún diputados y doce senadores; sin embargo, a la hora del reparto de ministerios no alcanza ninguno.

Establece contacto también en esas fechas con José Antonio Primo de Rivera. La comprensión e identificación deben haber sido totales. José Antonio tiene apenas tres años menos que Degrelle. Éste tiene ya un fogueo en varios terrenos: la guerra por razones religiosas, la vida clandestina y sacrificada, y también tiene ya una vida política exitosa. José Antonio ha sido diputado en Cortes en 1933 y ha conocido después el fracaso electoral,⁸ pero se ha movido en las alturas de la política española gracias a su padre el dictador Primo de Rivera y a su adscripción aristocrática. Los dos han fundado ya partidos, los dos escriben con pretensiones filosóficas, los dos detestan el parlamentarismo, los dos estudiaron derecho y los dos son católicos apasionados. Tal para cual. Dios los hace y ellos...

Pero a José Antonio, Dios lo quiere cerca de él con todo y su camisa nueva, así que se lo lleva tempranamente, el 20 de noviembre de 1936. La Guerra Civil española no hace sino comenzar.

Degrelle sabe, en cambio, que Dios no lo llama todavía porque lo quiere a su servicio en la tierra, luchando. Sin embargo, se requiere de una remodelación para sobrevivir. Los elementos más católicos del partido se van transformando paulatinamente al nazismo y empiezan a incorporar ideas antisemitas. Está claro de todos modos que Dios no quiere a los judíos. El único pueblo escogido es el católico.

México ha quedado atrás. Han perdido los cristeros pero la Iglesia mexicana ha ganado un entendimiento con el gobierno y en “los arreglos” deja en la estacada a cincuenta mil combatientes.⁹ El pueblo católico tardará todavía en entenderlo (y algunos cristeros que siguen la guerrilla “en el monte”) y no será sino hasta el último tramo del gobierno de Cárdenas que todo vuelva a la normalidad, es decir, a la simulación.¹⁰

Entre la partida de Degrelle de México en 1930 y el 18 de julio de 1936, día del alzamiento militar en Es-

paña, los mexicanos aprenden a estarse quietos, a rezar en sus casas, a reprimir pequeños alzamientos y a mantener en el mando a los revolucionarios.

Calles prolonga su poder a través de tres presidentes que no pueden, o no quieren, dejarlo atrás. Las ideologías de cada individuo y de cada gobierno no están muy claras. Todavía hay obregonistas, callistas y vasconcelistas. Hay comunistas, socialistas y ultracatólicos militantes. También hay otros ejes como el de hispanistas e indigenistas. En ese caldo nada hierve. Nada termina de imponerse, excepto los caudillos.

Pero las tentaciones externas siguen estando ahí: la Unión Soviética cada día más poderosa, la propaganda del fascismo italiano y la exitosa Alemania nazi. El paraíso comunista y el orden y progreso fascista. Estados Unidos no es modelo, es más bien la amenaza del Norte.

Cárdenas asume el gobierno el 30 de noviembre de 1934. Calles manda todavía.

Lo más ilustrativo, como anécdota y como confusión ideológica del momento, es el choque de cinco mil “camisas doradas” contra quinientos obreros, la mayoría comunistas, y taxistas, en el Zócalo. Autos comunistas contra caballos fascistas. Es el 20 de noviembre de 1935. Justo un año antes de la muerte de José Antonio. Los “camisas doradas”, se asegura, son cercanos a la embajada alemana:

Desde las vísperas del ascenso de Cárdenas al poder apareció una extraña organización etiquetada de fascista. Se trataba de la Acción Revolucionaria Mexicanista, dirigida por el ex general villista Nicolás Rodríguez, una mezcla de gángster norteamericano y guerrillero mexicano, audaz, sin escrúpulos y sin principios. Formó un pequeño ejército y lo uniformó. Portaban camisas amarillas, un brazalete, sombrero de petate, macanas aztecas y saludaban con el brazo extendido al estilo fascista importado de Alemania.¹¹

Por camisas no quedaba. Los “camisas rojas” hacen también de las suyas al provocar constantemente a grupos católicos. El grupo, fundado en 1932 por los seguidores de Tomás Garrido Canabal, entre ellos Carlos A. Madrazo, se denominó Bloque Juvenil Revolucionario, pero se le empezó a conocer como “camisas rojas” por su atuendo de camisa y gorra militar de ese color y pan-

⁸ Ver sobre José Antonio Primo de Rivera y la Falange, el clásico de Stanley G. Payne, *Falange. Historia del fascismo español*, Ruedo Ibérico, París, 1965.

⁹ Esta cifra es difícil de precisar. Es la que sostienen habitualmente fuentes favorables a los cristeros. Jean Meyer la afirma en *La cristiada*, tomo 1, p. 315.

¹⁰ Cárdenas aparece en la historiografía menos como “comecuras” que Calles, pero no por eso era menos anticlerical. En la primera etapa de su mandato prosigue la línea callista en materia religiosa e incluso se registra un repunte opositor al grado de que se forma una asocia-

ción religiosa conocida como La Base. Ver Ricardo Pérez Montfort, “Por la Patria y por la raza”. *La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*. FFL-UNAM, México, 1993. Como muestra del ánimo de Cárdenas en la primera etapa, vale la pena recordar que el 12 de octubre de 1934, ya electo y a punto de recibir la presidencia, de un día para otro, Cárdenas expulsa de su pueblo, Jiquilpan, a los tres sacerdotes católicos que ahí oficiaban, “para que no estorben el programa educativo que va a intensificarse. Saldrán mañana”. Lázaro Cárdenas, *Obras. I. Apuntes 1913/1940*, tomo I, UNAM, México, p. 305.

¹¹ Mario Ramírez Rancaño, *El patriarca Pérez: La Iglesia Católica Apostólica Mexicana*, UNAM, México, 2006, p. 349.

talones y corbata negros. La veneración al uniforme y a las armas.¹²

El 9 de abril de 1936 tiene lugar la expulsión de Calles de México. Los soldados, encargados por Cárdenas de sacarlo de su casa para ponerlo en un avión con rumbo a Estados Unidos, encuentran al Jefe Máximo leyendo *Mi lucha* de Adolfo Hitler, la biblia nazi. Casi exactamente tres meses después, el 18 de julio, estalla la rebelión militar que origina la Guerra Civil española.

México se divide. El Casino Español es el centro de reunión física e ideológica de los españoles. Al interior hay desde luego tendencias republicanas y tendencias monárquicas. Pero cuando estalla la guerra la mayoría de los españoles residentes que han hecho la América, comerciantes fundamentalmente, se inclinan por los rebeldes. Se está en contra de los comunistas, de los “rojos”. En el fondo se está también en contra de Cárdenas, que “es un bolchevique”.¹³

Por esos años las simpatías con Alemania son también intensas y muy generalizadas. Ya desde la Gran Guerra se acusa, sin verdadero fundamento, a Carranza de tendencias germanófilas. El propio Calles antes de asumir la presidencia hace un viaje a Alemania, país al que ve con admiración. Cárdenas presidente se irá desmarcando de Alemania y acercando más a Estados Unidos. Muy poco tiempo después ya su gobierno apoya abiertamente a la República española con armas, dinero y, después, con asilo para los vencidos.

Ensayo y en realidad prefacio de la Segunda Guerra,¹⁴ la civil española convoca a todos los militantes del mundo, internacionalistas fascistas y antifascistas. Éste sí es un caldo que hierve. Y todos aprenden, especialmente los nazis. El avance de Franco es no sólo el avance de Dios que quiere una España católica, unida y cruzada, sino del *Führer* que quiere el dominio del mundo. Megalomanía en el nombre de Dios y de los mil años.

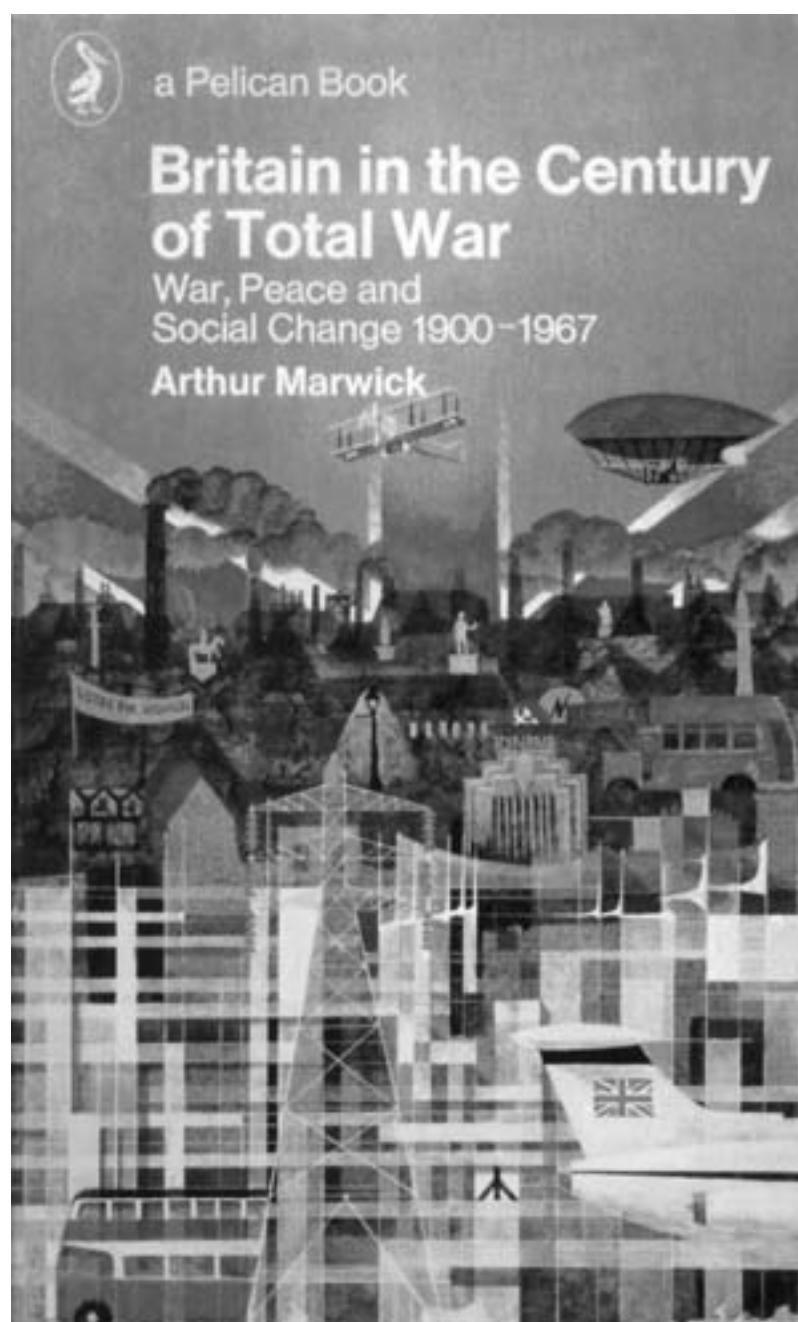
En Bélgica se resiente también el caldo que hierve en todas sus fronteras. Agreguemos caldo de izquierdas también, porque en Francia gobierna desde mayo del 36 el Frente Popular bajo el mando de León Blum.

Degrelle decide ir a Roma a ver al *Duce*, quien lo recibe el 27 de julio de 1936, sin que Degrelle le pro-

duzca muy buena impresión. Sin embargo, es al Conde Ciano, yerno de Mussolini y ministro de Relaciones Exteriores, a quien realmente impresiona el belga y de quien es contemporáneo; de él recibirá amistad y dinero. Mucho dinero, durante casi un año. Recibirá además el consejo de ir a Berlín, a ver a Hitler.

Degrelle, con la esperanza de tomar el poder o al menos ser Ministro de Justicia de Bélgica, se une en octubre de ese año a fuerzas monarquistas y militares para una especie de golpe preventivo frente al peligro del ejemplo popular francés.

Poco antes, el 26 y el 27 de septiembre del 1936, Degrelle es recibido por Hitler en Berlín quien, a diferencia de los italianos, no le da dinero sino crédito para comprar papel para la propaganda. El viaje, que Degrelle quiere clandestino, le costará más caro que el crédito en marcos alemanes. En Bélgica se enteran y se multiplican las acusaciones de nazi y de agente alemán, lo



¹² Ver el trabajo de Alan M. Kirshner, *Tomás Garrido Canabal y el movimiento de los Camisas Rojas*, Sepsetentas, SEP, México, 1976. También el de Carlos Martínez Assad, *El laboratorio de la Revolución. El Tabasco garridista*, Siglo XXI, México, 1979.

¹³ Ver para el periodo y el tema, el libro de Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, FCE, México, 1992.

Sobre la “hispanidad” como ideología, ver el libro de Manuel García Morente, *Idea de la Hispanidad*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938. (Se puede conseguir en Internet). Se desarrolla ahí el concepto de “caballero cristiano”.

¹⁴ Julio Álvarez del Vayo, que fue embajador de la República española en México, titula su libro sobre la guerra civil, y a la luz ya de la de Hitler, *La guerra empezó en España*, Editorial Séneca, México, 1940.

que termina de hundirlo. Queda solo y desamparado en ese complot fracasado de derechas. Intenta entonces forzar las cosas: pide que los diputados del rexismo renuncien, lo que obliga a convocar nuevas elecciones para cubrir las vacantes parlamentarias. En un alarde de teatralidad política pero también de soberbia, se lanza solo contra el gobierno. Éste le opone en las urnas nada menos que al Primer Ministro, el católico Paul Van Zeeland. Degrelle está en el culmen de su ambición política en Bélgica. Con apenas treinta años y ningún puesto anterior de elección popular, compite en una elección, que se convierte en emblemática, con todo el régimen, encarnado en Van Zeeland.¹⁵

Las elecciones se realizan el 11 de abril de 1937, Degrelle pierde aparatosamente a manos del *establishment* y culpa a la Iglesia belga, que, en efecto, dos días antes, llama a votar en su contra: “El rexismo es un peligro para el país y para la Iglesia” (el lema suena conocido...). El cardenal Van Roey, con todo y su báculo golpeador (Degrelle *dixit*), autor de la frase flamígera, es ahora el enemigo.¹⁶ La ruptura con el clero católico, que define ya al partido rexista como totalitario, es completa. El cristero del 29 es ahora crucificado por un cardenal; de nuevo la traición del clero. Degrelle se confiesa, ahora sí, abiertamente fascista.

En México, el 23 de mayo de 1937, poco más de un mes después de la derrota electoral de Degrelle, se funda en León, Guanajuato, la Unión Nacional Sinarquista, influida por el nazismo y con el objetivo explícito de arrebatar la conciencia de los campesinos mexicanos a la educación socialista impulsada por Cárdenas.¹⁷

Pero Cárdenas, que se ha logrado deshacer de Calles y de los callistas, decide expropiar el petróleo y a las compañías que lo explotan. Obtiene, por cierto, el apoyo de la Iglesia católica.¹⁸ Sabe —porque así lo comenta con su amigo Múgica— que la guerra, ya inevitable, impedirá cualquier acción armada contra México.¹⁹ Sin

que ya nadie le dispute el poder, está seguro de poder resistir la furia de holandeses, ingleses y estadounidenses, quienes no dan crédito a lo que escuchan por la radio la noche del 18 de marzo.

No conocemos, por cierto, ni el tono ni las inflexiones que pudo darle Cárdenas a la lectura del decreto de expropiación en 38. El testimonio que queda es una grabación del general de los años sesenta. Sin embargo, y a juzgar por la solemnidad que el michoacano imprimía a sus actos públicos, lo más probable es que ese tono solemne y pausado no esté lejano del que utilizó aquella noche histórica. Parece, en todo caso, que la oratoria de los generales revolucionarios mexicanos era muy diferente a la que prevalecía entre los dirigentes europeos de la época.²⁰

Nuevas elecciones en Bélgica el 2 de abril de 1939. Degrelle insiste con su partido. Pero la caída de su agrupación ya es imparable. Pasa de veintiún diputados en 1936 a sólo cuatro y de doce a cuatro senadores. El rexismo deja ya de ser una amenaza para el parlamentarismo belga, tiene sólo 4 por ciento del electorado. En Italia y Alemania se toma nota.

Y la guerra cada vez más cercana. Ante la inminente amenaza militar alemana, el rey de Bélgica, Leopoldo III, había declarado la neutralidad de su país en 1936. Pero una vez estallada la guerra, el rey se inclina por los aliados y mantiene la dignidad nacional. El partido rexista no tiene más remedio que plegarse. Pero Degrelle se vuelca cada día más hacia Alemania y los miembros de su partido empiezan a deslindarse. Las renunciaciones se suceden a veces en bloque. De Cristo Rey queda sólo una capilla... y algunos fieles.

El 10 de mayo de 1940, Hitler invade Holanda, Luxemburgo y Bélgica. Ésta resiste, sobre todo gracias a los regimientos formados por valones, pero hay defecciones de varios regimientos, en su mayoría de flamencos, que tienen tentaciones separatistas añejas y simpatías por Alemania. Degrelle gozará de un primer martirio: es encarcelado y entregado a la policía francesa, por ser sospechoso de espía y colaboracionista, “el hombre de los alemanes”. Bélgica se rinde apenas dieciocho días después de la invasión. El rey Leopoldo se niega a administrar el país invadido, quedará hasta el final de la guerra en poder de los alemanes y después de la guerra lo harán abdicar por su actuación en el 40, que a muchos parece derrotista o dudosa.

¹⁵ La casualidad, a la que fascina la política (y la ideología, por lo visto), hace que el domicilio de Degrelle, que aparece ese año en el registro electoral, coincida en calle y número con el de la escuela que tuvieron los jesuitas en la Ciudad de México, ahora convertida en centro comercial: Avenida Molière 222.

¹⁶ Sin embargo, el mismo cardenal será acusado de simpatizar con los alemanes durante la ocupación de Bélgica, pero no he podido todavía disponer de datos precisos al respecto.

¹⁷ Ver *La derecha radical en México, 1929-1949*, de Hugh G. Campbell, Sepsetentas, SEP, México, 1976. Para la oposición de organizaciones seculares en el periodo cardenista, ver de Pérez Montfort, la obra ya citada “*Por la Patria y por la raza*”.

¹⁸ Así lo afirma Andrea Mutolo en su texto “La Iglesia Mexicana después de los Arreglos entre Estado e Iglesia (1929-1931)” en Franco Savarino/Andrea Mutolo (coordinadores), *Del conflicto a la conciliación: Iglesia y Estado en México, siglo XX*, El Colegio de Chihuahua/AHCALC, Chihuahua, 2006, p. 31.

¹⁹ Así lo dicen varios testimonios de la época y lo ratifica Jesús Silva Herzog en su libro *Una vida en la vida de México*, Lecturas mexicanas, SEP-Siglo XXI, México, 1972, p. 196.

²⁰ ¿Por qué nuestros generales no adquirieron las dotes de la oratoria y la teatralidad de los actos políticos de las masas que imperaban en Europa? Los documentos visuales de los actos electorales del fascismo son disciplinados, rituales, teatrales, escenográficos, diseñados por grandes arquitectos como Speer, para grandes oradores como Hitler; mientras en México son una fiesta; no sólo los colores del partido sino todos los colores populares; actos con cierta improvisación, libres, alegres. La fiesta electoral, no las operetas fascistas o los ritos wagnerianos...

Degrelle es por supuesto liberado por los nazis. La guerra es lo mejor que le puede pasar. Se autonombrará el “salvador” de Bélgica ante la humillación por el ocupante buscando alianzas que le permitan hacerse del poder. Para ello recurre al rey, que no lo toma en serio. Pero tampoco los alemanes, a quienes presenta un proyecto megalómano de expansión de Bélgica hacia Francia.

Ante el desdén de sus compatriotas y de los alemanes, Degrelle se da cuenta de que sólo con hechos que apoyen efectivamente a los invasores, podrá ser tomado en serio y ascender. Empezará a hacerlo y de manera vertiginosa primero con la Legión Valona que forma para luchar al lado de los alemanes y después en las ss a las que su legión es incorporada. Con ella va al frente ruso. El gran sacrificio. Por Dios y por el *Führer*. O al revés. O solamente por el *Führer*. No lo sabemos. En mayo de 1945, dicen sus admiradores, aquel joven piadoso que empieza la batalla en Veracruz al lado de los cristeros mexicanos es ascendido a General-ss por Himmler.

Pero la derrota alemana ya está ahí. Degrelle, con el nombramiento y las insignias bajo el brazo, huye a Copenhague y de ahí a Oslo, donde se presenta, vestido con el uniforme de general de las ss, en el hotel KNA. Al día siguiente busca y encuentra por primera y única ocasión, a Vidkun Quisling, el primer ministro noruego y colaborador de los ocupantes alemanes. Los dos hablan de la posibilidad de salir en el avión destinado a sacar del país al comisario nazi en Noruega, Josef Terboven. Éste decide no salir y tampoco lo hace Quisling. Degrelle aprovecha la oportunidad y sube al avión con su ayudante, que lo había acompañado a Noruega.²¹ Cruza, bajo el fuego antiaéreo, hasta España. El combustible dura lo justo para llegar a San Sebastián, donde logra aterrizar de emergencia en la playa. Lo atienden en un hospital cercano y sale, sano y salvo.

Degrelle está protegido por Dios. Por eso sobrevive. No sabe que le quedan todavía cuarenta y nueve años de vida. Dios lo sabe, y Franco, otro protegido del Señor, ayuda. El generalísimo lo cobija contra peticiones de extradición de Bélgica y vive, también ahí, en España, aventuras increíbles, tanto económicas como políticas y políticas. La Falange lo apoya y logra acumular una fortuna, con una quiebra de por medio, con negocios de construcción.

Durante su exilio en España, que sospechosamente se prolonga sin molestias diecinueve años después de la muerte de Franco, el cruzado ofrece entrevistas, dicta conferencias, se viste y retrata con el uniforme de general de las ss... y sigue escribiendo, con fruición, muchos libros. Los títulos de algunos son elocuentes: *Almas ardiendo*, *Memorias de un fascista* y *Carta al Papa*. De

²¹ Hans Fredrik Dahl, *Quisling: A Study in Treachery*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 363.



entre todos, dos obras interesan por ahora: *Mes aventures au Mexique* y *La campagne de Russie*.

* * *

En 1987, la firma Les Éditions Art et Histoire d'Europe decide publicar una edición de lujo del libro *La campagne de Russie* de León Degrelle. Es un libro bello y bien hecho. La obra dice de sí misma: "Colección de lujo encuadrada en tela de colores militares".

A saber cómo, cae en el escritorio de un narrador y académico estadounidense, judío, nacido en Nueva York en 1967, que sin embargo escribe en francés. El libro de Degrelle tiene que fascinarle. Cuenta la historia, en trama épica, de la Legión Wallonie, incorporada a las SS, durante la campaña rusa. Un auténtico calvario, pero sufrido desde el honor, la valentía, el coraje, la fuer-

za y la virilidad²² de quienes están dando su vida por el Tercer Reich.

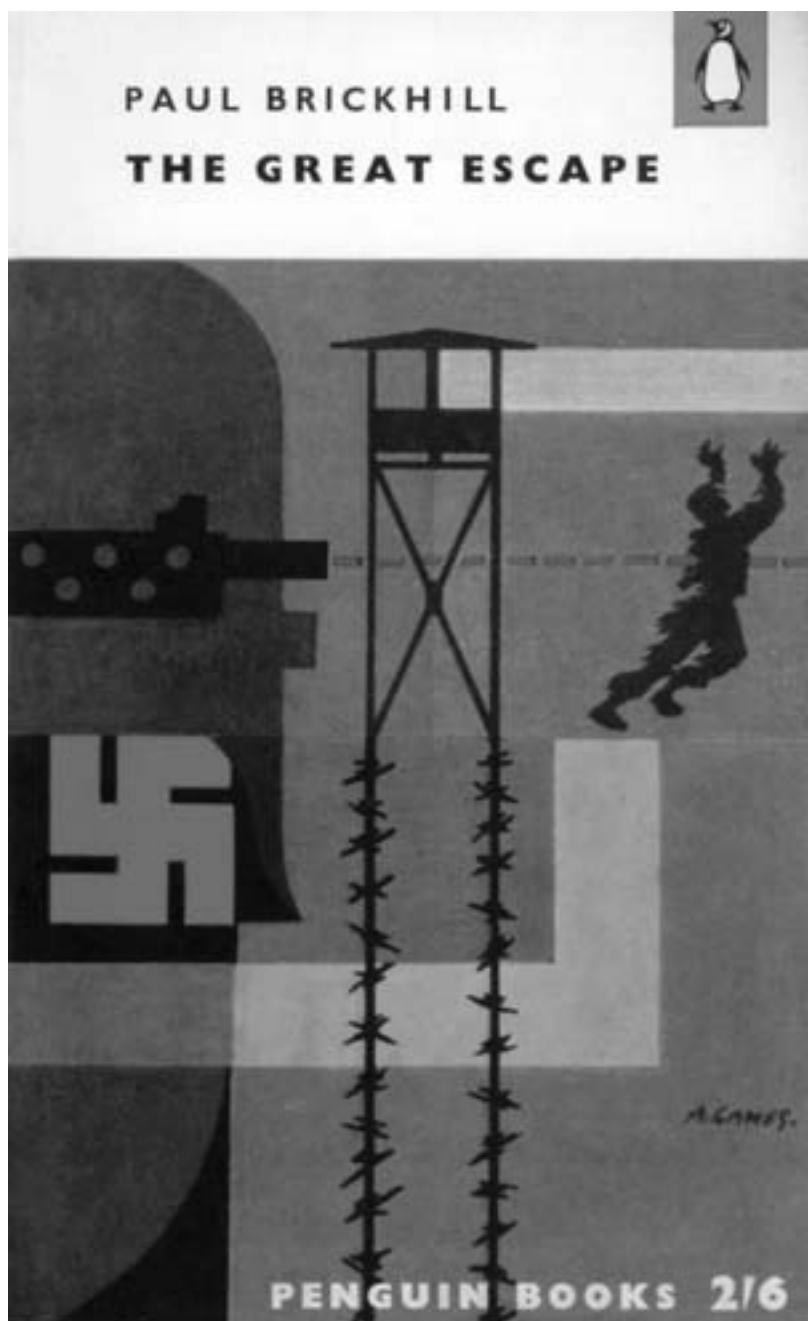
El de Degrelle, *La campaña de Rusia*, es sin duda un libro importante para la novela que escribe este académico que es también un internacionalista. Después de graduarse en Yale, se enrola en organizaciones no gubernamentales como Acción contra el hambre, con la cual trabaja durante siete años, particularmente en Bosnia-Herzegovina, pero también en otros muchos lugares del mundo como Afganistán, el Congo e incluso Moscú. Opera como jefe de delegación en Chechenia.

El fascismo le obsesiona. Entonces Jonathan Littell, que así se llama el narrador al que nos referimos, decide escribir, a mano, una novela sobre el nazismo. Tarda cinco años. La presenta en algunas editoriales francesas. El manuscrito es rechazado rápidamente por Calman-Lévy pero aceptado por Gallimard incluso antes de que los otros editores hayan contestado. Uno de los hilos conductores de la novela es el mito de Orestes, de ahí el título: *Las benévolas*, que se mencionan además de forma explícita en la última línea del libro, en la frase: "Las benévolas habían dado con mi rastro".²³

Pero el personaje de Degrelle y sus textos dan para mucho más. Por eso Littell toma el texto de *La campaña en Rusia* y lo lee con la óptica de dos trabajos académicos: *El anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari y *Männerphantasien* tomo I: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte* y tomo II *Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, de Klaus Theweleit.²⁴ Gallimard también publica el resultado de tal lectura con el título *Le sec et l'humide*.

En mayo de 2008, un mexicano entra a una librería de París y se topa con el estante de los libros más vendidos en Francia. En el tercer lugar: *Le sec et l'humide*,²⁵ del mismo autor de *Las benévolas*.

El mexicano descubre, con este librito de apenas 142 páginas, al personaje de León Degrelle y después descubre que un joven católico belga desembarcaba una noche de diciembre de 1929 en el puerto de Veracruz. **U**



²² La virilidad, esa palabrita tan sospechosa de lo contrario. En nuestros días ya sólo la usan los oradores de la derecha; pero resultaría interesante seguirle la pista, sobre todo en la primera mitad del siglo XX mexicano, en textos y discursos, donde aparece con demasiada frecuencia.

²³ Ante la carencia de otra fuente, pido se me perdone el tomar estos datos de la vida del escritor Jonathan Littell, de una página de Wikipedia. Ésta es la dirección: http://es.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Littell. Por otra parte, vale la pena entrar a YouTube y encontrar ahí, dividida en doce fragmentos, la película *Autorretrato de un fascista*, documental realizado en 1978 por Jean Michel Charlier y cuya difusión fue prohibida en Francia por su evidente parcialidad. Todavía mejor, el documental, ya mencionado, *Léon Degrelle, face et revers*, relato crítico de la vida del fascista. En ninguno de los dos documentos filmicos se menciona el paso de Degrelle por México.

²⁴ Hay traducción al inglés: *Male Fantasies, Volume 1: Women, Floods, Bodies, History; Volume 2: Male Bodies - Psychoanalyzing the White Terror*.

²⁵ Traducido al español, en 2009, por la editorial RBA.

Arturo Azuela

Historia imaginada

Edgar Esquivel

El fallecimiento de Arturo Azuela, acaecido el siete de junio pasado, nos deja sin una de las figuras más destacadas de nuestras letras. Edgar Esquivel nos ofrece una semblanza del autor de Manifestación de silencios, La mar de Utopías y Estuche para dos violines, por sólo mencionar algunos títulos de su obra.

“Fue elegido miembro de la Academia Mexicana de la Lengua el 9 de mayo de 1985 y tomó posesión el 25 de septiembre de 1986; ocupó la silla xxx que había dejado vacante Agustín Yáñez en enero de 1980”.

Baste dicho asomo de una biografía multifacética, la de Arturo Azuela (1938-2012), autor de *El tamaño del infierno*, para delatar su cátedra ininterrumpida de sensibilidad libertaria y su voluntad de saber, además de la asunción personalísima que hizo de una tradición literaria que guarda con celo el cariz de una época —la etapa armada de la Revolución mexicana con sus trágicas secuelas regionales— que definiría a la postre buena parte de la cultura en México. Tan es así que dicha tradición, sorprendentemente, aún puede presumir de que nosotros inclusive somos parte de aquel propósito mayor de relatoría fantástica.

La ambición cognoscitiva fuera de serie que caracterizó la vida y la obra de Arturo Azuela permitirá seguir indagando y repensando sobre los detonadores y elementos que han marcado las vertientes del ámbito literario en México, su vigencia o líneas de continuidad a partir de lo que se conoce como la “novela de la Revo-

lución mexicana”. Si la política (la *otra* ficción) hace ya buen tiempo que se encargó de hacer de tal suceso un mito ausente y sin perspectivas, la literatura gestada en torno a ello, en cambio, alcanzó niveles ejemplares de evolución estética no obstante haber quedado al amparo de una realidad disuelta en estilos, matices y compromisos artísticos igualmente disímbolos; constituye todavía un referente de creación que se apega a la observación más detallada y la disciplina como factores de inspiración.

Así, Historia y novela —binomio efectivo de viejo cuño— son dos categorías de la imaginación con caminos que se entrecruzan cínica y promiscuamente; además de ser el resultado de una misma obsesión: la unción de los acontecimientos y su reconstrucción “de autor”.

Cualquier historia o relato, de elaboración intelectual compleja o básica, termina por ser un artificio (no estrictamente literario) que se contrapone a su origen: lo que denominamos realidad; por tanto la memoria, el deseo, las frustraciones y los anhelos del hacedor de ficciones sostienen un diálogo permanente con quien se encarga de hacer o de interpretar la Historia, luego en-

tonces tenemos que la literatura es un registro alterno de tal concepto y viceversa. La fórmula no es novedosa, pero adquiere tal claridad y contundencia en muchas de las reflexiones de quien fuera también director de la *Revista de la Universidad de México* y de la Facultad de Filosofía y Letras, que bajo esa óptica no hay sitio posible para rivalidades o desplantes entre disciplinas, al contrario; la Historia Universal, por ejemplo, llega a ser verdaderamente *otra* bajo el supuesto de que es el producto de refutaciones constantes, de certezas a destiempo que sostienen meras figuraciones o puros inventos—sin menoscabo de fuentes primarias o secundarias—; ahí están las crónicas y los avistamientos. El relato de nuestra existencia, sea vivencial o no, asume rostros inverosímiles pero al final es uno solo: la única poseedora de la verdad es la imaginación.

Bajo ese criterio, Immanuel Kant estableció en *Idea para una historia universal en clave cosmopolita* un noveno principio que consigna el hecho de que “un intento filosófico de elaborar la historia universal conforme a un plan de la Naturaleza que aspire a la perfecta integración civil de la especie humana tiene que ser considerado como posible y hasta como elemento propiciador de esa intención de la Naturaleza”.

Por su parte, Azuela, en *La mar de utopías*, fustiga que “todas las sagas podían tener cabida en las ficciones de la novelería popular”. Los acontecimientos, la elemental historiografía y aun su interpretación bajo ésta o aquella escuela, terminan siendo terreno de la ficción.

El historiador sin imaginación no es capaz de recrear el mínimo suceso; incluso el registro más puntual o exacto es resultado de una observación particular, de una “perspectiva”. El novelista que tiene antecedentes, bitácoras o almanaques sólo con imaginación resana y describe un pasaje. Pero bajo ninguna circunstancia—en uso cabal de razón—podemos alegar inocencia o llamarnos a engaño, pues ni ausencia de rigor en un caso ni alteración de realidad en el otro. Arremete Kant:

Ciertamente, querer concebir una *Historia* conforme a una idea de cómo tendría que marchar el mundo si se adecuase a ciertos fines racionales es un proyecto paradójico y aparentemente absurdo; se diría que con tal propósito sólo se obtendría una *novela*. No obstante, si cabe admitir que la Naturaleza no procede sin plan e intención final, incluso en el juego de la libertad humana, esta idea podría resultar de una gran utilidad; y aunque seamos demasiado miopes para poder apreciar el secreto mecanismo de su organización, esta idea podría servirnos de hilo conductor para describir—cuando menos en su conjunto—como un *sistema* lo que de otro modo es un *agregado* rapsódico de acciones humanas.

Un reto: al repensar lo anterior es posible que los caminos se reduzcan: nihilismo o “fin de la Historia”, si al cabo novelar o historiar son parientes más que cercanos. Pero por un buen debate al respecto bien vale retomar lances intelectuales con altas dosis de extravagancia y riesgo. Al menos yo no sé qué pensaba el maestro Arturo Azuela sobre una tesis de esa magnitud elaborada en 1992 por Francis Fukuyama (*The End of History and the Last Man*), y tampoco sabría decir en este instante si en algún sentido la literatura formó parte de esa conspiración de Fukuyama que alteró las buenas conciencias y a toda la crítica, académica y no académica. Lo cierto es que no deja de ser atractivo y divertido preguntarnos lo siguiente: ¿Qué simbolizaría el fin—la conclusión—de la historia de la literatura? ¿Habría ocurrido ya? ¿Y el canon qué culpa tendría en ello? ¿Por qué no hicimos nada para evitarlo? ¿De verdad sería tan nefasto considerar que las historias, sin importar cuál, han sido y son siempre parte de un mismo relato? ¿Por qué sería difícil aceptarlo? ¿Cuál es el fin de la literatura de nuestra Historia, que no su filosofía? En todo caso, yo no veo que nadie se queje por la vigencia y reiteración a mansalva del *Quijote* de Cervantes, un caballo troyano o las aventuras de unos hombres llamados Odiseo, Jesús o Ulises. Es más, si alguien apunta que esto es un disparate, bienvenido. El razonamiento no deja de ser válido.

Entonces don Arturo Azuela preparó unas palabras para la ceremonia en que la Academia Mexicana de la Lengua lo recibió como miembro de pleno derecho, allá por 1986. Su discurso de ingreso fue, y es, al mismo tiempo—como suele darse en estos casos—una reiteración de sus “cartas credenciales” como creador. *Historia y novela (cinco ejemplos mexicanos)*, su discurso, versa sobre los cinco autores que conforman un mismo sentir con respecto a una serie de sucesos e imágenes de la realidad, nuestra “realidad mexicana”, que no sólo nos expresan la nostalgia sino que nos estampan compartidamente de cuerpo entero; nos endilgan una idiosincrasia como categoría que antecede y evade el folclor.

Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Martín Luis Guzmán, José Revueltas y Juan Rulfo no son únicamente la cofradía de escritores que reproducen la Revolución mexicana como imaginario, símbolo o drama, sino que conforman la vanguardia narrativa que literalmente revolucionó los estilos y la composición de textos; en conjunto renovaron y determinaron—junto a otras corrientes como *Contemporáneos*—los derroteros de la literatura mexicana. Entre 1873 (año en que nace Mariano Azuela) y 1986 (fecha en que Juan Rulfo muere) hay de por medio ciento trece años. La *pax porfiriana* y el *nacionalismo revolucionario* trascienden mirando juntos y de cerca cómo México busca desprenderse de su “positivismo tropical” y de los saldos de la *raza cós-*

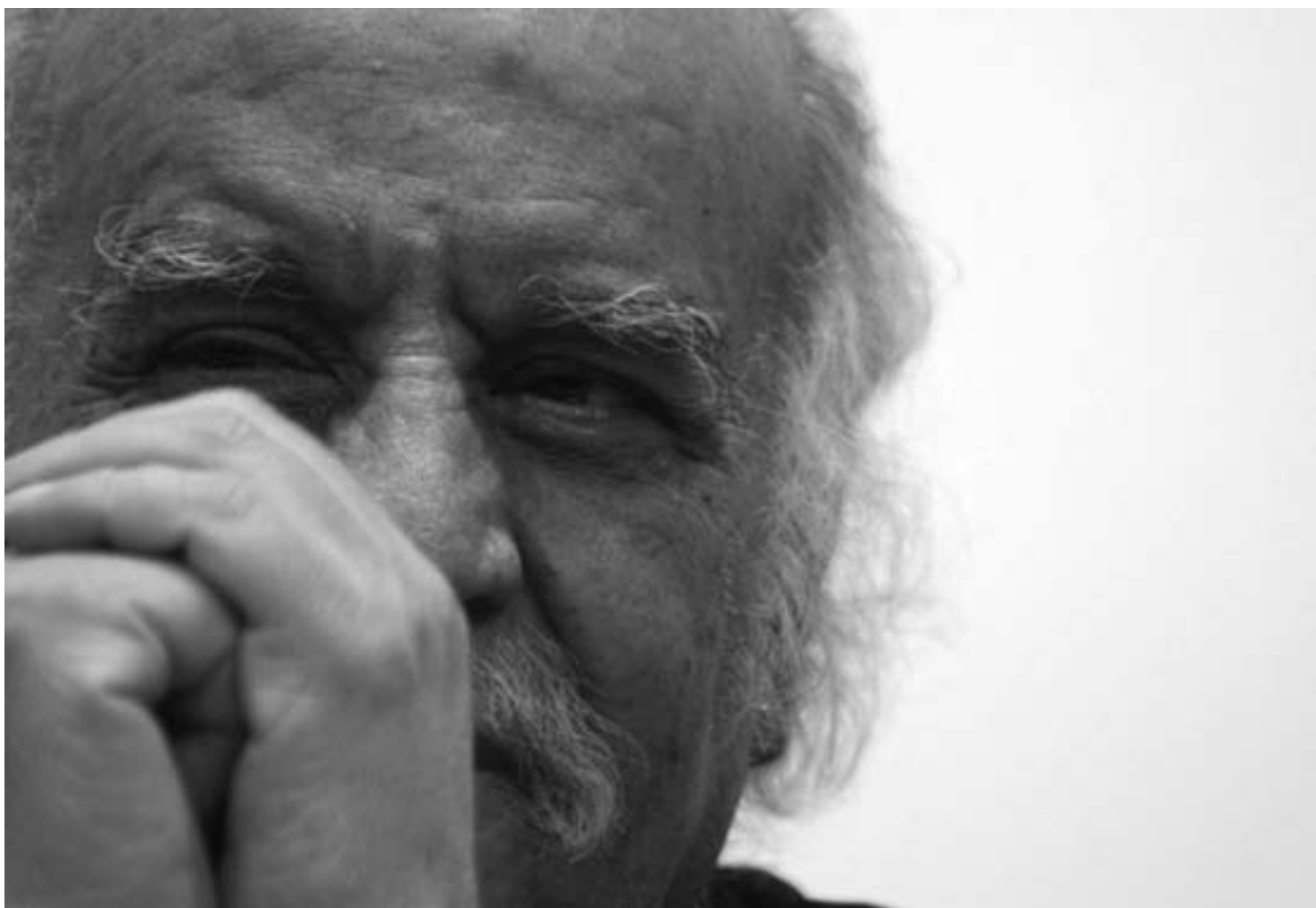
mica para hacer de la democracia y la modernidad nuevas secuelas.

En cada caso (vale precisar que en el quinteto de letras de Azuela no hay oriundos de la capital) Arturo Azuela analiza y rememora justamente los emplazamientos de la verdad sobre los que Historia y novela se construyen al unísono o se sustentan y argumentan de forma idéntica. “¿En cuántas ocasiones los representates de la verdad histórica no caminan sobre el filo de la navaja?”. La observación, objetividad, detalles, ambientes, testimonios, compromisos, el rigor, la desmemoria, recuerdos, olvidos, instintos, sospechas, protagonistas, actores secundarios, experiencias, motivos, el azar, la improvisación, la estructura, obsesiones... el pasado o el futuro inclusive. La literatura se sirve de la Historia, de la Filosofía, de las Ciencias, pero cada disciplina a su vez logra algo al nutrirse de la perspectiva ajena u opuesta. Arturo Azuela quiso agotar los recursos para explicarse y explicarnos cómo es que la vida se vuelve inaprehensible en el momento en que los motivos y los sentimientos no son parte de una sencilla narración, sino de la racionalidad más abyecta. Lo cierto es que el afán de conocer y cuestionar las distintas perspectivas del acto de imaginar busca no agotar los caminos, sino multiplicar acaso el que nos promete conducirnos sin cortapisas hacia nuestra utopía personal. “Estaré buscando

la mar de asombros, con la transfiguración del mundo, con las ruedas del tiempo...”.

Arturo Azuela tenía presente (en sus textos, palabras y pensamientos) las palabras de Alfonso Reyes: “La literatura, la poesía, son como una vasta investigación en busca de la conciencia nacional, encaminada a dar al mexicano mayor vinculación con la tierra y un apoderamiento mayor sobre las realidades del mundo”. Por eso Juan Rulfo es síntesis y el paradigma, porque logra —como nadie hasta ahora— hacer que la “no-historia” se vuelva un hecho que nos eriza al leerlo y releerlo.

¿Será arriesgado pensar o considerar que las conclusiones de quien fuera matemático e historiador, originario de la colonia Santa María la Ribera en la Ciudad de México, nos inciten a ponderar que el deceso de Rulfo (ocurrido entre su nominación de ingreso a la Academia y la lectura del discurso respectivo) supondría no la culminación de una etapa, sino de la literatura mexicana misma? Ya sólo hay un camino posible porque todos los caminos llevan o vienen de Rulfo si de verdadera literatura o Historia hablamos. Trágica realidad y condición de una identidad que sigue pendiente de las leyendas, del sometimiento, de la esperanza fútil, de una victoria que al final sólo ronda el fracaso. Así es más fácil entender el lamento borgiano: una de las miserias de nuestro tiempo es que no podemos creer en la felicidad. **u**



Arturo Azuela

Fernando Alba y Marcos Mazari

Pioneros de la física

María Esther Ortiz

La física es una de las áreas medulares de la investigación científica en la UNAM. La doctora María Esther Ortiz, Investigadora Emérita del Instituto de Física nos ofrece una semblanza de los científicos Fernando Alba Andrade y Marcos Mazari Menzer, pioneros en el campo de la física nuclear experimental, al tiempo que recorre sesenta años del Instituto de Física.

FERNANDO ALBA ANDRADE

Primer físico y primer doctor egresado de una universidad mexicana, la UNAM. Ingeniero. Premio Nacional de Ciencias y Premio de Ciencia y Tecnología del Banco Nacional de México. Presidente de la Delegación Mexicana de la OIEA, de la Sociedad Mexicana de Física, de la entonces Academia de la Investigación Científica, del ININ. En la UNAM: Director e Investigador Emérito del Instituto de Física, Coordinador de la Investigación Científica y Miembro de la Junta de Gobierno. Investigador Emérito del SNI.

MARCOS MAZARI MENZER

Ingeniero Civil. Físico. Miembro del Colegio Nacional. Doctor *Honoris Causa* de la UNAM. Investigador Emérito del IFUNAM e Investigador Emérito del SNI. Miembro de las Juntas de Gobierno de la UNAM y del INAOE. Premio Nacional de Ciencias y Artes, Premio de la Academia Mexicana de Ciencias (antes Academia de la Investigación Científica). Jefe de la Investigación Científica y del Acelerador del ININ, profesor afiliado del MIT y profesor de la Facultad de Ciencias UNAM. Presidente de la AMC.

Esta mancuerna de distinguidos universitarios fueron quienes abrieron la compuerta de la física nuclear experimental en México.

La física es una ciencia experimental, de tal manera que lo que se haga en los laboratorios es una parte esencial del quehacer que no se puede ni se debe minimizar. Para que una teoría sea aceptada tiene que ser comprobada mediante evidencia experimental u observacional. La veracidad de los datos experimentales puede ser cuestionada, pero su incertidumbre también se puede medir y es por eso que las ciencias experimentales son las que convierten a las ciencias en exactas.

En el número de febrero de esta revista apareció un artículo escrito por Jorge Flores y Matías Moreno sobre la física en la UNAM, por cierto verídico y bien documentado, pero que me gustaría complementar desde la óptica de una persona que ha vivido en los laboratorios. Considero que es necesario hacer justicia a los pioneros de la física experimental de nuestro país, por lo que vaya este artículo a modo de homenaje a nuestros maestros y complemento de la relatoría histórica de Flores y Moreno, así como para que los jóvenes que no los conocieron en la época de sus logros puedan valorar su trabajo.

El primer edificio puesto en uso en la entonces (1952) nueva Ciudad Universitaria fue el llamado Pabellón Van de Graaff, que albergara el primer acelerador de partículas de nuestro país. Debido a la compra de este instrumento y al estado del arte de la física a nivel mundial en ese momento, la física en México se inició preponderantemente en el área nuclear, aunque rápidamente y gracias a otros destacados experimentales (Alonso Fernández y Augusto Moreno), el estado sólido y la física de radiaciones comenzaron también a desarrollarse, dando lugar a los primeros laboratorios importantes de física no sólo en la UNAM, sino en el país.

He dicho mancuerna al referirme a Alba y a Mazari porque en aquellos primeros tiempos, al menos en los finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se acoplaban muy bien. Fernando Alba era a la sazón director del Instituto de Física, el que conseguía los recursos para que el instituto floreciera, el que compraba equipo, implementaba infraestructura y nos representaba de puertas para afuera. Marcos Mazari era el joven ingeniero a quien Nabor Carrillo había escogido para que se fuera al MIT a aprender lo que se podía estudiar con el acelerador que se había comprado, tarea que Marcos cumplió a cabalidad, y se convirtió en el primer investigador experimental mexicano en el campo, instrumentista de primer nivel, innovador y el maestro por excelencia de todos los que seguimos en México este camino.

La sensibilidad profesional de Alba, su empeño y dedicación dieron origen a la instauración de los talleres mecánico y de electrónica del IFUNAM, tan importantes en el desarrollo de la instrumentación científica en México y que han dado lugar a que otras dependencias de la UNAM florecieran en el ámbito experimental como el hoy CCADT y el Instituto de Investigación en Materiales, el Instituto de Ciencias Nucleares, el Centro de Física Aplicada y Tecnología Avanzada de Juriquilla, el Instituto de Ciencias Físicas de Cuernavaca y el Centro de Nanociencias y Nanotecnología de Ensenada emanados del IFUNAM y ejemplos indiscutibles del alto nivel experimental de nuestra universidad. Mazari, por su parte, realizaba el trabajo interno de laboratorio, se encargaba de poner a funcionar el equipo primordialmente diseñado y construido aquí y de integrar un grupo de investigadores con los primeros egresados de la carrera de física de la Facultad de Ciencias y algunos jóvenes ingenieros a quienes introdujo en la disciplina. Era obvio y muy importante que para obtener resultados este grupo debería alcanzar un número mínimo de investigadores. Creo que llevaron esta etapa al éxito pues proliferaron los laboratorios en la UNAM.

Actualmente, en el Instituto de Física de la UNAM solamente, de sus 147 académicos (114 investigadores y 33 técnicos académicos), 92 son experimentales, o sea 63 por ciento. Los laboratorios actuales reportados en la



Marcos Mazari Menzer

propia página electrónica del instituto son: en el Departamento de Física Experimental 12, 4 de los 6 aceleradores de partículas para investigación que hay en el país, acelerador Van de Graaff de 2 MV, acelerador Van de Graaff de 0.7 MV, acelerador Van de Graaff de 5.5 MV, Acelerador Peletrón y el acelerador de 1 MV recientemente adquirido para el laboratorio de espectrometría de masas con aceleradores, además de un microscopio electrónico de barrido, el gotatrón, 3 laboratorios de dosimetría, un laboratorio de preparación de muestras y un laboratorio de instrumentación nuclear. El Departamento de Física Química tiene 10, dos dedicados a catálisis, cerámica electrónica, física de cristales líquidos, dispersión de luz, fluidos complejos, magnetismo y superconductividad, refinamiento de estructuras cristalinas y simulación numérica. El Departamento de Estado Sólido cuenta con 4: resonancia paramagnética electrónica, metalurgia, óptica y vibraciones y ultrasonido. En el Departamento de Materia Condensada hay 9: laboratorio de cristales ultrapuros, laboratorio de superconductividad y cuasicristales, laboratorio halógenos alcalinos, rayos X, microscopio electrónico 4000 EX, microscopio electrónico 100 CX, procesamiento digital de imágenes, laboratorio de preparación de muestras y películas delgadas y rocío pirolítico, hasta el Departamento de Física Teórica cuenta con 2 el de altas presiones y el de pinzas ópticas, los que suman un total de 37 laboratorios entre los que se encuentra equipo experimental mayor y que sigue necesitando los servicios de



Fernando Alba Andrade

los talleres mecánico, de electrónica y de vacío fundados por Alba.

La tesis fundamental que sustentaban estos pioneros de la experimentación en Física consistía en que se debe desarrollar la instrumentación necesaria, comprar lo menos posible de tal manera de profundizar en los problemas inherentes al experimento. Para ponerla en práctica y demostrarla baste con estos ejemplos. Todo el equipo periférico al acelerador de 2 MeV fue construido en el IFUNAM. Estuvieron involucrados en el diseño y construcción de un acelerador tipo Van de Graaff de 0.5 MeV que fue modelo para uno similar que se construyó en la Universidad de Guanajuato. Presentaron un proyecto, ante la entonces CNEN (Comisión Nacional de Energía Nuclear), con el diseño, los cálculos y programas de investigación de un reactor subcrítico, que fue sometido a la consideración de la Comisión de Reactores, aprobado y calificado como una contribución valiosa al desarrollo de la ciencia y la tecnología. Este proyecto no progresó debido a que no fue posible financiar el costo de las barras de uranio necesarias como combustible. Debido a la necesidad de varios institutos de la UNAM de desarrollar la espectroscopía de masas se construyó en el IFUNAM el primer espectrómetro de masas y debido a las necesidades de diferentes laboratorios se construyeron una serie de accesorios (bombas, válvulas, lentes magnéticas, monitores, etcétera) así como sistemas de detección muy complicados.

Su paso por la Facultad de Ciencias de la UNAM dejó también huellas indelebles. Fernando Alba fungió como

jefe de los laboratorios durante la primera época de Ciudad Universitaria, es decir, los primeros aparatos para la docencia fueron su decisión. Marcos Mazari diseñó en colaboración con Alejandra Jaidar y María Esther Ortiz el equipo del primer laboratorio de mecánica con el cual se podía realizar una serie de prácticas que configuraban el curso que entonces era anual.

La intervención de ambos fue muy importante no sólo en la UNAM; por ejemplo, en la creación del Centro Nuclear de México (1964), se podría decir que fue definitiva. Este centro ponía a México en la línea del desarrollo nuclear y se concibió como dentro del entonces INEN (Instituto Nacional de Estudios Nucleares) que se había fundado inicialmente como Comisión Nacional de Energía Nuclear en 1956 y que actualmente se llama Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares (ININ). El Centro Nuclear se inició con dos equipos en esa época de vanguardia, un acelerador Van de Graaff Tandem de 12 MeV que sigue siendo el acelerador de partículas más grande del país y un reactor para investigación TRIGA Mark III que debido a un acuerdo internacional ha renovado recientemente su combustible y está en condiciones de operar durante muchos años por venir.

Con objeto de hacer una revisión de la contribución de los físicos nucleares mexicanos durante la década de los ochenta aparecieron varias publicaciones que revisan este quehacer; la más antigua *Reseña Histórica del Instituto de Física* escrita por Manjarrez¹ es precursora de este esfuerzo; el *Curriculum de la Física Nuclear*, una revisión de 1986 de Ángel Dacal;² Arturo Menchaca escribió dos artículos de divulgación^{3,4} que reflejan muy claramente el método de trabajo y los logros alcanzados por el grupo de personas que fueron alumnos directos de estos profesores o bien que se formaron bajo su supervisión e influencia.

En ocasión de la inauguración del peletrón del ININ (1986), el doctor Carlos Graef Fernández terminó su intervención en la ceremonia con las siguientes palabras:

La semilla que germinara hace un tercio de siglo en el origen de la Física Nuclear Experimental ha producido un árbol vigoroso. Nuestros científicos, nuestros ingenieros y técnicos pueden diseñar y construir instrumentos científicos sofisticados si se les da la oportunidad y los medios para hacerlo. **U**

¹ Héctor Cruz Manjarrez, *Reseña Histórica del Instituto de Física, Segunda Etapa 1953-1970*, UNAM.

² Ángel Dacal, *Curriculum de la Física Nuclear Experimental*, Instituto de Física, UNAM, 1986.

³ Arturo Menchaca y Verónica Riquer, *Producción de los Físicos Nucleares Experimentales Mexicanos*, revista *Ciencia y Desarrollo*, mayo-junio de 1988.

⁴ Arturo Menchaca, *Reacciones Nucleares con Iones Pesados. Contribución Mexicana*, revista *Ciencia* (1989) 40, pp. 17-30.

Joel Corrales, pintor

Morfología social

Nora Emilia

Escultor, fotógrafo y pintor, Joel Corrales expresa en su trabajo el nivel de enajenación al que se encuentra sometido el ser humano en nuestra época. Nacido el 21 enero de 1985, vive actualmente en el centro de La Habana. Por su parte, Nora Emilia es autora, entre otros libros, de La Chulanga.

El primer lienzo que vi de Joel Corrales se titula *Plácida*. En él yace una mujer gigante, desnuda, hermosa y justamente plácida que duerme acostada sobre el techo de un edificio deshabitado. Bella, perfecta, la mujer descansa.

La recorrí varias veces desde la punta de los dedos de sus pies hasta la melena abundante, ondulada y negra, y en los mismos segundos en que contemplaba su majestuosa imagen se apoderó de mí un sentimiento de profunda tristeza. Mis ojos, a diferencia de los de la mujer que habita el lienzo, no podían cerrarse ni para parpadear. Traté inútilmente de encontrar las palabras que pudieran describir ese todo.

Leí el título de la colección: *Morfología social. El conformismo hasta el despertar decidido*.

“El conformismo hasta el despertar decidido”, me repetí ante la sorpresa de poder describir un concepto tan complejo con tan pocas palabras. Fui desmenuzando la frase, mientras gigantes dormidos de diferentes edades, géneros y circunstancias aparecían ante mí dibujados en otros lienzos. Todos ausentes, plácidos, con los ojos decididamente cerrados como si la inercia conformista de todos los que habitamos la tierra se pudiera ir sumando en un solo gigante dormido. Al respecto, Joel Corrales



Joel Corrales

ha dicho: “Hace muchos años soñé que despertaba y que me encontraba en un mundo donde todos los demás dormían. Entonces tiré fotos de mi ciudad y sus habitantes con el fin de buscar la manera de unir paisajes y personajes. Cuando uní las imágenes comencé a fantasear en personajes gigantes e imponentes que representarían la inercia dormida de la humanidad ausente, abúlica, carente de voluntad, porque a pesar de su grandeza mis gigantes son endeble, vulnerables y débiles; viven en una gran soledad. Cada gigante representa una multitud en sí mismo, es la inercia sumada de todos los que habitamos la tierra”.

Paisajes de ciudad, de campo, y luego de mar y después de selva. Todos con la misma denuncia, revelando el conformismo de los que aquí habitamos, huidos todos en un largo sueño. Gigantes humanos que se rinden ante la realidad y emigran, por decisión propia, a un mundo onírico. “Para mí el conformismo es aceptar lo inaceptable, someter sin reclamar. Mi fin último es lograr que el espectador se cuestione a sí mismo si está o no despierto. Así represento mi frustración de vivir en una sociedad dormida”, afirma Corrales. Su obra aturde por el reflejo que alcanza en quien la contempla; le hace ver que acaso esté dormido ante un mundo que inevitablemente se está derrumbando. “Posiblemente yo soy también un gigante”, ha expresado el propio artista.

EL PINTOR Y EL GALERISTA

Norman Bardavid, propietario de la galería 10/10, ubicada en la calle Séneca 114, en la colonia Polanco de la ciudad de México, viajó a La Habana hace siete años y encontró, en las llamadas “ferias de arte”, a jóvenes artistas que formarían parte de su proyecto *Revelación*. “Desde el primer ‘dormido’ que Joel Corrales me mostró tuve el enorme deseo de despertar”, confiesa Norman Bardavid. “Entendí que la humanidad tiene la posibilidad individual y colectiva a conformarse y me sentí parte de una sociedad con una gran dificultad de buscar el cambio. Con una técnica realista que muestra un gran virtuosismo, Joel Corrales hace una crítica social desde Cuba, porque entre sus gigantes dormidos podemos reconocer que la inercia es más poderosa que la voluntad y que vivimos en un mundo que tiene la espiritualidad mutilada, la sexualidad dormida, la salud institucional enferma ignorando el desastre. Joel Corrales denuncia que el reto está en ser parte de la transformación, en el despertar de cada uno de nosotros para que juntos vayamos despiertos hacia un nuevo estado de consciencia”.

Por su parte, Joel Corrales ha dicho sobre el galerista mexicano: “Norman Bardavid es el cimiento de mi trabajo. Detonó en mí la potencialidad incitándome a pintar mi propio *Guernica*”.



Joel Corrales, *Abulia*

Los gigantes dormidos



Joel Corrales

< *El sol para todos por igual*, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010



Sin título, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010



Más que nubes sobre La Habana, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010



El gran sueño, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010



Sin título, 150 x 100 cm, óleo sobre tela, 2010



Sin título, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010



E hizo al hombre a su imagen y semejanza, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010



Niños, 150 x 240 cm, óleo sobre tela, 2010

Cuentos a deshora

Arturo Souto Alabarce

Quiero decir a los amigos aquí reunidos lo muchísimo que agradezco su atención hacia un libro escrito más mal que bien, para distraerlos de sus trabajos. Quiero decirles que no estar físicamente presente se lo debo a una corta caída, una angosta circulación y bastantes, anchos años. Y como tengo muchos, “quiero” también decirles que no me gusta estrenar vejez y que agradezco a mi querida hija Matilde que les diga de viva voz lo que sigue.

Muy de veras agradezco a mis antiguos y nuevos amigos Adolfo Castañón, José de la Colina y Angelina Muñiz, el solo y muy apreciado hecho de comentar estos en efecto trasnochados cuentos. Como he vuelto a pensar en el muy antiguo, romano y retórico debate sobre la amistad, si ésta puede consistir en caerse bien a la primera, o en conocerse a fondo. No alargo respuesta. Para mí es conocimiento. En verdad coincidir, comprender, comunicarse; no es estar de acuerdo en pláticas de toros, futbol y bodas regias. Así pues, amistad es para mí acordar, estar de acuerdo en arte, en temas y estilos, en política, en el vivir diario y único. Y no puedo concluir esta nota sin lamentar, y mucho, la reciente, amarga cosecha, de esta grotesca imagen medieval: la huesuda, llevándose a Carlos Monsiváis, a Tomás Segovia, a Carlos Fuentes, a Manuel González Casanova y a tantos más y más escritores. Sé bien que releerlos es desde luego renacerlos.

De veras, muchas gracias.

El hombre que no conoció la soledad

Adolfo Castañón

A Blanca Estela Treviño

I

La publicación de *Cuentos a deshora*¹ de Arturo Souto representa, no es parábola, un acontecimiento editorial y literario y, para la colección “Las semanas del jardín” que edita la editorial Bonilla Artigas, una renovada ocasión de afinar este proyecto editorial que empezó publicando *El libro de las jitanjáforas* de Alfonso Reyes y siguió con *Red de autores* del venezolano José Balza. En *Cuentos a deshora* se recogen, en parte, las narraciones que publicara Arturo Souto en 1960 con el título *La plaga del crisantemo* y que de inmediato le valieron un sitio singular en la historia de la narrativa hispánica e hispanoamericana del siglo XX, y ahora, al reeditarse con los nuevos cuentos, en la del siglo XXI. Singular, pues en los cuentos de Souto se concilia y decanta la herencia trasatlántica de nuestras literaturas, el legado de ida y de vuelta de la fábula de nuestras regiones, para evocar la expresión de Alejandro Rossi. Aparecen aquí varios de los cuentos que han llevado a decir a algunos que Souto —autor de un libro único— es susceptible de ser comparado con Josefina Vicens o con Juan Rulfo por la precisión y elegancia de sus construcciones narrativas. *Cuentos a deshora* es un título que el autor ha elegido para reeditar por un lado los cuentos publicados en 1960 —hace cincuenta y dos años— añadiéndoles algunos más. Pudo haberle puesto el nombre de su obra maestra, “Coyote 13”, pero prefirió éste de *Cuentos a deshora*, luego de haberlo pensado ciertamente muchos años. “A desho-

ra” —dice María Moliner en su diccionario de uso del español— significa “A hora desacostumbrada, inoportuna o muy avanzada en la noche”.

Cabe leer la “deshora” de estos cuentos en varios sentidos: el venir a publicar un libro juvenil de cuentos más de cincuenta años después, en una hora tardía en el reloj vital y, quiéralo o no, como un testamento literario, emitido en una “hora desacostumbrada”, es decir, ya no familiarizada con la convivencia entre la vida, el sueño, la fábula y la literatura narrativa. Otra lectura del lema “Cuentos a deshora” refiere al carácter disruptivo, intempestivo, inoportuno, de los cuentos mismos en su subversiva lección o corrosiva filosofía. Y es que en los cuentos de Arturo Souto Alabarce (1930) —quien así se distingue de su padre, el pintor A. Souto Feijó (1902-1964)— se brinda entre pausas y líneas una mirada sesgada —como la de “El gran cazador—. Los personajes de estos cuentos se exponen o los expone la narración a las minucias de la vida, y a la mirada, si cabe decir analítica, clínica del destino, al reverso de la historia y sus reveses, al circuito, o mejor al cortocircuito que hace de ciertos sucedidos chispas emblemáticas. Son cuentos verdaderos donde se cuenta *realmente algo* (cuenta: suma, resta, multiplicación y división, pero también fábula, creación, sueño poético a la vez circunscrito y expansivo) y donde ese cuento resulta a su vez como un aparador o una pantalla cuyos hechos e intrigas aluden a la constelación secreta e indecible, intransitiva alojada en un código ambiguo, y cuyas fronteras se deslindan entre el sueño y la realidad, la historia y el deseo —salvo por la literatura— de la experiencia interior. En ese sentido, cabe decir que si bien casi todas las anécdotas de los

¹ Arturo Souto, *Cuentos a deshora*, Bonilla Artigas Editores, México, 2012, 157 pp.

cuentos de Souto son memorables, éstas a su vez funcionan como redes en cuya trama se entrelaza el misterio, la experiencia a la par íntima e irreductible. *Cuentos a deshora* puede ser, en fin, un lema abiertamente irónico y como hecho para invitar al espacio de la lectura a un *alguien* (¿el lector?) decidido a situarse en el tiempo sin tiempo de la gran literatura. Llama la atención la actualidad de los temas, recursos y motivos del mundo narrativo de Souto cuyas atmósferas se visitan como si acabasen de ser vividas, o soñadas, escritas.

La asamblea narrativa de *Cuentos a deshora* reúne veinte narraciones impecables y precisas como un microscopio electrónico. Aunque cada una sea dueña de un estilo y de un imán propios, de un lenguaje y de un haz de referencias, cada uno se desarrolla en un sitio preciso, pero todas comparten entre sí la exploración de los límites, del reverso de lo previsible, la exploración de la otredad y la metamorfosis sutil de la renuncia en victoria y de la cacería cobrada en derrota. Tiembla en cada uno un juego alucinante entre lo diurno y lo nocturno, el sueño y la fantasía; se incuba una exploración de la duermevela y de las orillas y límites como claves de la organización secreta del mundo.

La exploración de la otredad se resuelve en los *Cuentos a deshora* repasando los motivos de la identidad y del reconocimiento como en “El Pinto”, “Nunca cruces el parque ni vayas al Este”, “No escondas tu cara”, “Ir a Belén y volver”, por citar algunos. Dicen que el cuento representa como género un ejercicio de conjuración o exorcismo contra el miedo: en los de Arturo Souto la luz de la inteligencia despeja la oscuridad de la historia superficial que nos envuelve y ensordece para introducir en su deshora poética el recuerdo y la experiencia de su *presencia real* a través del lenguaje. Cada cuento dibuja un personaje, traza una situación, deslinda una geografía: estos veinte “cuentos a deshora” representan un catálogo, un inventario de las posibilidades del contar mismo; una tabla periódica de las formas narrativas y por ello mismo una gramática del arte de narrar. En ese sentido, el libro se brinda como un legado donde se concentra la sabiduría del cuentista capaz de rescatar con su ojo, su oído y su voz las Atlántidas del presente inmediato. Ejemplo de excelencia del oficio del cuentista y de su insobornable pureza.

II

No fui ni compañero ni alumno de Arturo Souto. Algunos otros tuvieron esa fortuna como: Jaime Erasto Cortés, Arcelia Lara Covarrubias, Netzahualcōyotl Soria, Sergio López Mena, Benjamín Barajas, Federico Patán, Graciela Cándano, Eugenia Revueltas, quienes participaron en el “Homenaje a Souto”, publicado por *La*



Arturo Souto Alabarce en un retrato hecho por su padre

Experiencia Literaria, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a través de su Colegio de Letras en su número 14-15 de marzo de 2007, pp. 61 a 106. La publicación repasa los distintos aspectos de la obra de Souto como narrador, crítico y prologuista benemérito de la Colección Sepan cuántos... de Porrúa y de la propia Universidad; su lectura despertó en mí el deseo de proponer a TVUNAM que realizáramos un programa en la serie “Los maestros detrás de las ideas”, dedicado al autor de “Coyote 13”. Vencí la timidez y me acerqué a ese caminante que durante tantos años había visto recorrer la avenida Universidad con su sagaz rostro inteligente. Accedió a acompañarme en el largo proceso de la producción de la entrevista que por fin salió al aire, gracias al entusiasmo de Ernesto Velázquez Briseño, director de TVUNAM y del equipo de producción encabezado por Pedro Talavera. Al calor de esos diálogos, propuse a Souto, casi sin pensarlo, como si estuviese recitando un guión, la idea de reeditar sus cuentos. Asombrosamente para mí, accedió a la publicación. Tal es la breve historia editorial del libro presentado en la Facultad de Filosofía y Letras, la lluviosa tarde del pasado lunes 4 de junio (día en que se conviene fijar la fecha de muerte de ese otro coyote, el poeta y gobernante: Netzahualcōyotl).

Punto de desviación

Angelina Muñiz-Huberman

Antes de hablar de los *Cuentos a deshora* de Arturo Souto me gustaría decir unas palabras acerca de cómo lo conocí y de lo que significó para mi carrera de escritora. Cuando estudiaba la preparatoria en la Academia Hispano-Mexicana fue mi profesor de literatura universal. El primer trabajo que pidió a sus alumnos fue escribir un cuento. Aún recuerdo el título del mío, “Desde mi ventana”, y aún recuerdo que me alentó a escribir. Me habló de sus compañeros de generación, ya escritores, y de la revista, *Segrel*, donde publicaban. Poco después, me invitó a las sesiones de lectura, donde oí por primera vez los poemas de Luis Rius, los cuentos de José de la Colina y los suyos. En ese entonces, no podía ni siquiera imaginar que años después yo formaría parte de esa misma generación de escritores: los Hispanomexicanos, como él mismo nombró. Por lo que siempre le quedé agradecida.

Paso ahora a sus *Cuentos a deshora*. Desde el título hay un llamado de atención, un título entre irónico, justificativo, fuera de tiempo, es decir, atemporal. Un libro que reúne cuentos de años atrás y otros nuevos o inéditos. Un libro esmerado, de cuidada factura, pero también un libro sorprendente, equívoco, de relatos entre la ambigüedad y la maravilla, la cotidianeidad y el asombro, la tranquilidad y lo temible, el orden y el caos. Mundos que se erigen y mundos disgregados. Ciudades, parques, descampados, mansiones, chozas, en un torbellino de inestabilidad, de desconcierto. Ambientes enrarecidos, inesperados, entre lo lumínico y lo tenebroso. Personajes en situaciones extremas en las que ellos mismos no saben cómo habrán de reaccionar. Finos cortes anatómico-sicológicos de cirujano escrutinador. Láminas expuestas bajo impávido microscopio. La vida vuelta del revés con una media sonrisa, a deshora, trasnochada.

Cuentos de tan originales no sólo fuera de tiempo, sino de espacio. En su unicidad. Inclasificables, afortu-

nadamente. Con un tranquilo desprendimiento de cualquier moda o convencionalismo. Por el placer de escribir, mejor aún, de relatar la vida que pasa y la vida deseada o expectante. Un más allá sin anhelo de comprobación. En cascada de emociones atravesadas como una mariposa por el alfiler de un coleccionista. La belleza detenida. El dolor suspendido. Un quehacer sin cuentas que rendir. Un fino humor que acentúa lo inevitable y lo inexplicable. Como si la razón y la verdad fueran conceptos desechables. Sólo la regla del fluir de la palabra-emoción.

Temas variados y variantes. Desde la nostalgia del exilio español de 1939 hasta la inmersión en paisajes mexicanos. Lugares adivinados en el campo cubano o un parque neoyorquino. Mansiones decadentes en épocas inciertas. Toques de soledad, de abandono, de derrota. Toques de terror y fantasía. Humor muchas veces.

El libro da comienzo con el cuento “El solitario acompañante” que, a manera de presentación, es un personaje típico del exilio español de 1939. Signo de la Generación Hispanomexicana así llamada por el propio Souto y en la cual se incluye. Este personaje melancólico resume en sí los rasgos del exilio que, de algún modo o de otro, tienden a aparecer. Es un personaje que desde el cuarto de azotea que habita se va desprendiendo de esposa y amigos, quedando aferrado sólo a sus recuerdos. Por ejemplo, el paisaje de España: “En España las montañas no angustian, no aprietan el ánimo como aquí, pensaba. En España las nubes no bajan a la tierra, no atardece tan temprano y no son tan dramáticas” (p.15). Adornan su miserable cuarto un arrugado mapa de su tierra, una foto dedicada de Manuel Azaña y el retrato de su ex mujer. Para colmo, su vista es la de una funeraria que le permite saber quiénes de sus amigos del exilio van muriendo e ir tachando sus nombres de una libretita. Sus recuerdos se remontan no sólo a la España perdida, sino a sus personajes, Machado, Orte-

ga y Gasset, la Generación del 98 que desfilan por su mente vívidos y acompañantes de su soledad.

Aparecen personajes inconfundibles: el poeta Emilio del que, enseguida, al leer le agregamos el apellido Prados que al fin es el nuevo difunto a quien baja a velar y agrega su imprescindible cruz en la tenebrosa libreta.

Otro cuento reminiscente de la Guerra Civil es “La mitra” que, desde la perspectiva de un niño en plena guerra, considera al portador de una mitra no un obispo, sino un ser diabólico. El siguiente cuento, “El beso en la isla del Fuego”, inaugura el ambiente de terror fantástico con un escalonado tono que aumenta de proporción angustiante para luego decaer en la cotidianidad. Erotismo y violencia no se resuelven sino en una marca de fuego en el cuello que acompañará de por vida a la mujer que nunca supo lo que pasó en la extraña mansión donde descansa un fin de semana entre cuadros de Ensor, de Turner y extraños objetos, máscaras, fetiches y hasta lo que parece una sirena disecada.

“La cruz de Nemi” es un cuento inusitado que sucede en la Italia mussoliniana con dejos de crítica ironizada sobre un viaje en tren de un niño que observa su entorno en el que aparecen balilas o jóvenes *scouts* fascistas y alborotadores. Mientras que “El candil” está situado en Luyanó, un barrio típico de las afueras de La

Habana. El negrito Nicodemo es el protagonista y la recreación del ambiente cubano con sus canciones, leyendas, supersticiones; es tan certero que dan ganas de leerlo en voz alta con acento cubano. “¡Nicodemo, no seas bobo! ¿Te asustan los pájaros!” (p. 68). En cambio, “Nunca cruces el parque ni vayas al este” está situado en Nueva York, para más señas en el Parque Central, aunque no se le nombre así y aunque la Quinta Avenida sea llamada “quinta” con minúscula. El suspenso y el retrato de la vida citadina con sus incongruencias, desatinos, enajenamientos y violencias se presentan como algo natural, según el comentario de un policía ante el cadáver tendido en el suelo que contempla el protagonista: “Así pasa siempre... Váyase, nunca vuelva. Aquí no pasa nada. Aquí acaba la ciudad. Aquí no hay nadie. Aquí no hay nada” (p. 51).

En contraste con el anterior, “Ir a Belén y volver” describe al hermano Juan como un asceta que vive en una cueva, a quien un día el obispo decide premiar con un viaje a Belén. Al regreso, el obispo lo interroga pensando que habrá sido una experiencia cuasimística y su sorpresa es que el hermano Juan asegura que ése no es el lugar donde nació Jesucristo por su lujo y boato, ya que debería ser un humilde pesebre.

Otro cuento de ambiente extranjero, “Tenebrario”, podríamos suponer que sucede en alguna ciudad puri-



Arturo Souto Alabarce





En el aula



Con Luis Rius

tana de los Estados Unidos, le sirve a Arturo Souto para hacer una mesurada e irónica crítica del contraste entre superstición y religión, sensualidad e inocencia a partir del enfrentamiento de lectura de horóscopos y citas bíblicas.

“Visto desde el fondo de un pozo” es el relato medieval de un rey que se debate entre la traición y la hipocresía de sus súbditos. Herido de muerte empiezan las acusaciones entre sí de castellanos, catalanes, franceses, navarros sobre quiénes serían los cómplices. Se relata la terrible muerte por tortura del asesino y la pesadilla final del rey en la que, desde el fondo de un pozo, ve asomarse las cabezas de todos y cada uno de sus súbditos, que no le muestran ninguna compasión, incluyendo la de la reina.

“El gran cazador” es un cuento a la manera de Horacio Quiroga, donde imaginación y realidad se confunden y los jaguares se convierten en tigres y las moscas verdes en azules. El cazador obsesionado con matar a un poderoso tigre va enloqueciendo y, en el delirio y la fiebre que lo atormenta, contempla, como última imagen, sus pies carcomidos por la gangrena y los gusanos.

Llega el turno a los dos cuentos más famosos de Arturo Souto, “Coyote 13” y “El Pinto”, ambos de ambiente mexicano. El primero narra otra obsesión por aniquilar a un enemigo, en este caso, los coyotes que amenazan al ganado. Ha logrado acabar con doce de ellos, de manera cruel, y sólo espera exterminar al número trece. La soledad y el silencio invaden al vaquero de manera exhaustiva y sólo cuando se enfrenta al Coyote 13 y podría haberlo eliminado, decide darle de beber. A partir de entonces y durante años el enfrentamiento se repite. “Y, sin embargo, el hombre no sintió nunca más aquella terrible soledad mineral en las inmensidades de la llanura. Y, para él, un enemigo sagrado, intocable, fue el Coyote 13” (p. 79).

El segundo, “El Pinto”, expone el problema de la otredad que llega a su máximo en el interior de una prisión cuando los delincuentes, atemorizados, gritan “que saquen al Pinto” y él mismo une sus voces a las de ellos. Es liberado y poco a poco va enloqueciendo hasta que decide irse a vivir a una remota playa y establecerse entre los nidos de las tortugas. Es entonces cuando decide nombrar todas las cosas y animales que le rodean con nombres que escribe en la arena cada día, en una especie de acto divino de creación y recreación de un mundo desde la nada.

“In memoriam”, ya a partir del título empieza el tono burlón tan característico de algunos de los cuentos de Arturo Souto. Ese “in memoriam” se referirá a la historia de un pobre hombre insignificante a quien su esposa engaña con un adolescente. El hombre, aunque piensa en matarlos al sorprenderlos, en su lugar le pide al muchacho que le entregue a la esposa infiel todo el dinero que trae: un billete de cinco pesos. Nadie entiende por qué hasta que el marido le exige a su mujer que lo enmarque y, a partir de entonces, durante toda su vida lo muestra a los visitantes y la mujer debe contar la historia: “in memoriam” de su adulterio.

Otras narraciones de corte fantástico-irónico son “No escondas tu cara”, con el recurso de posibles más caras tras de la propia cara sin llegar a descubrir la auténtica, y “La plaga del crisantemo”, relato emblemático, que comienza con el buenos días que dedica el anciano japonés, Matsuo, a sus amados crisantemos. Pero cuando descubre la tremenda plaga que los contagia, su vida y la del país y hasta la del mundo entero cambia radicalmente por el imparable avance de la plaga, que se extiende también a la especie animal. El planeta entero pierde los colores y se convierte en algo gris y sucio hasta la desaparición del hombre

con la única permanencia de vida, siempre en aumento, de las grises ratas.

También “Bestia del mar” continúa con el corte fantástico-irónico. Situada la narración en “el último confín de la tierra” (p. 121) un pueblo de pescadores espera la llegada de la sardina. El rey y profeta promete a su hambriento pueblo que ésta no tardará en llegar. En su lugar aparece en la playa un misterioso y milagroso artefacto, AZ-70-7-490, el cual al ser golpeado por el rey y profeta explota de manera estruendosa y borra al pueblo del mapa.

“El idiota” es otro cuento paradigmático, situado en una imaginaria época antigua. Un famoso escultor talla en la montaña una obra monumental que habrá de perdurar por los siglos de los siglos. Frente a él se relata la triste historia de un idiota que es sacado a tomar el aire atado a un árbol. El escultor y el maestro del pueblo se detienen cada día a contemplarlo piadosamente. El idiota se entretiene haciendo bolas de barro a las que marca tres incisiones: dos ojos y una boca. Pasa el tiempo, los siglos, y la extraordinaria escultura sobre la montaña y todo el derredor son derrumbados y carcomidos por el mar. Los arqueólogos descubren las ruinas y se quedan maravillados de la extraordinaria cultura artística que se mostraba en una bola de barro con apenas tres incisiones.

“El ojo de Dios” sorprende por su matiz místico. Un hombre de la Iglesia, un hereje acusado de no ver a Cristo en el prójimo, languidece en una cárcel inquisitorial. Sólo anhela ver la luz mientras reflexiona acerca de un Dios puro y perfecto. Encerrado en una mazmorra oscura piensa que camina a tientas entre cámaras, instrumentos de tortura, escalinatas y poco a poco va surgiendo algo parecido a una luz que hiere sus ojos. Sigue ascendiendo y ascendiendo, y al fin lo ilumina la luz perfecta de Dios, su esencia, y en ese momento de revelación alcanza la muerte. Ver a Dios es morir.

En contraste, “Las botas” más bien parece un relato costumbrista en torno a unas botas que se convierten en el objeto de venganza de un personaje vejado.

He dejado para el final “Los lagartos”, a mi parecer el más representativo de esta colección de cuentos, por reunir de manera magistral todos los elementos hasta ahora mencionados: interés, suspenso, horror, monstruosidad frente a belleza, humor, fantasía, realidad en un arte combinatorio imposible de mejorar. En una mansión decadente con vitrales *art nouveau* y cuadros de La Tour y Gainsborough los personajes (un niño deforme, una pareja de jóvenes que sólo piensan en bailar, un coronel, un obispo) se deslizan hacia un aniquilamiento total en el que la proliferación de unos cocodrilos invade su vida. El memorioso mundo poético de Arturo Souto evoca en expresiones e imágenes, no exentas de humor (y aquí no puedo evitar pensar en lo que se habrá divertido el autor escribiendo), frases como és-

tas: “No pasarán”, refiriéndose no al famoso lema de la Guerra Civil española, sino a los cocodrilos que se arrastran por toda la casa. O cuando el obispo “en un arranque de entusiasmo templario, cogió el crucifijo de la pared” (pp. 136-137) para espantar a los lagartos con un *Vade retro, Satanás*. O como califica a la enorme cabeza del monstruoso niño Antelmo: “titánica cabeza cerúlea” (p. 140), casi a la manera gongorina. Así, los personajes habrán de terminar siendo engullidos por los cocodrilos y en el recuento final se mencionan los objetos a ellos pertenecientes hallados en los vientres de los lagartos. Un relato con tintes cinematográficos al estilo de Buñuel y hasta de Hitchcock. O, tal vez, de las plagas bíblicas.

Si *Cuentos a deshora* son colocados en hora tenemos ante nosotros un perfecto mecanismo relojero expresado por medio de letras y palabras, alusiones y multiplicaciones de la memoria, intertextualidades y écfrasis. Ante todo, una sutil ironía irreprimible. Una muestra del exilio, si por exilio entendemos lo que no está en el centro, cuando el centro no es lo importante, sino el punto de desviación, el planeta extraviado que sobrevive en su excentricidad.

Arturo Souto Alabarce, *Cuentos a deshora*, Prólogo de José de la Colina, Bonilla Artigas Editores, México, 2012.



Nombres en la arena

José de la Colina

I

Querido y estimado Pepe:

Ésta es la fecha en que fue publicado el cuento de nuestro querido y admirado amigo y maestro Arturo Souto:

“Suplemento dominical de *El Nacional al servicio de México*. Revista Mexicana de Cultura”, 22 de marzo de 1953, número 312, segunda época, Director-Gerente Lic. Guillermo Ibarra, pp. 4 y 14.

Próximamente trataré de hacerte llegar la copia fotostática.

Recibe los saludos cordiales de tu amigo y lector.

Adolfo Castañón

II

Cuando, por sugerencia de Adolfo Castañón, los editores Bonilla Artigas me pidieron un prólogo para una edición de los cuentos de Arturo Souto Alabarce, me vino a la memoria la luz de la tarde del verano de 1953 en que por primera vez, tras habernos encontrado en una de las cafeterías Kiko's (la de la esquina de la Avenida Juárez y la calle Bucareli), Arturo y yo caminábamos charlando de literatura por el Paseo de la Reforma y bajo un cielo azul navegado por las enormes, blanquísimas y se diría que marmóreas nubes del valle de México: un cielo de antes de que el esmog llegara para quedarse en la ciudad capital. Él —hijo de un famoso pintor exiliado español, y exiliado a su vez, como yo y algunos amigos— era en aquellos días un avanzado estudiante de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se graduaría con *Magna Cum Laude* dos años después, y ya había publicado cuentos y ensayos en algunas re-

vistas, entre otras en *Segrel*, la que hacía con sus amigos Luis Rius, Alberto Gironella, José Luis González e Inocencio Burgos, y de la cual no llegarían a salir sino dos números, ni siquiera el clásico número tres en que tradicionalmente suelen morir las heroicas revistas de escritores incipientes. En el primer número de *Segrel* me había gustado su cuento “El candil” por el modo de narración lírica y por la paulatina revelación de un secreto que le daba la subyacente tensión. Y, mientras caminábamos por el Paseo de la Reforma mientras hablábamos del modo de narrar una historia, le mencioné otro admirable cuento leído hacía unas semanas en el suplemento cultural de un periódico y del que no recordaba el autor pero sí el título: “Coyote 13”. Y entonces Arturo, sin alterar el tranquilo paso, “confesó”, como si fuese un delito, que ese cuento lo había escrito él.

III

Sorprender y captar, en un momento de audacia sobre el curso implacable del tiempo, una fase efímera de la vida es sólo el comienzo del trabajo [del narrador]. La tarea, emprendida con amor y con fe, estriba en mantener sin vacilación ni desfallecimientos, para todos y a la luz de un ánimo sincero, ese fragmento de vida, y, a través de su vibración, su color y su forma, en revelar la sustancia misma de su verdad y descubrir el secreto, la fuerza y la pasión escondidos en el corazón de cada instante persuasivo.

Joseph Conrad

IV

Ha pasado más de medio siglo de aquella tarde en que empecé a conocer a Arturo Souto y le expresé mi admiración por “Coyote 13” sin saber que él lo había escrito. Poco después lo hallé incluido en una afamada antología norteamericana de cuentos de habla español-

la, editada en formato de un *pocket book* de alto tiraje, y me acostumbré a pensar que no tardaría en ser también acogido por antologías de narrativa hispanomexicana, pero hasta ahora y hasta donde sé no ha ocurrido así, aunque recuerdo la admiración con la que lo mencionaban Rulfo, Arreola, José Alvarado y otros que, por desgracia, no la han declarado en letra impresa. Y debo decir que a esa “ocultación” de una pieza maestra de la narrativa de habla española han contribuido la gran modestia y la injustificada timidez de su autor, de quien se diría que se hubiera empeñado en esconderse tras su condición de maestro en letras, de ensayista, de crítico, permitiendo que su condición de autor de cuentos quedara en el olvido. Yo he tenido siempre a mano, aun en el caos rampante de mi biblioteca, el hasta ahora único libro de cuentos de Arturo: *La plaga del crisantemo*, en la primera edición, la de la UNAM, la de 1960, y no ha disminuido la fascinación que me causó “Coyote 13” desde que se me apareció en las páginas ya amarillecidas de un suplemento cultural. Tengo ese cuento entre, digamos, los veinte que han perdurado a través de mis lecturas a lo largo de medio siglo; y van algunos:

el cuento del brujo postergado, del infante don Juan Manuel;

“El Aleph”, de Jorge Luis Borges;

“El hombre que fue rey”, de Rudyard Kipling;

“La leyenda de San Julián el Hospitalario”, de Gustave Flaubert;

“Un día de campo”, de Guy de Maupassant;

“Nadie encendía las lámparas”, de Felisberto Hernández;

“Los muertos”, de James Joyce;

“Un lugar limpio y bien iluminado”, de Ernest Hemingway;

“No oyes ladrar los perros”, de Juan Rulfo;

“El guardagujas”, de Juan José Arreola;

y...

No pocos de esos ilustres relatos mencionados en el orden en que los proponía la memoria son ejemplos probatorios de que en un arco narrativo cuantitativamente pequeño pueden caber, e intensamente vivir, motivos e historias y temas que supuestamente sólo podrían ser desarrollados en obras narrativas de mucho mayor número de páginas. Y hablando desde la sola y frágil autoridad que acaso me confiere el ser un apasionado frecuentador del género cuento (como lector y como autor), encuentro que hay vasos comunicantes, en el plano temático, entre el asunto de “Coyote 13” y los de tres famosas obras narrativas de mayor extensión verbal: la persecución infinita de una bestia como *raison d'être* de su perseguidor, en *Moby Dick*, de Melville; la larga y tensa espera de un combate que quizá nunca llegará, en

El desierto de los tártaros, de Buzatti; o la creciente importancia de una fugaz mirada que cambiará el destino de dos personajes, en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (publicada muchos años después de “Coyote 13”).

V

Mientras escribo este prólogo aún no sé qué título decidirá su autor para un libro que reúne piezas de diferentes épocas de su escritura narrativa, pero a mi parecer ese título no debería ser *La plaga del crisantemo*, el de la edición de 1960 en la editorial universitaria. Yo quisiera que el título de todo el libro fuese *Coyote 13*.

VI

Souto ha escrito sus cuentos con temas y modos estructurales muy disímiles. Algunos parecen tender a prolongarse y perpetuarse en una leyenda, como el mismo “Coyote 13”, que comienza con la mirada del narrador abierta al universo y concluye, pero a la vez recomiENZA, en un breve e intenso intercambio de miradas entre el cazador y su presa; o como “El Pinto”, también un relato extraordinario que, partiendo de una circunstancia realista: la de un hombre humillado por su fea piel y por el desprecio y el asco de otros, alcanza en la libertad, en la soledad y frente al mar, una estatura y un aura casi míticas. Hay además aquí relatos expresionistas y casi alegóricos (“No escondas tu cara”) o de un realismo cotidiano y vulgar salvado por la compasión y/o la ironía del cuentista (“In memoriam”), o de un tono casi fantástico y a la vez humorístico (“Tenebrario”), o...

Pero no seguiré insultando a la inteligencia del lector poniendo más etiquetas clasificadoras, y reductoras, a unos cuentos *fuera de serie*. Diré sólo que entre los más recientes, los que van bajo el subtítulo “Cuentos a deshora”, los hay con un origen o un motivo autobiográficos. Otros de esos nuevos relatos despliegan diversos asuntos o diversos modos de escritura, pero siempre están hermanados por el admirable arte de narrar de Arturo Souto.

VII

El protagonista de “El Pinto” combate la soledad trazando nombres en la arena de una distante y despoblada orilla del mar. Quizás un día la invisible musa del arte narrativo soplará en esos nombres, los pondrá en pie y los hará vivir como hombres y mujeres, como personajes de cuentos.

Prólogo del libro *Cuentos a deshora*, de Arturo Souto Alabarce.

Mardonio Carballo

Hablemos de poesía

Sandra Lorenzano

La poesía indígena en nuestro país encuentra en Mardonio Carballo a uno de sus más destacados representantes. Al comentar Xolo, la obra más reciente del poeta, Sandra Lorenzano se sumerge en los enigmas de la palabra poética, al tiempo que reivindica una tradición incesante y siempre marginal.

I

Hablemos de poesía. Que de eso se trata. De la conmoción que provoca la palabra poética. Del sacudimiento que generan imágenes sorprendentes, giros inesperados. Del escalofrío ante la metáfora aguda. Del ritmo envolvente. Del ritmo, señoras y señores.

Estoy llorando
Derramando lágrimas
(donde sea que me paro,
Donde siembro mis pies,
Reventan las flores de sal).

Las flores de sal que son versos, palabras que alumbran el abismo, que descubren el silencio, porque sólo desde allí existe la poesía. Palabras que le crecen a Mardonio como flores. A veces con llanto, como en este poema, a veces con risa, con música, con el cuerpo que descubre el goce y la caricia. Con picardía, con gracia, con sorpresa. Leo un fragmento de “Palabra de mujer”:

Nuestros hijos se han marchado ya
Sólo tú

Sólo yo
Sentémonos ya
Sólo tú
Sólo yo
A mirar cómo se apaga el día
¡Viejo, alegra mi corazón!
(y te daré buena comida)
Verás cómo el hambre se te vuelve a despertar.

Porque la vida es el motor que alimenta a Mardonio. La vida que busca su propio cauce. Allí donde la tradición y los versos antiguos no paralicen con su peso polvoriento, donde no impidan explorar nuevos caminos. Encontrar la propia huella más allá de los relatos. Y si hay que romper, romperá la voz la historia repetida desde siempre. ¿Acaso habla de otra cosa este poema? Uno de mis favoritos del libro, por cierto:

Dicen que me hicieron con un poco de barro
Reniego pues de la historia
Y si esas palabras verdaderas resultaran
Meteré una rosa blanca por mi boca
La tragaré como si fuera una pastilla
Y cuando pase por mi garganta

Me desgarrarán de la rosa sus espinas
Roja se hará la blanca rosa
Y haré trizas la primera historia
Comenzará a latir dentro de mi cuerpo
Una rosa roja en el ojo de mi pecho.

Por eso quizás, o por eso también, el xolo como símbolo: perro desnudo, como la muerte que nos espera al otro lado del Mictlán. La desnudez es un modo de hacer carne lo que nos precedió. Somos también el pan de aquellos huesos.

“Una antiquísima tribu, los yanomamis, que habitan la selva amazónica (...) practican un extraño canibalismo: se comen entre todos a su propios muertos, pero tras reducirlos a ceniza, en una fogata que consume no sólo el cuerpo del muerto sino cuanto le pertenecía...”.¹ De manera inversa a la magdalena proustiana a partir de la cual se despliega el universo completo de la memoria, el rito yanomami busca la compresión, la reducción de la memoria a un solo punto, Aleph que reúne con las cenizas del muerto mezcladas con plátano, su nombre, su historia, sus pertenencias.

Algo de eso hay también en la palabra poética. Y algo de eso, sin duda, en la palabra poética de Mardonio. Él mismo lo dice en el comienzo de otro texto, *Xantolo*, sobre la festividad de muertos en la Huasteca veracruzana. Les leo un fragmento:

Todos tenemos algo de santo, sobre todo después de muertos. Pero uno se muere de todo: de tiempo, de vida, de

risa, de hambre y de todo. Para los mexicanos, y más para los que pertenecemos a un pueblo indígena, la muerte es sólo un síntoma de vida, nos enfermamos de vida hasta que nos curamos cuando llega la muerte, ya sea grande o chiquita. Para los que nacimos hablando el idioma náhuatl la muerte está con nosotros desde nuestros nombres. En náhuatl nombre se dice *toka*. El verbo sembrar se dice *toka*, entierro se dice también *toka*.²

Hablemos de poesía, pues. De poesía, de memoria, de cuerpo, de ritmo. De la vida y de la muerte. Ni más ni menos. Luego vendrá lo demás.

II

Y la lengua. Claro. No hemos hablado aún de la lengua. Cómo me atrevo a hablar de poesía, y sobre todo de ritmo, sin hablar náhuatl. Me tomo esta “licencia poética” con la misma sensación de pobreza lectora que siento al leer las traducciones al español de Paul Celan o de Ana Ajmátova, por no leer alemán ni ruso. Carencia mía, pues, el no poder leer los poemas de Mardonio en su lengua original. Pero tengo una ventaja, la tengo yo y la tenemos todos los que nos acerquemos a *Xolo*: escucharemos al propio poeta leer en su lengua madre. En la lengua de los arrullos. En la lengua de los primeros miedos y los primeros amores. Por eso puedo hablar de ritmo, de pasión, y de palabras que se van metiendo de a poco por los poros hasta ser parte de nosotros mismos.

¹ Citado en Manuel Vázquez Montalbán, *Contra los gourmets*, Mondadori, Barcelona, 2001, p. 9.

² Mardonio Carballo (texto), Álvaro Figueroa y Mariana Toranzo (fotografías), *Xantolo*, Pluralia Ediciones, México, 2010, p. 11.



Juan Pablo Villa y Mardonio Carballo





¡Qué relación complicada tiene este país con los pueblos indígenas! Mezcla de orgullo, de paternalismo, de desprecio, de temor, de ajenidad. Como si los indígenas fueran y no fueran nuestros compatriotas. Con políticas públicas cambiantes, ambivalentes. Pareciera un tema que no se resuelve. Me decía Mardonio en una entrevista: “Que yo sea el primer indígena que tiene un programa de televisión no habla bien de mí, habla mal de nuestro país”.

En este contexto, el tema de la lengua no es irrelevante. Nunca el tema de la lengua es irrelevante. Pero *Xolo* nos muestra algo más. Mardonio Carballo y Juan Pablo Villa nos muestran algo más. Y aquí sí voy a entrar al segundo elemento constitutivo de esta propuesta: la música. O mejor dicho: el diálogo entre la música y la poesía.

Mientras escribo estas líneas escucho el disco, por supuesto. Juan Pablo Villa sabe lo que hace con la poesía de Mardonio. No sólo porque tiene una sensibilidad fuera de lo común, sino porque ha estudiado como pocos en nuestro país las posibilidades de la voz como elemento de construcción sonora. Dicen que aprendió del agua. De las profundidades de un lago cuando tenía sólo diez años. También lo aprendió de los inuit, de los cardencheros de Durango, de los japoneses de Nanto, de los mongoles. Y ahora lo aprende con Mardonio y su raíz náhuatl. La garganta de Juan Pablo es fuente de sonidos y de silencios. Comparto con él algunas obsesiones, aunque él aún no lo sepa.

Explorador de las corrientes más interesantes y transgresoras de la música contemporánea, este músico formado en las vanguardias, en el jazz, amante a la vez de

las formas populares y de la experimentación sonora, ha hecho un dúo excepcional con Carballo.

Yo sé que ustedes que nos acompañan hoy aquí lo saben, pero no está de más recordarlo: no estamos ante la “musicalización” de los poemas, sino ante una creación conjunta.

Aquí está la voz, íntima y profunda, pero también exaltada o teatral del poeta, recitando, cantando, sonando en castilla y en náhuatl. Aquí está la música. Están los gemidos, las respiraciones, los ritmos, los silencios, los juegos sonoros, las repeticiones, los aullidos, los murmullos que han construido entre los dos. Y que nos ponen la piel chinita.

III

Para terminar sólo quiero decir que como fanática que soy de todos los caminos que se exploren para hacer crecer la palabra poética: en diálogo con otros lenguajes, en la calle, con los jóvenes, en voz alta, en murmullos, lo que sea que abra caminos a la poesía, me hace muy feliz este proyecto, y me hace más feliz aún tener la inmensa suerte —ustedes y yo— de sumar este pequeño y maravilloso objeto que es *Xolo* en el apartado más entrañable del *soundtrack* de nuestra vida.

Gracias a Mardonio y a Juan Pablo por habernos regalado esta posibilidad. **u**

Texto leído en la presentación de *Xolo* (libro-disco de Mardonio Carballo y Juan Pablo Villa) en la Feria del Libro Independiente realizada en la Librería Rosario Castellanos de la Ciudad de México, el 15 de junio de 2012.

Poemas

Verónica Volkow

ESCALERA

Dios nos da la noche para amar
y el día para ver y trabajar;
nos ha dado luz para saber
misterio quizá para volar.

Dios en la carencia es humildad
y cuando nos muestra mano: imán;
y desasida y sola sube el alma,
suelta a su confianza andar.

Esfuerzo de ascenso lento
y silencio a su Promesa.
Arduo sin sombra el mundo es desierto,
con luz espiritual descubierto.

Escalera a Dios es la verdad,
de interno poder para mirar.
A piedra ata el miedo; a llamas, la ira:
de aire, vanidad;
hasta que un día en su fuente, el alma
se alcance a desnudar,
y volteándose hacia adentro toda,
sol, ya de transparencia honda,
se aprenda a irradiar.

VUELO

Al amor lo escribe el infinito
pero su página es la de las causas
y puede sumergirnos siglos
dormidos a la espera cual semilla.
Ha recogido flores del horizonte en los dedos
y mil promesas sin fórmula,
o esa belleza elocuente
de propia intensidad que está desnuda.
Con amor se atan los astros a las manos

y lo infinito de ríos a las raíces,
y en el alma nos teje música de causas
de insondable y abismal concierto
que atraviesa la noche, el vacío,
como un cielo con sutiles astros
invisibles aún para los ojos.

Suelas suele poner a un andar en lo perenne;
no tiene piel, amor, porque no tiene aún forma
ni cuerpo entre lo dado
y es tobogán de vértigo y arrastre presuroso.
Su espera es en lo invisible,
como un silencio en donde hallamos todo,
sentido revelado al que despiertan fuentes
y oblación de grandeza nos entrega.
Paciente y poderoso es su misterio
y en su espera hay fuerza.

No tiene voz amor
ni palabras con que calzar cosas,
mudo se entrega respirando un día,
nacido sol de sí...
que nos reinventa los espacios
y en órbitas de fuego él siembra.
Con amor escribimos en futuro
con amor desciframos el silencio
y escuchamos lenguas hondas de lo interno.

ÁNGEL DE AGUA

Agua que en tu pureza
un cuerpo eres de luz.
Tu corazón es ángel
que nos lleva por dentro
eslabón transparente
con Dios de la creación.

Renuevas el recuerdo
del paraíso aún diáfano
desnudando en la tierra,
un cielo en tu interior.

Espejo eres intacto
de hondura para el alma
que ensimismada afirma
caminos del amor.
¡Ay! Agua que entre sombras,
das luz a un corazón.

Triunfo de lo terrestre

Efraín Bartolomé

EN EL PARTEAGUAS

Fragmento I

En la cumbre de la Sierra mayor
La más grande:
la Madre
Allá
En lo alto
Bajo el ala del cielo
Al alcance de la mano de Dios
de su aliento nuboso que vaga entre los árboles
bendiciendo los labios de la Madre
la piel agreste de la Madre
sus pechos y su vientre y su entrañable genitalia ardiente

Allá
En lo alto
Bajo aquel cielo
Soportando el peso del sol y las constelaciones
Resistiendo el peso bruto de la gloria
Bajo las nubes más cargadas
Bajo el viento

Allá
que es aquí
pongo mi casa pasajera para ver los misterios y cantar
y celebrar el triunfo de las cosas terrestres y su gloria magnífica
Sí: las cosas terrestres
y su amada
su impensable
su indefensa fragilidad
tan frágil
como la alta belleza de esa hoja que se asoma al abismo
desde una rama que apenas la sujeta por un pecíolo leve
ya roto

Aquí
que es allá
pongo mi casa temporal bajo el brillo de todas las estrellas del mundo
bajo la gloria de todos los árboles del mundo
bajo el canto de todos los pájaros del mundo

Los pájaros
Ah los pájaros
Los pájaros que oigo cuando el sol sale
y mientras dura
y cuando el sol se pone

Los escucho cantar gorjear silbar
gorgoritear chillar chirriar
parlotear crascitar graznar trinar
silbar
 silbar
 silbar

Oigo los trinos amarillos brincando de una rama a la otra
Los trinos rojos los trinos negros los trinos azules
los trinos verdes y anaranjados y multicolores
saltando y revoloteando en su primario y encendido primor

Oigo los trinos largos y entrecortados
Escucho los silbidos prolongándose como lanzas de hielo
o los sonidos cortos y contenidos
como el resuello del que detiene su respiración en medio del espanto

Oigo los gorjeos leves y excitados y luego largos y ágiles
y de pronto ese canto desbordándose
desde cien mil laringes que trituran el cristal de la música
en lujurioso concierto de zampoñas y pífanos
y flautas y ocarinas y prístinas siringas incendiarias

Algo pasa en el aire y el sonido se apaga:
el sonido es de agua que se va por una grieta en la roca
ahogado grave casi triste

Y de pronto otra vez el surtidor agudo y desesperado
y nuevamente calmo y neblinoso
o alegre y encendiéndose con fuerza tal
que le da más luz al cielo

Los pájaros:
los oigo rastrillar el cristal luminoso de su trino
en el aire vibrante que repentinamente se adormece
y se queda callado por un rato
y de pronto parece despertar con sobresalto
de su leve sueño

Yo también canto
Yo también canto y celebro la belleza
mientras advierto los peligros del mundo
¡Claro que me doy cuenta!

Yo también despido al sol y doy la bienvenida a las estrellas
Yo también despierto con el alba
Yo también me asombro con la mañana
Yo también agradezco la lluvia y la sombra del follaje

Por eso voy cantando por la luz y por la niebla hasta que el día se va
Hasta que cae la noche
Hasta que los cantos y los pájaros y yo
confundidos
nos vamos con nuestra música a otra parte:
caemos lentamente como soles que se hunden poco a poco
en el sacro silencio.

Secretos

Miguel González Gerth

TABULA RASA

El otro día ocurrió
que mañana se convirtió en ayer.
Lo sentí como sorpresa,
como un anuncio de eso que iba a seguir pasando.
De pronto caí en la cuenta de que el cuento,
aquel viejo cuento de hadas
que me habían contado no era cierto.
Sí, aquel simple cuento de hadas
de cuando yo era todavía pequeño y gozaba
de la vida sin saber lo que era el tiempo.
Hoy quisiera procurar para mis versos
la redondez que dicen tiene el mundo,
el mundo que da vueltas como las manecillas del reloj
sin saber cuándo se acabará la cuerda.
Aunque ya tampoco hay cuerda
pues es una corriente eléctrica
que corre pero se convierte en un ir paso a paso
que marca los segundos de un duelo intransferible,
convirtiendo el ayer en el mañana.
Pues de nada sirve el hoy,
hasta llegar a la región en que el viento ya no sopla,
en que el sol ya no brilla,
en que la lluvia ya no cae
y los árboles se encuentran cabizbajos,
sin razón de ser pero con el calor que entra
por la ventana del invierno y va rememorando
lo que creímos otro día,
el viejo cuento de hadas que acaba siendo cierto,
aquel día sin tarde o noche
cuando el mañana se convirtió en ayer.

SECRETOS

¿Será que
hemos llegado al punto de no poder decir ya nada
coherente?
¿Ni gramatical a veces?
Pinto cuadros yo,
pintas tú cuadros.
De no poder hilar palabras con sentido lógico,
como aquello
de no poder pasar el ojo por la aguja
sin dejar un trazo de azul vertiginoso,
o vertiginosamente deshojar el ojo de una rama
en el agua de una luna lóbrega y sedienta.

¿Habrá llegado la hora del silencio
que aniquila los deseos comunicantes
como vasos de un ayer menospreciado,
dejando el pensamiento aniquilado
aunque persiste como pájaro ululante,
aleteando pero ya sin ruta?
Tal es el pensamiento cuando surge aquello
que no se puede definir porque faltan los vocablos
y faltaría el aliento para apenas esbozarlos.
La lengua se ha truncado, fracturado, se ha llegado
a un límite y obliterado queda el ánimo del ánimo
que ahora balbuceante tergiversa los puntos de las íes
con los puntos suspensivos, y te ríes porque crees
que sabes el secreto
de la incomunicación que nos aflige.

A veces me sorprende la sombra de aquel sol
entre las hojas de un eufórbico eucalipto
hoy ralo y encorvado como un viejo.
Dices raíz en vez de árbol,
igual que piedra en vez de barro.
Yo a veces digo fuego en vez de hielo,
y busco a Dios y encuentro al Diablo.
Errores inocentes, no equivocaciones
sino señales de visiones que quieren ser amables
pero resultan —nos dicen— desafortunadas.

Secretos hay como la adivinanza o acertijo de la Esfinge
que por su inteligencia Edipo pudo descifrar,
aunque venciendo al monstruo quedó ciego
por circunstancias posteriores más allá de su poder.
Pero hay otros más profundos y más hondos,
más confusos llamándose misterios
los cuales no se logra desprender
de sus racimos en la ubicuidad,
misterios que nunca fueron conocidos ni de los faraones,
misterios apenas escuchados como notas vagas
y crepusculares.
¿Son acaso prosaísmos lo que escribo?

Y entonces es la música
que explica el ser y el sentir de los vivientes.
Mas yo no puedo y tú no puedes alcanzar ese explicar,
pues ni siquiera podemos expresar debidamente
lo que digo, lo que tú quieres decir,
no se comprende en las sílabas
que permanecen en las casillas de mi panal de abejas,
a be ce de,
A E I O no, no caben ya
en la caja de nuestra mísera Pandora.

Se nos va la vida porque se nos van los días.
¿Qué son los días?
Me dices que son medidas en el tiempo,
puntos de razón, de relación,
parpadeos de dioses que nunca se verán.
¿Qué es el tiempo fuera del reloj?
Una maraña que lamenta
el sabor de aquella menta que ya no hay
sobre la lengua,
la lengua que queda fracturada
en que ha caído una noche oscura
sin —inevitablemente— estrellas.

Saramago

Luz que no se apaga

Elena Méndez

José Saramago ha sido uno de los referentes fundamentales para la literatura contemporánea gracias a obras como El año de la muerte de Ricardo Reis y La historia del cerco de Lisboa, entre otros. La escritora sinaloense Elena Méndez entrevista a Pilar del Río, la compañera del Premio Nobel de Literatura 1988, para ofrecernos un retrato hablado del gran autor lusitano.

Pilar del Río (Castril, 1950), escritora, traductora y periodista, se niega a llamarse “viuda” de José Saramago (Aznihaga, 1922-Tías, 2010), Premio Nobel de Literatura 1998. “Novia”, “compañera de vida”, prefiere que le llamen, asumiendo con entereza la ausencia del amado, cuyo segundo aniversario de fallecimiento será este próximo 18 de junio.

Ella se ha encargado de verter al español sus escritos, de una manera excepcional, debido, en gran parte, a considerarse “una lectora privilegiada”, por tener siempre la primicia de los mismos.

Saramago, luz que no se apaga, vuelve a sorprender a sus lectores este año, con la publicación de *Claraboya*, novela realizada a sus treinta y un años, cuyo rechazo editorial “le sumió en un silencio doloroso, imborrable y de décadas”, según asevera doña Pilar en el prólogo a la edición en español de dicha obra, publicada por Alfaguara, tras la aparición de la misma en su lengua original, efectuada por Caminho.

Claraboya es “una novela de personajes”, ubicada en un condominio lisboeta de los años cuarenta. La atmósfera opresiva, el infinito tedio, las miradas donde pre-

domina el odio, la mezquindad, el desarraigo, las actitudes gazmoñas podrían tomarse como alegoría de la sociedad portuguesa de aquellos tiempos. El autor conduce la trama por senderos alejados de lo predecible, dejando resquicios para la esperanza, aun desde su ya marcado pesimismo.

Sobre el regalo que *Claraboya* representa para el público saramaguiano y otros temas de interés, se habla en la presente entrevista.

Además de ser un inédito póstumo, ¿en qué considera usted que radica el principal valor literario de Claraboya?

Lo de póstumo no me parece. Es un libro de vida. El mayor valor literario... Quizá no sea yo la persona... Me gustaría que de la UNAM vinieran los críticos y hablaran de los valores de esta novela. Yo lo que encuentro es una visión nueva de toda la obra, porque arranca desde un espacio de juventud y nos ilumina a nosotros los lectores acerca de la vida de Saramago a lo largo del tiempo. Yo sé que la he disfrutado y me ha gustado muchísimo.

Según su criterio, ¿cuál es la mejor obra literaria de Saramago?

Depende del momento, de la situación anímica. Hay días que considero que es *El año de la muerte de Ricardo Reis*, otros me parece que es, indudablemente, *El Evangelio según Jesucristo*. Otros días me parece que es *Las intermitencias de la muerte* —poesía pura—, y otros que es *Ensayo sobre la lucidez*, porque está reflejado este mundo de forma ritual.

Soy cambiante como una veta, porque Saramago es toda una aventura.

¿Qué tan complicado ha sido traducir las obras del Nobel portugués, dados el idioma, léxico, sintaxis, ritmo, etcétera?

Lo ha sido en cuanto a la musicalidad y la armonía, porque el problema es encontrar algo similar en español. Yo lo he hecho escuchando a Saramago, que para eso lo tenía a un lado.

Usted ha declarado que ya era lectora de Saramago desde antes de entablar una relación con él. ¿Cuál fue el primer libro que conoció y qué le atrajo de éste?

Memorial del convento, porque estaba leyendo a un contemporáneo que, sin embargo, tenía la dimensión de lo clásico y de lo eterno. Y leía una página y volvía a la solapa. “Es mi contemporáneo, no lo puedo creer”. Fue un deslumbramiento porque leí a Saramago sin saber quién era, simplemente me llamó la atención el

título. Lo dije entonces como periodista, y lo digo ahora: que había encontrado a uno de los mejores escritores. Y lo sigo encontrando en mi experiencia de lectora. Creo que es uno de los grandes del siglo xx.

¿Qué diría don José si pudiese atestiguar que cada vez más se confirman sus ideas pesimistas en torno a la voracidad del sistema, la miseria de la sociedad y otros asuntos que le preocupaban?

Yo no sé lo que diría José Saramago; sé lo que dijo. Y lo que dijo está en *Ensayo sobre la lucidez*.

¿En qué proyectos trabaja actualmente la Fundación José Saramago que usted preside?

En que los ciudadanos no podemos permitir que esté pasando lo que está pasando. No podemos permitir que nos quiten derechos, o que consideren que nuestros derechos son privilegios. Pero tampoco podemos permitir no asumir deberes. Tenemos deberes humanos, y hay que cumplirlos.

¿Está planeado llevar la exposición “La consistencia de los sueños” a algún otro país?

El 13 de junio —fecha en que se celebra el natalicio de Fernando Pessoa, gran inspiración de Saramago— se inaugurará la nueva sede de la Fundación, y ahí estará el acervo en forma permanente. Pero sería itinerante dentro de Europa.

Resulta enternecedora la anécdota en que don José refería haber atravesado el pasillo más solitario de su vida, al anunciársele en el aeropuerto de Frankfurt que había obtenido el Nobel, y no estar usted acompañándolo. Sería interesante que me compartiera qué ocurrió —desde su perspectiva— cuando al fin estuvieron juntos tras la memorable noticia.

Mi avión había llegado más tarde que el suyo, pero nos comunicamos de cabina a cabina, y me recibió con un ramo de flores hermosísimo. Y seguimos construyendo juntos, como si no hubiese sido el Nobel.

¿Qué opina de lo ocurrido al rey don Juan Carlos I al accidentarse en Botswana, donde se hallaba cazando elefantes —relacionando esto con la novela El viaje del elefante—?

Que Saramago protegía al elefante, escribió sobre una elefanta de zoológico, la Susi —que por cierto, también la reina, doña Sofía, se interesó al respecto— y luego escribió un libro, fascinado porque un capricho real le hubiera hecho a un elefante atravesar Europa. Respetaba a los elefantes y lo único que puedo decir es que Saramago no mata elefantes, respeta a los elefantes, escribe sobre elefantes, y los elefantes son animales con memoria. Con una inmensa memoria. Y no le gusta que se maten elefantes. **u**



Pilar del Río

Graham Greene

La presencia del mal

Helena Díaz Page

El escritor británico Graham Greene, autor de novelas tan aclamadas como El poder y la gloria y Nuestro hombre en la Habana, entre otras, es menos conocido en español como cuentista. Helena Díaz-Page se sumerge en el cuento "The End of the Party", una fábula sobre el mal y el pecado en la tradición de Henry James y Edgar Allan Poe.

De acuerdo con Paul O'Prey, los primeros cuentos de Graham Greene son considerablemente menos ambiciosos que sus primeras novelas, no sólo en cuanto a extensión, sino también a profundidad, personajes, análisis de motivos y mensaje; el autor tomaba la escritura de sus cuentos con menos seriedad y como formas de escape. Pero, paradójicamente, dice O'Prey, es gracias a esta ausencia de *apprentice ambitiousness* que algunas de sus primeras narraciones se encuentran entre las mejores. Tal es el caso de "The End of the Party", que escribió en 1929. En este cuento hay el tema recurrente de la niñez, al que Greene vuelve una y otra vez a lo largo de su obra para estudiarlo desde diferentes ángulos:

In particular, Greene is interested in those moments in childhood where there is a transition from innocence to experience —moments in which characters and destinies are formed, and the future is "let in", as he says on several occasions. These "transition stories" can be separated into two categories. Firstly, there are stories such as [...] The End of the Party, [...] which [is] a direct account of childhood experience told from a child's point of view [...] written in the third person. Secondly there are sto-

ries [...] in which childhood is revisited and explored, [...] from the point of view of an adult.¹

A falta de una crítica literaria formal sobre los cuentos de Graham Greene, me basaré en algunas aseveraciones de Charles Moeller que, a pesar de referirse a las novelas de Greene, pueden aplicarse a sus cuentos. De acuerdo con este especialista:

Las historias contadas por Graham Greene son aparentemente profanas; el novelista no les da jamás ese toque que orienta el tema en un sentido edificante; muchas de sus novelas se leen como relatos policíacos. Su técnica cinematográfica da a los cuadros sucesivos un poder de sugestión incomparable. Una atmósfera obsesionante se cierne sobre cada libro... Pero el lector menos atento vislumbra que, más allá del drama aparente, se desarrolla otro. Una especie de contrapunto muy oculto da extraña resonancia a los gestos más insignificantes, a las menores palabras. Se percibe en seguida que la atmósfera está ha-

¹ Paul O'Prey, *A Reader's Guide to Graham Greene*, Thames and Hudson, London, 1988, p. 57.

bitada por otra presencia: la presencia del mal y del pecado. [...] el mundo de pecado que empaña para siempre la inocencia de los niños; [...]. Graham Greene, convertido al catolicismo en 1927, está obsesionado por la presencia de Satán: la gracia, la bondad, el poder de Dios están de tal modo sumergidos en el océano del mal, que Dios parece muerto, crucificado una vez más en un mundo ciego y perverso; sus cristianos están hasta tal punto fascinados por esta “muerte de Dios”, que son aplastados por ella; no son santos; son, a veces, menos que hombres. La impotencia aparente de Dios estalla en estas novelas con una fuerza nunca igualada hasta ahora. La tentación mayor es aquí la desesperación ante el silencio de Dios.²

“The End of the Party” es una de las narraciones de Greene que pertenece a su primera etapa; por ello no puede afirmarse que presente aún su célebre técnica cinematográfica; sin embargo, es evidente la influencia tanto de Edgar Allan Poe como de Henry James (la insinuada presencia del mal y del pecado). Hay en el cuento numerosos elementos propios de la literatura gótica que permiten adivinar una atmósfera obsesiva de oscuridad, misterio y miedo; para crear esa conciencia del pecado que tanto le interesa a Greene, el título nos anuncia que al final de la fiesta es donde hallaremos la clave.

Un narrador omnisciente nos presenta al primero de los protagonistas, Peter Morton, cuyo apellido alude a la acepción antigua de la palabra “mort”, muerte. Es 5 de enero; la atmósfera, la de un amanecer gris de invierno; afuera de su casa llueve y se escuchan los golpes del agua contra la ventana. Peter despierta con un sobresalto. Su mirada se pasea hacia el otro lado de la mesa, donde hay una vela consumida. El narrador, entonces, nos presenta al otro protagonista, su hermano Francis, quien aún duerme. Son gemelos, aunque desconocemos su edad. A Peter le preocupa la fecha: 5 de enero; la señora Henne-Falcon³ ofrecerá una fiesta como cada año.

Francis se vuelve, dormido, sobre su espalda y el corazón de Peter palpita con desasosiego. La luz plateada y la lluvia en la ventana apuntalan el ambiente frío y gris. Francis, con el llamado de Peter, despierta de un mal sueño. El narrador nos explica que Peter es el gemelo que nació primero, mientras su hermano aún se debatía en la oscuridad y el dolor por nacer. Entendemos que a causa de este lapso Peter se siente más seguro de sí mismo y protector de su hermano gemelo.

Francis soñó que estaba muerto y Peter le dice que él soñó con un pájaro (porque él mismo lo sintió). Sabe, por experiencia, que su mente y la de su hermano no son un perfecto reflejo una de la otra. Por primera vez en el cuento surge el motivo del espejo como elemento gótico-mágico-misterioso. Mientras los dos gemelos se miran, Peter piensa de nuevo en la fiesta. Su atención se desliza entre los pasteles y los premios para los ganadores de los juegos infantiles: “Egg-and-spoon races, spearing apples in basins of water, blind man’s buff”.⁴ Inmediatamente Francis se queja de la fiesta y nos introduce a otros dos personajes del cuento: Joyce y Mabel Warren, dos niñas mayores que los gemelos, la primera de once y la segunda de trece años. Además, el narrador nos informa de la manera como las percibe:

Hateful to him, the thought of a party shared with those two. They were older than he. Joyce was eleven and Mabel Warren thirteen. Their long pigtailed swung superciliously to a masculine stride. Their sex humiliated him, as they watched him fumble with his egg, from under lowered scornful lids.⁵

Francis se siente humillado y enfermo. Recuerda la vergüenza que pasó en la fiesta del año anterior, cuando Mabel Warren le puso la mano en el hombro en la oscuridad y él gritó. Así que le dice a Peter:

“It will be a bad cold if I go to the party. Perhaps I shall die”.⁶

De nuevo, las palabras de Francis predicen lo que sucederá en caso de ir a la fiesta.

His cheeks still bore the badge of a shameful memory, of the game of hide-and-seek last year in the darkened house, and of how he had screamed when Mabel Warren put her hand suddenly upon his arm. He had not heard her coming. Girls were like that. Their shoes never squeaked. No boards whined under their tread. They slunk like cats on padded claws.⁷

La nana entra en la recámara y “Francis lay tranquil, leaving everything to Peter”⁸ con lo que nos percatamos de que Francis se “recarga” en su hermano. Peter intenta ayudarlo diciéndole a la nana que Francis está enfermo, para que se quede en cama. Pero la nana los lleva a un paseo para que el viento se lleve sus gérmenes.

La imagen de la nana es la de un “ángel de misericordia” como lo llama Moeller, un personaje protector

² Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo, El silencio de Dios*, traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1981, tomo I, p. 335-336.

³ El término “falcon” sugiere a un adulto de dos caras: la gallina ignorante, estúpida e inofensiva y el halcón, astuta ave de rapia.

⁴ *The Portable Graham Greene*, “The End of the Party”, Edited by Philip Stratford, Penguin Books, New York, 2005, p. 30.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem*.

por lo blanco de su atuendo pues es una “tall starched woman”,⁹ aunque también se da la idea de lo que Moeller llama una “partidaria del orden”, por la rigidez de su ropa almidonada, una mezcla de bien y mal. En la obra de Greene, posterior a este cuento, los “ángeles de misericordia” y los “partidarios del orden” se delinearán nítidamente.

Cuando Francis decide no quedarse en cama, porque “rebellion against destiny was not in Francis’s power”,¹⁰ se establece su predestinación y nos damos cuenta del significado de las palabras de Moeller: más allá del drama aparente, se desarrolla otro. Una especie de contrapunto muy oculto...:

It was true he felt ill, a sick empty sensation in his stomach and a rapidly beating heart, but he knew the cause was only fear, fear of the party, fear of being made to hide by himself in the dark, uncompanied by Peter and with no night-light to make a blessed breach.¹¹

Hasta ahora, como lectores, hemos experimentado el efecto de estas imágenes a través de la lluvia que pega en el cristal de la ventana; del pájaro agorero que “siente” Peter; de la luz grisácea color plata; de la penumbra de la recámara; de la oscuridad en la que estaban los gemelos dentro del útero antes de nacer; de la inquietud en el corazón de Peter al ver a su hermano padecer una pesadilla; del espejo que emplea el narrador para oponer la mente de los gemelos. Lo mismo ocurre con la imagen de brujas con cualidades felinas de las niñas; con la casa oscura de la fiesta en la mente de Francis; con el viento, que según la nana se llevará el supuesto resfriado de Francis cuando salgan a pasear; con la imagen de ángel de la nana mezclada con la de guardiana del orden; con la imposibilidad de Francis para decidir que darse en cama y declararse enfermo de una vez por todas; y por último, hasta este momento, con la abierta declaración de Francis, para los lectores, de su miedo.

De acuerdo con Lovecraft, la emoción más antigua y de más fuerza que conoce el ser humano es el miedo, y sobre todo el miedo a lo desconocido. Francis decreta tres veces su miedo. La numerología también es importante en este cuento de Greene. Los números impares que se mencionan se relacionan con una posibilidad mágica. La fiesta: día cinco; las edades de las niñas: once y nueve; las tres veces que expresa Francis su miedo y las tres veces que Peter de alguna manera “traiciona” a su hermano (tres veces canta el gallo cuando el mestizo traiciona al *whisky priest* en *The Power and the Glory*). El número diez se refiere a las velitas de cumpleaños en



Graham Greene, 1920

el pastel. Además, véase cómo Francis piensa que estará en la fiesta en la completa oscuridad, sin su hermano y sin una luz protectora, como una “blessed breach” entre la dicotomía de lo oscuro y la luz.

De vuelta al flujo narrativo, Francis decide salir de la cama y no ir a la fiesta, lo cual jura sobre la *Biblia*. Siente una gran tranquilidad pensando que Dios no le permitirá romper su juramento, pues “He would show him a way”, es más, cree que “God would manage somehow”.¹² Estas frases resultan irónicas, si las relacionamos con lo que dice Moeller acerca de que la gracia, la bondad y el poder de Dios están de tal modo sumergidos en el océano del mal, que éste parece muerto. Y parece que no le responde a Francis.

Volvamos al momento en que Francis está solo con su nana cuando van de paseo. Pasa de cerca Joyce y el niño se siente humillado sintiendo que parece que no puede caminar solo. Dice la niña a la nana:

“Hello, Nurse. Are you bringing Francis to the party this evening? Mabel and I are coming.” And she was off again down the street in the direction of Mabel Warren’s home, consciously alone and self-sufficient in the long empty road.¹³

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 30-31.

¹² *Ibidem*, p. 31.

¹³ *Idem*.

A estas alturas del día cinco de enero, “God had done nothing for him and the minutes flew. They flew too quickly to plan any evasion, or even to prepare his heart for the coming ordeal”.¹⁴

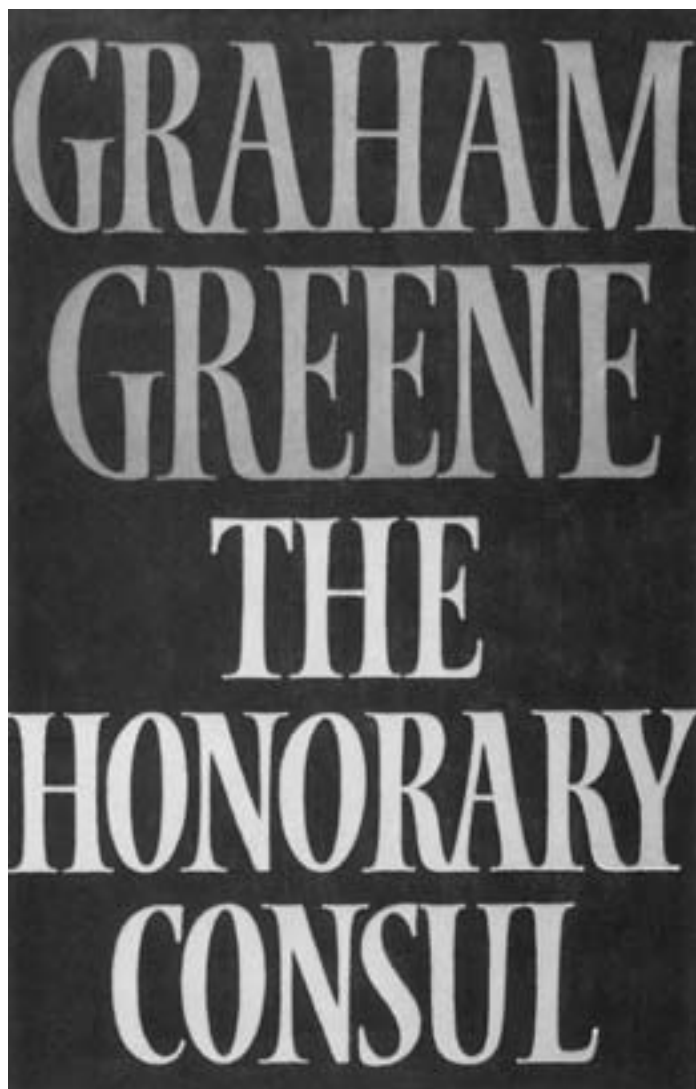
Así se establecen dos realidades en el cuento, la ordinaria: una fiesta de cumpleaños para niños con todo lo que conlleva su psicología infantil y la subyacente, relacionada con la educación:

El mundo hipócrita y pecador a que se refiere Greene está encarnado en la civilización anglosajona. Greene dirige sus ataques, en primer lugar, contra la educación de los colegios ingleses.¹⁵

Si bien en “The End of the Party” el ataque de Greene no es contra la educación de las escuelas británicas, sí

¹⁴ *Idem*. La palabra “ordeal”, según el diccionario Oxford es: “A difficult or painful experience, especially one that tests a person’s character or ability to endure something”. Y según el Larousse “ordalía” significa: “Prueba judicial de carácter mágico o religioso destinada a demostrar la culpabilidad o inocencia de un acusado”. (Esta prueba fue utilizada durante la Edad Media en la que también recibió el nombre de *juicio de Dios*).

¹⁵ Charles Moeller, *op. cit.*, p. 340.



denuncia la manera en que los adultos educan a los niños y cómo se relacionan con éstos. Para muestra, las palabras de la madre de Francis:

“I hear you have a cold, Francis,” [...] “We should have heard more about it” his mother said with irony, “if there was not a party this evening,” and Francis smiled, amazed and daunted by her ignorance of him.¹⁶

El tiempo transcurrió sin que Francis pudiera planear una evasión a la fiesta. Así que, irónicamente, su nana, como ángel de la guarda, le conduce a ella, iluminándole el camino con una linterna a través de la oscuridad en medio de un viento helado. Esta imagen es muy elocuente y es ejemplo del pensamiento de Moeller:

Es en efecto, en el “corazón de un mundo devastado”, en el centro de la derelicción, donde el amor de Dios nos alcanza. [...] Sólo a través del mal del mundo se vislumbra, íntimamente mezclada a él, la presencia del bien.¹⁷

Es obvio que hay un enorme abismo entre los adultos y los niños, incluso dentro de una misma familia. Ni la nana, ni siquiera la madre de los gemelos están conscientes de lo que sucede en el corazón de los hermanos Morton. Vemos cómo el narrador da cuenta del sufrimiento y de la preocupación extremos del niño cuando sale de su casa, hacia la fiesta:

Behind him were the lights of the hall and the sound of a servant laying the table for dinner, which his mother and father would eat alone. He was nearly overcome by the desire to run back into the house and call out to his mother that he would not go to the party, that he dared not go. They could not make him go. He could almost hear himself saying those final words, breaking down forever the barrier of ignorance which saved his mind from his parents’ knowledge. “I’m afraid of going. I won’t go. I daren’t go. They’ll make me hide in the dark, and I’m afraid of the dark. I’ll scream and scream.” He could see the expression of amazement on his mother’s face, and then the cold confidence of a grown-up’s retort. “Don’t be silly. You must go. We’ve accepted Mrs. Henne-Falcon’s invitation.”¹⁸

Así, cada año, al llegar el cinco de enero. Por esa razón, entre otras, su corazón se encuentra debilitado. A los ojos de Francis, los adultos no son dignos de confianza porque no son honestos ni siquiera consigo mis-

¹⁶ *The Portable Graham Greene*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Charles Moeller, *op. cit.*, p. 338-339.

¹⁸ *The Portable Graham Greene*, *op. cit.*, p. 31-32.

mos. Al imaginar qué le diría a su madre para que no lo obligaran a ir a la fiesta, piensa:

He would answer, "You can say I'm ill. I won't go. I'm afraid of the dark." And his mother, "Don't be silly. You know there's nothing to be afraid of in the dark." But he knew the falsity of that reasoning; he knew how they taught also that there was nothing to fear in death, and how fearfully they avoided the idea of it. But they couldn't make him go to the party. "I'll scream. I'll scream."¹⁹

A pesar de todo Francis muestra incapacidad de ánimo para rebelarse contra su madre y llega ante Mrs. Henne-Falcon adoptando una actitud fingida, controlando sus emociones y hasta su voz:

His heart beat uneavenly, but he had control now over his voice, as he said with meticulous accent, "Good evening, Mrs. Henne-Falcon. It was very good of you to ask me to your party." With his strained face lifted towards the curve of her breasts, and his polite set speech, he was like an old withered man.²⁰

En el cuento se establece entonces una diferencia entre Peter y Francis. Peter representa lo razonable, Francis lo emotivo; o bien Peter percibe más lo tangible y Francis, otra realidad.

To address Peter was to speak to his own image in a mirror, an image a little altered by a flaw in the glass, so as to throw back less a likeness of what he was than of what he wished to be, what he would be without his unreasoning fear of darkness, footsteps of strangers, the flight of bats in dusk-filled gardens.²¹

Así pues, Francis se rezaga, solo, de los grupos de niños que son tratados como aves a los que el halcón (Mrs. Henne-Falcon) conduce a una trampa; los juegos infantiles son para él una humillación junto con las desdeñosas miradas de las niñas Joyce y Mabel. Es aquí donde emerge una tercera realidad en "The End of the Party" y que es la espiritual; una manera de Greene de ver el mundo. A ello se refiere Charles Moeller:

Este aspecto de niño herido proyecta una luz cristiana sobre el universo del mal de Greene. Aquí se perfila la sentencia evangélica sobre el deber de volver a hacerse niños para entrar en el Reino. El pecado del mundo consiste en hacer de los pequeños una especie de monstruos tarados, que se debaten en el seno de su fragilidad y llo-

ran en secreto su inocencia perdida. El verdadero mundo cristiano sería aquél en que, al crecer, se llegara a la estatura de la edad adulta sin dejar de ser niños, hijos de Dios.²²

La fiesta organizada por una mujer adulta de doble personalidad tiene sus reglas escritas en un "programa" y no se puede cambiar; suena como si se tratara de un libro de la vida en el que el destino de los seres estuviera predeterminado: "But it's in the programme," [...] It's all written down in the programme."²³ Ante esta situación apremiante, Peter intenta de nuevo ayudar a su hermano, sin conseguirlo. En lugar de eso, coopera para que todos se burlen de Francis y otra vez Peter ve a un gran pájaro en picada sobre el rostro de su gemelo. La última carta que podía jugar era decirle a Mrs. Henne-Falcon que su nana iría pronto a recogerlo y aquélla le contesta con una frase de una gran ironía: "Your mother will never mind."²⁴ Porque su madre nunca se ha acercado a él con verdadero interés y amor y nunca lo hará.

²² Charles Moeller, *op. cit.*, p. 345.

²³ *The Portable Graham Greene, op. cit.*, p. 33.

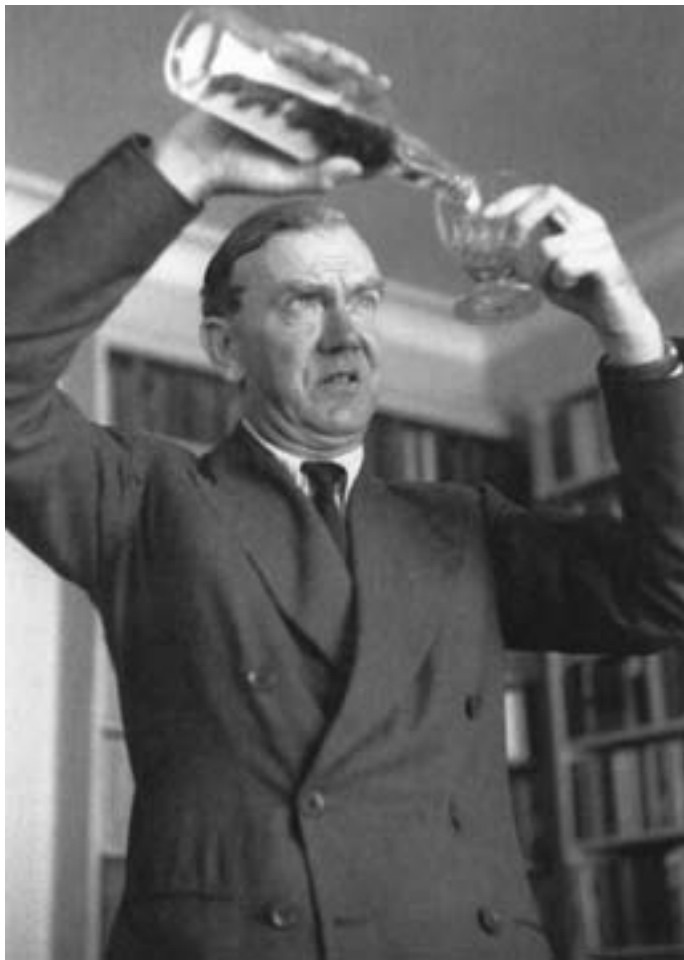
²⁴ *Ibidem*, p. 33.



¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.



Graham Greene

Como parte de las reglas del juego de las escondidillas Mrs. Henne-Falcon dice que “There will be no home”²⁵ lo que como lectores entendemos como una maldición para Francis quien está abandonado en la nada sin amor ni compasión.

Darkness came down like the wings of a bat and settled on the landing. Others began to put out the lights at the edge of the hall, till the children were all gathered in the central radiance of the chandelier, while the bats squatted round on hooded wings and waited for that, too, to be extinguished.²⁶

A partir del momento en que se apagan las luces Francis se “muere” en el cuento, está escondido. Ya no aparece de forma activa; está presente por ausencia; solo escucha los ruidos del silencio: “the squeak of a loose board, the cautious closing of a cupboard door, the whine of a finger drawn along polished wood”.²⁷ Sabemos que está escondido en cucullas, tapándose los oídos y con los ojos cerrados. Peter también siente miedo, aunque el narrador nos dice que es el miedo de su hermano que le llega, así como la ubicación del escondite.

²⁵ *Ibidem*, p. 34.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Idem*.

Entonces Peter se quita los zapatos para no llamar la atención y llega donde el instinto le dice que está su hermano; le pone los dedos en la cara. La gran ironía es que quien más le ama y le comprende es quien le mata. Imaginamos que en ese momento es cuando Francis muere de terror. Peter le murmura a su gemelo que todo está bien y recorre el cuerpo de Francis con su mano hasta dar con su puños cerrados. “It’s only me. I’ll stay with you.”²⁸ No obstante, Peter dice sentir los latidos de Francis, que aunque ya no son tan acelerados, todavía reflejan su miedo. El narrador nos repite, sin juzgar lo que piensa Peter, que se trata del miedo de su hermano y no el de él. Y continúa explicándonos que para Peter la oscuridad es tan sólo la ausencia de luz, que una mano que sentía que tentaba cerca de él era nada más que la de un niño buscándolo y pacientemente se quedó esperando sin hablar porque según el narrador la íntima comunión entre Peter y Francis se daba por medio del tacto:

He could experience the whole progress of his brother’s emotion, from the leap of panic at the unexpected contact to the steady pulse of fear, which now went on and on with the regularity of a heart-beat.²⁹

Peter le da ánimos a su hermano, sin saber que está muerto, porque él mismo sigue sintiendo miedo. Al hacerse la luz Peter es el primero en ver a su hermano muerto. Pero lo que más le confunde es cómo, si ya está muerto, él sigue sintiendo su pulso amedrentado; además de que Francis ya está en el lugar en donde los adultos les enseñaron que “allí”³⁰ ya no hay terror ni oscuridad. Una de dos: entendemos que Francis ha muerto y se ha llevado su miedo a ese otro lugar donde sigue habiendo terror y oscuridad, o bien, el latido que Peter siente es el suyo propio y él sigue pensando en la superstición de que los gemelos sienten lo que el otro. Satán ha vencido, o como dice Moeller con respecto a otras obras de Greene: “Dios se sirve de las cosas que no son para salvar a las que son”.³¹

Una traducción al español de “The End of the party” se titula “El final de la fiesta”.³² La palabra “final” nos habla de que en el final del cuento se encuentra el clímax y la resolución del mismo; pero si la traductora hubiese optado por titularlo “El fin de la fiesta”, nos diría que la fiesta de cada año se termina con la muerte del niño y que nunca más se lleva a cabo, que a mi parecer, cumple mejor con la intención del autor. **U**

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

²⁹ *Ibidem*, p. 35-36.

³⁰ Las comillas son mías.

³¹ Charles Moeller, *op. cit.*, p. 383.

³² Graham Greene, *El ídolo caído y otros relatos*, traducción de Carmen Camps, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1989, p. 95.

Reseñas y notas



Mauricio Molina



Leonora Carrington



Miguel de Cervantes



Roger Waters



Cristina Rivera Garza



Pedro Henríquez Ureña

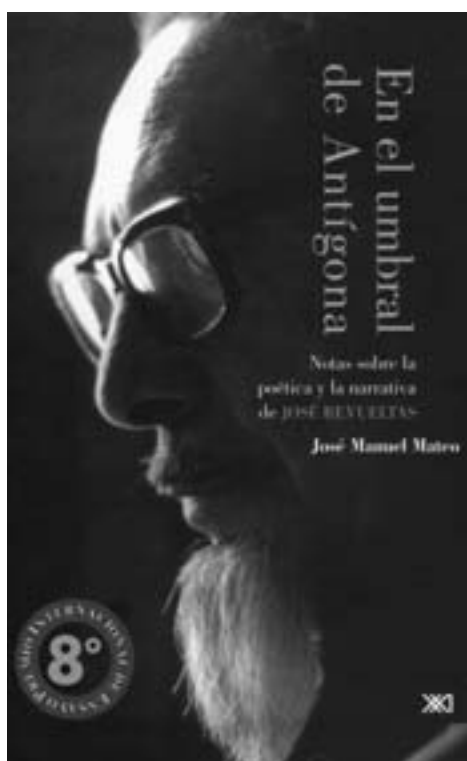
José Revueltas Nueva lectura

Enrique Flores

Gris es toda teoría: ¿qué nos dice esta sentencia que, según Roberto Escudero, “el maestro gustaba de repetir a menudo e inscrita sobre la sobria roca de lava volcánica de su tumba”? Aislada de su complemento —que habla de la pasión vital y mortal, sagrada y demoniaca, de Revueltas—, no miente: *Verde es el árbol de oro de la vida*. Pero ¿no es funesto el árbol de la vida? Y lo gris de la teoría, ¿no representó una obsesión que unos le han echado en cara, condenando la escritura ensayística de amplios pasajes de sus novelas, y otros muchos han menospreciado, ignorando, con condescendencia, sus trabajos teóricos y filosóficos?

No es el caso de José Manuel Mateo, que en su libro *En el umbral de Antígona* —ganador del Premio Internacional de Ensayo, otorgado en 2011 por la editorial Siglo XXI, la Universidad Autónoma de Sinaloa y El Colegio de Sinaloa— abre la puerta a una nueva lectura de Revueltas: desde el punto de vista literario en primer lugar, como novelista, pero también desde la teoría, y renovando y actualizando la dimensión *política* de su escritura.

Al trabajo de Mateo lo anteceden otros dos libros suyos sobre Revueltas, el segundo de los cuales se publicó hace poco y tiene un título elocuente: *Lectura y libertad: hacia una poética de José Revueltas*. Se trata, pues, de un trabajo articulado y persistente, que deja un espacio importante a la reformulación y al ajuste de direcciones, ajeno al énfasis académico en la restricción especialista, que profundiza los puntos de vista, cada vez más originales y enfocados al análisis literario —y más precisamente, escritural— de esa obra. Así, algo que, en un principio, se propuso “comparar” las ideas estéticas de Revueltas con su “aplicación”



en dos de sus novelas más importantes se ha convertido en mucho más que eso: un ensayo cuyo título repercute fuertemente en nuestros símbolos —*En el umbral de Antígona*— y que gira entre dos arquetipos de dos novelas centrales —*Los errores* y *Los días terrenales*— que se asocian a la violencia de nuestro tiempo: la “niña insepulta” y la desaparecida política.

La figura mitopoética de Antígona —y el motivo del “cuerpo insepulto”, lleno de resonancias y consecuencias poéticas y políticas, éticas y antropológicas— tiende el hilo de las dos novelas, subrayando, más allá del contexto ideológico, y de todo nacionalismo, las cuestiones relativas a lo *real universal* en la obra revueltiana. Queda por verse qué papel le reserva Revueltas a la “mitopoética indígena” en relación a ese *real universal* cifrado en la figura de Antígona.

Lo que nos llevaría a reflexionar sobre el lugar del poder y el *sacrificio* en la historia mexicana (un poco a la manera de la *Crítica de la pirámide*, de Octavio Paz), y sobre los rituales mágicos como ruptura violenta contra los dogmatismos del partido.

El resultado del trabajo de Mateo es admirable, por varias causas. Primero, por el rigor del análisis de la escritura revueltiana en todo el libro. Forma y contenido alternan y se combinan en una lectura que surge de diálogos y fragmentos —de presencias latentes y discursos ficcionalizados, de palabras enterradas, de estructuras conscientes y asociaciones inconscientes—, para conducirnos al núcleo de la creación revueltiana y de cada una de las novelas. Después, un uso poco común de la teoría le permite a Mateo referirse a una serie de aportaciones teóricas (sin “aplicarlas” en el sentido burdo del término), particularmente adecuadas para abordar las novelas de Revueltas, para extraer de ellas aspectos hasta hoy ignorados por la crítica. Por ejemplo, la obra teórica del filósofo y crítico de Slavoj Žižek parece especialmente fructífera y muy cercana, como muestra Mateo, a las preocupaciones teóricas, filosóficas y poéticas, políticas y formales de Revueltas (como se manifiestan en sus escritos teóricos). Y no sólo por su proximidad con Hegel, un filósofo al que Revueltas volvió toda su vida, desde sus lecturas tempranas de los *Manuscritos filosóficos de 1844*, hasta su fascinación madura por la dialéctica de lo negativo, sino también por el vínculo del filósofo esloveno con el psicoanálisis lacaniano, donde la figura de Antígona tiene un lugar privilegiado —abriendo, así, por lo demás, un espacio a la reflexión (suprimida, en general, en México) sobre la relación del psicoanálisis y la literatura, y en particular, so-

bre el modo en que pudo influir la lectura de Freud en la obra del autor del *Material de los sueños*.

El análisis de Mateo representa, estoy seguro de ello, un aporte fundamental a la crítica revueltiana, aporte que significa una puesta al día del valor poético y político de sus novelas, sino también un acto de justicia para con un trabajo literario que, como el suyo, ha sido menospreciado y distorsionado fuera y dentro de nuestro país, a pesar de su poder y su rigor, de su iluminación y su violencia. En ese sentido, hay que insistir en el lugar dentro de esa obra de los conflictos ideológicos de Revueltas con el Partido Comunista Mexicano, un tema que supera ampliamente los habituales planteamientos políticos sobre el “realismo” y el “compromiso”, y que están en la base de este *Umbral de Antígona*. Y es que dominan, a propósito de Revueltas, versiones que lo identifican con el dogma, la militancia, ignorando su crítica radical del Partido, sus reivindicaciones libertarias, su ruptura con los regímenes de la Revolución y con el centralismo democrático, sus teorías autogestivas. Y del otro lado, su crítica del canon literario, su revisión de la literatura mexicana e hispanoamericana —que es el punto de partida de Mateo para adentrarse en la lectura innovadora de esas dos novelas.

Debo decir, sin embargo, que lo más atractivo del trabajo de Mateo se refiere al detalle del análisis de las elaboraciones narrativas, a la escritura misma —a lo que se llama, sobre todo, el *significante vacío*—, a su capacidad de desciframiento textual, sus intrínquilos y sus entreveramientos, con las terribles consecuencias históricas y subjetivas, textuales y vitales, de los conflictos abordados. Y los descubrimientos con que el análisis nos asombra a cada momento, desde la múltiple y detallada lectura que se desprende de la hipótesis del “cuerpo insepulto” de la niña en *Los días terrenales* —que pone en juego, sucesivamente a cada uno de los protagonistas de la obra—, pasando por el capítulo de las “dyecciones” que provocan en el personaje una “extraordinaria subversión de su espíritu desde el instante en que pisó aquella miserable materia”, y que Mateo asocia, vía Zizek, con la Cosa lacaniana y lo Real imposible de abordar —el *excremento* y el *sacramento* o “Excremento Amado”—; y que desembocan, al final, en el análisis angustioso y exacto de un “semilenguaje”, de aquel “balbuceo inarticulado”, de aquel “núcleo inhumano” o de la “otredad inhumana”; el rumor de esos “bípedos mecánicos” de increíbles correspondencias alienadas que evidenciaban las conexiones latentes de los ensayos/novelas

de Revueltas con la filosofía posmarxista y el lacanismo, de Zizek a Milner o Lacan, del Hurbinek de Primo Levi y Agamben a Kafka y el *Odradek*. Y lo que vemos surgir así es otro Revueltas, cuya lectura cancelamos siempre.

Y es que, “hacerle justicia a Revueltas” —en un régimen de virtual ostracismo y de intraducibilidad, ocasionado por su “militancia” (lo condenan por igual los comunistas y los anticomunistas), disimulado en un reconocimiento equívoco y distorsionador— equivale a lo que ha hecho Mateo, leyéndolo a fondo, como el único escritor comunista que, poniendo en riesgo su vida y su equilibrio mental —la “angustia de partido”—, rompió con el dogma y la razón de Estado, poniendo en evidencia los crímenes del Partido y de la Revolución. Y eso en un país donde siempre “pasamos por todo”—marxismo, surrealismo, existencialismo, psicoanálisis, estructuralismo, postestructuralismo, deconstruccionismo, posmodernidad—, casi siempre quitándole su radicalidad. Y así reiterando la sentencia: *Gris es toda teoría*. **U**

José Manuel Mateo, *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, Siglo XXI, México, 2011.



Elliot Erwitt, Florida, 1968



Elliot Erwitt, Puerto Rico, 1969

La ecología digital

Omegar Martínez

A los eventos públicos en los que se discute el futuro del libro a menudo asisten como público los que he llamado “temerosos” del libro electrónico. Éstos suelen tomar la palabra a la primera oportunidad para defender a ultranza el libro en papel. Muchos se deshacen en mencionar sus virtudes —que son muchas— y sus placeres —que son varios— y lanzan contra el libro electrónico reclamos y exabruptos. Uno de los amparos que en defensa del libro en papel he escuchado decir con cada vez mayor frecuencia a los temerosos es que el libro en papel es más ecológico que el libro electrónico y que por ello los primeros son preferibles a los segundos. ¿Puede ser cierto esto? La respuesta no es sencilla y vale la pena analizarse. Antes de hacerlo quisiera aclarar un punto: los libros, electrónicos o no, constan de dos partes: el soporte y el contenido. El soporte es el papel y tinta en un caso y el aparato de lectura en el otro. Dejaremos de lado por el momento al contenido.

¿Qué tan ecológicos son los libros en papel? La respuesta varía dependiendo de a quién se le pregunte. Son bastante ecológicos si los comparamos con cómo se hacían los libros hace un siglo o más, sí, pero siguen siendo poco ecológicos en un sentido amplio. Por ejemplo, la elaboración del papel sigue siendo un proceso químico bastante contaminante, a pesar de que desde 1940 se utiliza para su fabricación el proceso Kraft, o de pulpeo al sulfato, en vez del método de sulfitos, que era mucho más dañino al medio ambiente. Aunque el blanqueado del papel se hace sin cloro cada vez en mayor medida aún estamos lejos de que sea un proceso ecológicamente neutro. La deforestación es otro problema: aunque mu-

cho del daño causado por la tala de árboles se repone mediante la tala selectiva o el uso de bosques renovables, el daño inicial a las selvas, por ejemplo, es permanente. Y aunque el reciclaje de papel cobra cada vez más auge como reemplazo a las fuentes primarias, no está libre de problemas: para lograr papel de grado lectura a partir del reciclaje se requiere someterlo a un proceso de destintado, el cual es también contaminante en mayor o menor medida. Sin embargo, si se utilizan las técnicas de elaboración y blanqueado más modernas, y si la madera proviene de bosques renovables y sostenibles, la producción de papel puede incluso llegar a reducir la cantidad de dióxido de carbono en el ambiente.

La elaboración de aparatos electrónicos también tiene bastante cola que le pisen, pero su mayor daño proviene del desecho de partes. Las baterías, hoy por hoy, son el mayor problema que enfrenta la tecnología digital en cuanto a contaminación se refiere, sobre todo porque recargarlas consume mucha electricidad y a partir de un tiempo de uso pierden capacidad rápidamente y hay que reemplazarlas. Muchos de los elementos que se utilizan en la elaboración de computadoras y otros aparatos electrónicos son fácilmente reciclables y reutilizables, como el plástico, el aluminio, el cobre, el silicón, el estaño y el oro; pero otros son dañinos, tóxicos y complejos de recobrar, tales como el mercurio, el óxido de berilio, el plomo, el sulfuro y el cadmio. A diferencia del papel, no obstante, mucha de la contaminación que generan los aparatos electrónicos, que es cada vez mayor, proviene del mal uso que le dan las personas, al dejarlos encendidos y conectados más tiem-

po del necesario y al reemplazarlos con cada vez mayor frecuencia, por moda, sin que en realidad sean obsoletos aún.

¿Cuál es más o menos contaminante? Queda claro que la respuesta final para el papel y las computadoras no llegará por varios años, pero en el caso de los libros tiene que ver también con el contenido. Cada año se destruyen cientos de miles de ejemplares de libros sin haber sido vendidos o leídos, puesto que no alcanzaron las apuestas de ventas de sus casas editoriales; otro tanto se desecha porque son publicaciones que se vuelven pretéritas rápidamente (desde periódicos hasta *Internet para principiantes*, edición 1995). Éste no es un problema con los contenidos en formatos electrónicos. Sin embargo, y en contraparte, sí es un problema de los libros electrónicos el que un aparato que usemos para leer deje de funcionar o se vuelva obsoleto, lo que nos obliga a comprar otro. Un ejemplar del *Quijote* en papel, bien cuidado, puede sobrevivir fácilmente quinientos años en buenas condiciones. En comparación, en el año 2511 nadie seguirá leyendo en una iPad o Kindle, pues ya serán reliquias; lo harán, tal vez, en otras plataformas, pero probablemente tampoco sea en papel, por más que sus defensores quieran creerlo.

Lo cierto de este asunto es que al final, tristemente, la ecología importa poco para el futuro del libro. Para apostar sobre lo que prevalecerá importa mucho más la practicidad y la economía. Todavía no he hallado un ejemplo en el que las sociedades hayan preferido lo más ecológico por encima de lo más práctico o lo más accesible. En ese sentido, será el formato que los lectores hallen más conveniente a sus intereses el que prevalezca. **U**

Lo que sea de cada quien

La casa en alquiler de Leonora Carrington

Vicente Leñero

Ya lo dije. A fines de los años ochenta, conseguir en compra o en alquiler una casa en Cuernavaca era una lotería. Nos agotábamos buscando. Estela recurría a amigos cuernavaquenses o a corredores de bienes raíces. Nada.

Un día le telefoneó Betsie Hollants, aquella amiga generosa que había sido maestra en el CIDOC y a quien Iván Illich no valoró en su tiempo como debía.

—Leonora Carrington quiere alquilar su casa —le informó Betsie.

—¿Leonora Carrington?

—Leonora Carrington. Los espera el sábado a las dos de la tarde.

Al noreste de Cuernavaca, en una zona agradable, nos abrió la puerta la famosa mujer. Llevaba un batón hasta los pies, el cabello recogido y un chal sobre los hombros.

Nunca la habíamos visto en persona y ella no tenía idea de nosotros. Yo recordaba un tríptico suyo en casa de María Félix y un libro de arte con sus pinturas que me atreví a mironear. Tenía una dedicatoria con plumón negro en la primera página: *A María, con un gran beso en la boca / Leonora*.

Mientras la Carrington nos mostraba la casa —austera, tétrica, con un enorme laurel de la India en el jardín terregoso— nos explicó que deseaba rentarla, a un precio razonable, por cierto, porque uno de sus hijos (no recuerdo si Gabriel o Pablo) se había vuelto a casar y su nuera actual no quería pisar terrenos que había pisado la otra. Por eso Leonora ya sólo venía a Cuernavaca de cuando en cuando y por eso pedía —como condición— que le dejáramos libre una pequeña habitación en la planta alta. Más que habitación parecía una celda monacal con una cama angosta sin cabecera, un par de si-



Leonora Carrington, 1966

llas y una mesa para dibujar semejante a un restridor. Paredes blancas, sin cuadros.

No colgaba un solo cuadro en toda la fúnebre casa de la Carrington, de no ser el calendario de la cocina con un típico grabado de Helguera, de ésos que regalan en las tlapalerías.

También utilizaría la cocina cuando la necesitara, agregó como segunda exigencia. Ella con sus trastes, nosotros con los nuestros.

—¿Les importa?

Precisamente en la cocina espaciosa, gastada, lúgubre, Leonora nos invitó a sentarnos para conversar.

—¿Agua o té?

Era un torrente la pintora contando a detalle buena parte de su vida que ahora todos conocen gracias a las múltiples entrevistas que le hicieron, algunas muy a su pesar, y a biografías como la de Elena Poniatowska. Su infancia en Inglaterra. Su romance con Max Ernst. Su trato con los surrealistas. Breton, Buñuel, Picasso. Su internamiento en una clínica psiquiátrica. Su matrimonio con Renato Leduc. Su viaje a México, definitivo.

—¿No quiere que vayamos a comer a un restorán de por aquí? —interrumpió Estela.

—Ay no, para qué, mejor pedimos unos pollos rostizados.

—Vamos a un restorán, Leonora, la invitamos.

—Echemos un volado. Si ganan, vamos al restorán. Si pierden, los pollos rostizados.

Perdimos por pedir águila y terminamos comiendo ahí mismo, en la cocina, los pollos que llegaron después de una llamada telefónica.

Leonora hablaba ahora de Remedios Varo, la mejor, la más entrañable de sus amigas que le llevaba nueve años de edad y que murió el 8 de octubre de 1963, hacía veinte años.

Se deshacía en elogios para ella, a quien conoció en París cuando ambas iniciaban la ruta surrealista. Juntas hablaban de filosofía, compartían sus angustias e incluso se infiltraban en sus respectivos sueños, como escribió alguna vez —según Susana Cato— Janet A. Kaplan.

—La tarde que murió Remedios —precisó Leonora— comimos juntas con algunas personas y ella estaba bien, me pareció. Al terminar la comida Remedios se fue para su casa y yo para la mía. Apenas llegué me llamó por teléfono. La oí muy nerviosa, alterada, llena de miedo. Voy para allá, le dije, y salí corriendo. Cuando llegué, Remedios estaba muerta.

—Un paro cardíaco, ¿verdad? Eso se dijo.

—Eso se dijo, pero fue un crimen.

—¿Un crimen?

—Sí, fue un crimen, un crimen. Yo lo sé. —y los ojos de Leonora brillaron incandescentes como las chispas de un cuadro.

A la hora en que Estela y yo regresamos a México, el sol picaba aún sobre el valle. Coincidimos. La casa en alquiler de Leonora Carrington, cargada de misterios, quizá de duendes y fantasmas, no era una buena opción para nosotros. **U**

A través del espejo

Dulces prendas por mí mal halladas

Hugo Hiriart

I. Entremos un poco en la memoria de los vestuarios. Hablemos de dos atavíos preteridos que conservan su sabor de época y basta hacerlos presentes para viajar con la imaginación a otros tiempos.

Del pintor y grabador Pieter Bruegel o Brueghel, de los dos modos firmaba, no se sabe cuándo nació o murió. Se sabe que estuvo activo entre 1551 y 1569. Se sabe que lo llamaban así, Bruegel, por el pueblo donde nació, pero hay tres pueblos con ese nombre, así que también es imposible saber dónde nació. Lo que sabemos de fijo es poquísimo. Es por completo seguro, sin embargo, que fue un maravilloso artista. Y tiene un cuadro sorprendente, como todos los suyos, que figura una boda campesina (nada raro, Bruegel *el Campesino*, lo llamaban, y también Bruegel *el Viejo*). Ahora, para entrar en nuestro asunto, si observas ese cuadro advertirás que todos los personajes, decenas de ellos, traen la cabeza cubierta con gran diversidad de gorros, todos, incluidos los bebés de brazos o los meseros que sirven el banquete.

Y sí, así era entonces. En la Baja Edad Media, andar vestido incluía traer cubierta la cabeza, no traer nada en la testa era una forma de desnudez. Esta determinación social quién sabe cuándo dio comienzo (griegos y romanos sólo usaban sombreros de vez en cuando, en los viajes), pero duró siglos, todavía estaba vigente cuando mi padre era joven, en los treinta del pasado siglo, aunque particularmente él la desobedecía, no así mis dos abuelos, uno calvo, otro con abundante pelo blanco, que siempre usaron los dos sombrero.

El músico Scriabén tenía una hermosa cabellera, y creía que se debilitaba con el uso del sombrero, así que nunca lo usaba para que el Sol la mantuviera elástica, fuerte, poblada. Pero los niños que lo veían pa-

sear lo perseguían con burlas, porque creían que estaba loco.

El dato básico del gran cine americano de los treinta y cuarenta, en blanco y negro, con sus barrocos juegos de claroscuro, es que los personajes fuman y todos los varones, y algunas mujeres, traen sombrero. El uniforme del cine negro era sombrero de ala casi sobre los ojos e impermeable color kaki.

El sombrero daba oportunidad a las demostraciones de rendimiento y cortesía “que antaño hacían dulce y grato el vivir”. Por ejemplo, destocarse cuando pasaba un entierro (la solemnidad de la muerte) o en las despedidas, cosa esta última que hacemos ahora que pasamos a otro tema muy diferente, pero también de sastrería.

II. Informa Benito Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta*, ¿la mejor novela en español?, no sé, pero por ahí va; en ella late un pueblo entero y es, como siempre en Galdós, una lección de historia, informa, digo, que el mantón de Manila lo diseñó un artista chino llamado Ayún (nombre chino que según oyó pronunciar Galdós a algún comerciante madrileño y él españolizó mal y convirtió en figura imposible de identificar sostienen los eruditos galdosianos). Ayún fue “un ingenio bordador de pañuelos manila, (pero fue) el inventor del tipo de rameado más vistoso y elegante, el poeta fecundísimo de esos madrigales de crespón compuesto con flores y rimados con pájaros”, me estoy refiriendo al mantón de Manila. El equivalente mexicano de la prenda podría ser tal vez el rebozo ala de paloma, de seda, en que se envuelven las mexicanas con esa discreción tan propia y que tanto las distingue del estar sonoro y garboso de las españolas.

III. Un montaje. El Salvador, fines del siglo XIX. Ahí, en el salón enorme, está el dictador. Lo llaman “doctor”, el doctor Zaldívar. Su temido rostro, con los ojos entrecerrados, es inexpresivo. Frente a él está un niño. Tiene quince años pero ya es un poeta reconocido. “Desde muy chico, cuando escribí mi primer poema, nunca medí un mal verso”, dirá orgulloso años más tarde. El tirano Zaldívar está sentado de espaldas a la luz, tiene esa costumbre para examinar y dominar a sus visitantes. El dictador, como un rey de cuento, eso le parece al niño, interroga:

—¿Qué es lo que deseas?

El niño responde casi sin vacilar, nadie ha dudado de su rapidez e inventiva:

—Quiero tener una buena posición social.

La contestación es ambigua y hábil.

—Eso depende de ti, responde el tirano y se despide del niño, quien regresa al hotel. Ahí lo espera el jefe de la policía, quien le hace entrega de un sobre con quinientos pesos, suma muy considerable en aquellos días.

El niño convida a todo mundo a cenar y a beber. Se siente un señorón y lo manifiesta bebiendo champaña, ya a esa edad, y despilfarrando con vagos, parásitos y cómicas. Como se ve, ya es Rubén Darío, que desde luego de él se trata. Pero tiene sólo quince años y el tirano se entera de que el niño es precoz parrandero y escandaliza en el hotel. Ordena entonces que sea conducido a un colegio, donde es internado. Porque es ya Rubén Darío, pero tiene tan sólo quince años.

Saldrá de su reclusión, donde encanta a todos, poco después y vestido de frac, porque ha ganado el concurso poético convocado por el centenario de Simón Bolívar.

De esta manera inició el poeta la vida de exceso, pobreza y peregrinaje que habría de conducirlo a la gloria literaria. **U**

Escarabajo

Mauricio Molina

*Se abre a la fisura del tiempo
donde el fuego del signo augura mundos.
En las letras del universo
está la firma del Creador.*
Jenny Asse Chayo

Hay libros que se trazan desde la perspectiva de la forma o la razón. Otros se escriben desde la experiencia real, desde lo inmediato y efímero: al convertirse en concreciones, en tumores, en ramificaciones, la suya adquiere una forma de catarsis que vuela desde lo íntimo hasta encontrar a sus intérpretes, y de esa forma, por medio de la expresión, en una forma de cura espiritual.

La poesía se escribe desde la desnudez, desde la inmediatez de la palabra en busca de lo otro: tú, ella, él o dios, pero ante todo se erige como la búsqueda de la significación a través de los ritmos y las ramificaciones del sentido. Búsqueda compleja y ardua, ya que su principio fundamental no es el de la mera comunicación, sino en el territorio de la expresión en su estado más decantado. Se trata, pues, de una operación alquímica que transforma las palabras en objetos para construir símbolos y adentrarse en la selva salvaje, diría Dante, del Mito.

Escarabajo, el más reciente libro de Jenny Asse Chayo, expresa de una manera precisa esta desnudez de la palabra y esta búsqueda del sentido.

Hay que recordar, primero, la riqueza simbólica del escarabajo. Para los egipcios, por ejemplo, era *Kepher*, lo que va a llegar a ser. Se dice que en los templos egipcios estaban escritas estas palabras: “yo soy Kepher, el discípulo. Cuando abra las alas resucitaré”. Griegos y romanos retomaron este simbolismo para sus propios mitos y creencias.

Posteriormente, durante el esplendor de la alquimia, John Dee y Atanasius Kircher vieron en el escarabajo un símbolo de resurrección. Se trata de un avatar del Sol:

se hunde en el humus primigenio de la noche, en la tierra espesa de la descomposición y renace con la aurora. Es el símbolo de lo inmutable y trascendente. La ardua laboriosidad es lo que lo define, y por lo tanto determina la obsesividad de la escritura de Jenny Asse, poeta empecinada en sumergirse en los laberintos del sentido.

En la era moderna, Kafka retomaría al escarabajo para convertirlo en el personaje central de *La metamorfosis*: una mañana, luego de un sueño intranquilo Gregorio Samsa despierta convertido en un escarabajo. La tragedia de Gregorio, entre muchas otras que lo aquejan, es que no sabe que tiene alas para volar. Ha perdido parte de su propio ser y de su propia naturaleza simbólica.

El libro de Jenny está compuesto de poemas que se espejean a sí mismos. En él asistimos a éstas y otras variaciones del escarabajo. La palabra que se sumerge en lo oscuro para salir a la luz del sentido. Es acaso por

ello que en el libro las páginas se reflejan, y lo que muestran unas a otras tiene una tesitura casi opuesta. Es un constante contrapunto formal: de un lado las texturas rugosas o reflexivas y, en la página espejo, las palabras que van en busca del vuelo, como en el poema 5, donde leemos:

Y un punto inmaculado donde
[emergería la luz
de la conciencia toda en su simiente

Ecós de Edmond Jabès y de Paul Celan, aunque también de Octavio Paz, Clarice Lispector y Alejandra Pizarnik. También de Canetti y Primo Levi: portadores de la palabra sobreviviente al Caos informal. Lo material y lo espiritual se confunden en una mimesis opuesta. No sobrevivir, habitar la vida en el esplendor de su belleza y sufrimiento.

El dolor y el placer, los dualismos vida/muerte se entrecruzan.

Posiblemente se trata de una experiencia personal; acaso se trate del relato fragmentario de quien se ha sumergido en las profundidades de abismo y ha salido informada de una sabiduría mayor.

Poesía confesional, poética del lenguaje que se exaspera, *Escarabajo* nos depara una experiencia verbal cuya sutileza no rivaliza con el rigor personal de la experiencia.

Jenny Asse, a través de su *Escarabajo*, ha encontrado en la poesía una de nuestras formas más elevadas de la resurrección a través de la palabra. Celebremos su aparición con un sí a la existencia en su potencia inmaterial. **u**



Jenny Asse Chayo, *Escarabajo*, Editorial Praxis, México, 2012.

Aguas aéreas

Sonetos, redondillas, estrambotes

David Huerta

Para José Luis Ibáñez, con gratitud

De tan inexplorada, la poesía de Miguel de Cervantes semeja una veta de enorme riqueza en el subsuelo profundo de la literatura española. En la superficie, el orbe cristalino y llameante del *Quijote* ocupa un lugar inmenso. Pero abajo, en una especie de extraño mundo subterráneo, lejos, muy lejos de la mirada de la crítica, los poemas de Cervantes aún esperan estudios, análisis, luces, esclarecimientos.

La mayor parte de los comentarios sobre esos poemas siguen la señal desorientadora de un pasaje muy mal leído y peor entendido del *Viaje del Parnaso*: el terceto, al principio de las jornadas parnasianas, cuyo verso inicial es “Yo que siempre trabajo y me desvelo”. Ahí Cervantes confiesa, con un claro gesto oratorio, su falta de “gracia divina” o “celestial” para componer poesía; pero se trata de eso, de un gesto: la llamada *captatio benevolentiae*. Mientras llega la hora de la poesía cervantina, si llega alguna vez, vale la pena ir espigando en ella versos, piezas aisladas, imágenes, voces.

Eso no significa de ninguna manera el descuido total y absoluto, por parte de los hispanistas, de esa parte de la obra cervantina, la escrita en verso, la poética, estrictamente hablando; hay en este campo algunos nombres destacados, muy pocos, como el de Francisco Márquez Villanueva, cuyo lúcido ensayo sobre el *Viaje del Parnaso* fue para mí una revelación.

En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega fijó su postura ante los preceptos aristotélicos y aun en contra de éstos. Tal es su principal interés para los estudiosos; pero Lope se ocupa de muchos otros temas —entre ellos, la versificación. Al Fénix se le reconoce la destreza para alternar formas poéticas en el interior de la andadura dramática; es como si la trama se enlazara

o entretijera con otras estructuras, en este caso materiales: los versos, las estrofas. *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, comienza con unas décimas extraordinarias sobre el amor entendido según las ideas del neoplatonismo, y experimentado en esa forma, en este caso, por el galán don Alonso—; esas décimas, también llamadas “espinelas” —por Vicente Espinel, su creador o popularizador—, son una tirada acerca del “amor a primera vista” y sobre las vías de su aparición: los “rayos visuales” de la mirada por medio de la cual, vía sublime, va a nacer el amor.

Para esa escena inaugural, los octosílabos de esa estrofa, delgada, rápida y flexible, eran lo más conveniente, y Lope lo sabía pues lo había valorado y calculado con detenimiento, siguiendo una línea de pensamiento más o menos así: “Aquí, al principio, me conviene entrar con un pie firme y rápido; lo mejor serán unas cuantas décimas —luego la trama se irá arremansando, deteniendo, acelerando, y deberé recurrir a otros versos, a otras estrofas”. El teatro clásico español está hecho con versos y con estrofas: la poesía y su expresión material le son, como se dice, *connaturales*.

Miguel de Cervantes no pudo competir con Lope en el terreno de las comedias; pero compuso algunas piezas teatrales, y todo indica su entusiasmo y la energía puesta por él en esas tareas. Entre esas composiciones, una me interesa aquí especialmente: “La entretenida”, y por razones principalmente poéticas, es decir, por sus versos y por sus estrofas.

La comedia “La entretenida” cumple con las convenciones canónicas del tipo de teatro al cual sin duda pertenece. Esto la hace una pieza quizá no muy interesante, sobre todo para quienes han leído el suficiente

teatro de los siglos de oro y no se sorprenden por los recursos puestos en escena —o en texto— por Cervantes; para los menos asiduos, en cambio, “La entretenida” se deja leer con indudable gusto. A mí me interesa por su versificación y a ese tema dedico los renglones siguientes.

Un soneto de la Segunda Jornada de la comedia de Cervantes tiene dos peculiaridades notables (quizá no tan *notorias*: muchos lectores, la mayoría, no las advierten, según me consta): después del primer cuarteto hay una redondilla; después del segundo cuarteto, otra redondilla; lo mismo sucede entre el segundo cuarteto y el primer terceto y entre éste y el segundo terceto... con el cual no concluye el poema, pues Cervantes le puso a este soneto, como en otras ocasiones, un estrambote. *Estrambote*: “Conjunto variable de versos que se añade a una combinación regular. [...] El estrambote, que se asocia casi siempre con asuntos burlescos, aparece sobre todo en el soneto” (José Domínguez Caparrós). Como puede verse, de ese sustantivo, “estrambote”, se desprende ese adjetivo tan necesario: “estrambótico”, cuyo origen poético no es tan conocido, creo.

Un esquema de ese soneto con estrambote intervenido con redondillas sería más o menos así:

1er cuarteto
1ª redondilla
2º cuarteto
2ª redondilla
1er terceto
3ª redondilla
2º terceto

Estrambote

Este esquema se complica debido a la manera como las voces se reparten las partes de los poemas: las cuatro partes canónicas del soneto son dichas por un solo personaje, el capigorrón Torrente; el estrambote, en cambio, lo dice otro personaje, don Antonio. Las redondillas presentan una complicación adicional: las dos primeras se reparten en dos voces (la primera, entre Cardenio y Ocaña; la segunda, entre Marcela y Cardenio). La tercera redondilla la dice, indivisa, completa, el personaje llamado Cardenio. (Una nota parentética sobre la llamativa palabrita para describir a Torrente: “capigorrón” significa “Que tenía órdenes menores y se mantenía así sin pasar a las mayores” y también “Hombre ocioso y vagabundo”. Torrente es el gracioso de esta comedia).

El primer cuarteto del poema dice esto, en voz de Torrente:

Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera;
o, ya que vine aquí, que nunca amara;
o, ya que amé, que amor se me mostrara,
de acero no, sino de blanda cera...

De inmediato comienza la redondilla a dos voces (Cardenio, Ocaña):

Depositorio fue el mar
de tus cartas y presentes.
¡El alma tengo en los dientes!
¡Casi estoy por espirar!

En términos históricos de versificación, en este poema “enredondillado” conviven o coexisten, funcional y expresivamente, las dos formas canónicas de nuestra poesía clásica: en primer lugar, el endecasilabismo del soneto y su gravitación italiana; en segundo lugar, el octosilabismo de la poesía cancioneril y del Romancero. En este juego de ingenio tan bien logrado está, íntegro y lleno de admirable vivacidad, el amor indeclinable de Cervantes por la poesía, a lo largo de toda su existencia y en toda la extensión de sus escrituras. *El amor de Cervantes por la poesía*: ¿cómo es posible ignorar ese rasgo fundamental, cardinal, decisivo, determinante de la personalidad de este escritor maravilloso? Y sin embargo se sigue diciendo, mecánicamente: Cervantes mal poeta, Cervantes genial prosista.



Miguel de Cervantes

Ante este enredo considerable de ese soneto intercalado con redondillas, todavía debemos hacer otro esfuerzo de la atención: la situación teatral en medio de la cual se desarrolla esta estructura del soneto intercalado con esas tres redondillas. En este soneto “enredondillado”, y con estrambote!, intervienen, como ya he señalado, cinco personajes: Torrente, Cardenio, Ocaña, Marcela y don Antonio. Lo dicho por cada uno de ellos se justifica por su función dentro de la estructura dramática y juega un papel en la comedia para hacer avanzar la acción. Examinar cómo ocurre esto me llevaría muy lejos de mi asunto: el artificio poético.

Debo agregar, sin embargo, la nota de irrisión antipetrarquesca de este soneto cervantino: ese rasgo lo emparenta directamente con las *Rimas* del licenciado Tomé de Burguillos, serie de poemas burlescos en los cuales el canon de la poesía amorosa queda subvertido por la figura femenina de Juana, una rústica lavandera transformada en diáfano “objeto del deseo”, del todo diferente, por sus características físicas, de la dama petrarquesca, pálida y apenas sonrojada (rosas y azucenas), modelo o paradigma de la mujer digna de amor y de veneración. Juana es una muchacha robusta, requemada por el sol (una Morena según el canon proveniente del *Cantar de los Cantares*: “soy morena porque el sol me besó”). Casi no hace falta decir quién se esconde, apenas disimulado, detrás del nombre “Tomé de Burguillos”: el Fénix mismo, Lope de Vega.

Otros poemas de “La entretenida” son no menos interesantes. Uno de ellos, el soneto cuyo verso inicial es “Vuela mi estre-

cha y débil esperanza”, puede leerse en la Primera Jornada de la comedia y ha merecido algunos esforzados estudios, uno de los cuales se concentra en el tema icárico desarrollado en esos catorce versos. El asunto central de ese poema, según palabras de Adriana Lewis Galanes, es “la audacia icárica” y el sesgo cervantino dado a ese “lugar común en la literatura de los siglos XVI y XVII”. El soneto con el cual concluye la Segunda Jornada es también un notable alarde de ingenio y de facilidad compositiva: dos palabras de cada verso llevan el “cabo roto”: “lacá-”, “poderó-”, “machamartí-”, “trabá-” y así sucesivamente. Es un artificio proveniente de *La pícara Justina*; también hay “décimas de cabo roto” entre los poemas prologales del *Quijote*.

Concluyo este paseito cervantino. Hay una opinión muy difundida acerca de los versos cervantinos; se dice: “son a menudo muy imperfectos y carecen de valor”. Es curioso: su prosa es también, a cada momento, “imperfecta” y todo mundo la celebra. Es como si esos lectores vivieran una especie de doble simulación: simulan su gusto ante la imperfecta prosa cervantina y también fingen un gran disgusto ante la imperfecta poesía del mismo autor. “No es para tanto”, se dirá, y quien lo diga tendrá razón. Sucede algo mucho más sencillo, mucho menos tortuoso: somos víctimas de una especie de *inercia doxográfica*. En otras palabras, dicho con llaneza: los prejuicios prosperan y con frecuencia nos afectan aun si nos sentimos más allá, o al margen, de ellos. Uno de esos prejuicios, opinión muy común, es la imagen circulante de la poesía cervantina. Ojalá estos renglones ayuden a disipar o a extinguir ese prejuicio. **U**

La epopeya de la clausura

Pedro es piedra

Christopher Domínguez Michael

Con motivo de una cátedra celebrada en su honor y a la que me invitaron a participar, me puse a leer en orden a Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), cosa que nunca había yo hecho. A los libros de Henríquez Ureña los frecuentaba yo continuamente, como se frecuenta a un pariente cercano, sin mayores ceremonias y hasta con excesiva familiaridad, colocado en mi biblioteca junto a Alfonso Reyes, su hermano menor y no lejos de los otros ateneístas célebres, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Julio Torri. Me desconcierta, además, que Henríquez Ureña sea dominicano, pues los mexicanos lo damos por mexicano y los argentinos por argentino, porque de extremo a extremo del continente llevó su magisterio este hombre a quien sorprendió la muerte en un tren cuando se dirigía de Buenos Aires a La Plata a ofrecer su modesta y heroica clase semanal en una escuela secundaria. (Uno de los jóvenes alumnos que se quedó esperándolo fue el crítico y poeta uruguayo Saúl Yurkiévich, tan querido por acá). Borges retrató ese *memento mori* y sus augurios en el prólogo a la *Obra crítica* (1960), publicada póstumamente por el Fondo de Cultura Económica, en la Biblioteca Americana, fundada, además, en su honor.

A Henríquez Ureña, patricio de la República Dominicana, un pequeño país que aunque ocupa la mitad de una isla es el corazón de la América española, le ha perjudicado esa reputación de monumento nacional y de patrimonio universal de todos los americanos (incluidos los estadounidenses, pues el dominicano pasó años decisivos en Nueva York, dio clases en Minnesota y publicó en inglés uno de sus principales libros). Como remedio a la solemnidad que oscurece su paso de prohombre, sugiero, antes de leerlo de la A a la Z, picar la corres-



Pedro Henríquez Ureña

pondencia que cruzó con Reyes entre 1907 y 1914, la que editó José Luis Martínez en 1986. En ella se encontrará la miga de una de las grandes amistades literarias nuestras, llena de proselitismo práctico, de menudencias estilísticas y lecturas compartidas, mucha guerrilla literaria y algo, nunca demasiado, de intimidad. No sólo porque fue el maestro de Reyes, el griego de nuestro romano, le debemos gratitud a Henríquez Ureña.

Pero Henríquez Ureña —al fin entro en materia— no sólo fue eso. No se podría escribir una historia de la crítica literaria en nuestra lengua sin percatarse de cómo Hen-

ríquez Ureña le garantizó al modernismo de Darío y de Rodó un desenlace intelectual distinto al del decadentismo francés. Gracias al ensayo de Arcadio Díaz Quiñones que aparece en la inagotable *Historia de los intelectuales en América Latina* (Katz, 2010) que Carlos Altamirano editó en Buenos Aires, entiendo la temprana anglofilia de Henríquez Ureña, su predilección victoriana por Matthew Arnold y, sobre todo, por Walter Pater, lo que le permitió diseñar sobre un mapa que desde Santo Domingo irradiaba una nueva mediterraneidad. Hizo así de América, la utopía en acto, una tierra

de islas y archipiélagos a imagen y semejanza de Grecia y su expansión helenística. A Reyes no le fue tan fácil imaginar su latinidad utópica sobre una Nueva España negada por los mexicanos, mientras que para Henríquez Ureña bastaba con partir de la catedral de Santo Domingo para hilar, por los dos lados, una edad de oro completa.

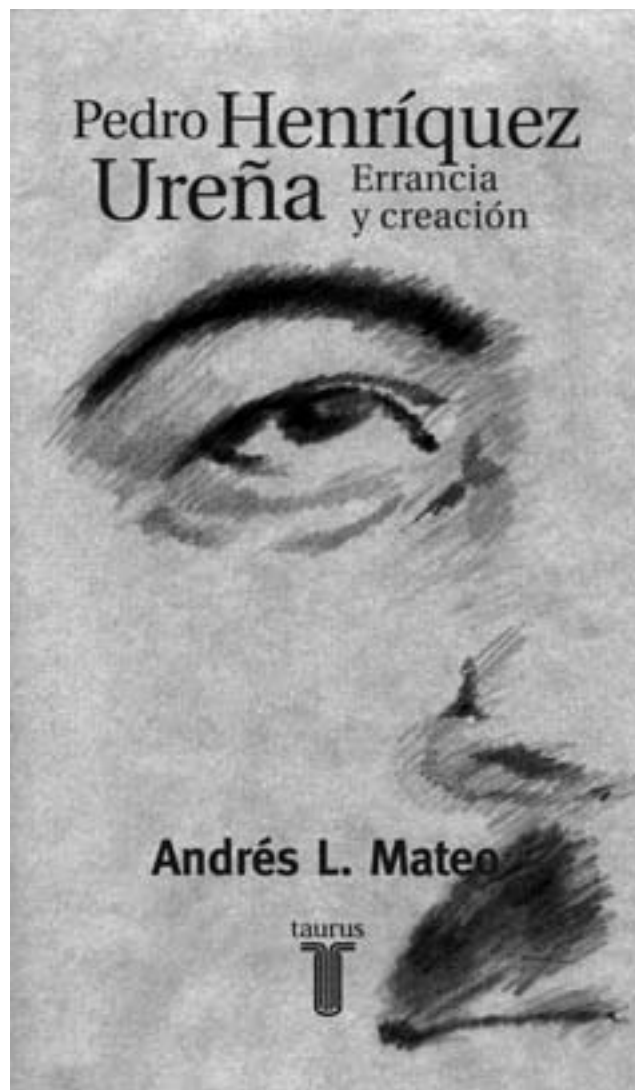
En los estetas ingleses, nunca desprovistos de hipersensibilidad ante lo que entonces se llamaba “la cuestión social”, encontró Henríquez Ureña la manera de ser un crítico al cual no le bastaba con serlo y para ser, dilapidándose (como lo dijo Reyes), un maestro. Maestro lo fue no sólo de Reyes y de Borges y de Ezequiel Martínez Estrada, sino de los muchachos que lo esperaban a dar esa clase que ya nunca dio el 11 de mayo de 1946. Pero el maestro, insisto, no debe ocultar al crítico nutrido de la “nordomanía” de su generación, dividido entre las fidelidades convergentes y enemigas por Ibsen y por Tolstoi, a quien supo ver en Darío a un doble que supera y devora a su modelo, Ga-

briele d’Annunzio, y a quien, en *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* (1928), literalmente desbrozó, des-tropicalizándolo, el camino de nuestra historia literaria. La literatura hispanoamericana, su urbanidad, sólo pudo recorrerse, como en realidad era —fría, tórrida, montañosa, desértica, templada y sólo a veces selvática— gracias al mapa establecido por Henríquez Ureña.

Se le reprocha el encarnar un humanismo viejo, caducado, como si éste no siguiera siendo la materia prima de la experiencia liberal. Se le censura, por ejemplo, por no haberse negado a ver lo afroamericano en sus raíces (las propias y las de toda Hispanoamérica). En efecto, lo indio y lo negro contaban muy poco para esa generación. No, no está al día en multiculturalismo Henríquez Ureña pues su tesis central era la hispanoamericanidad, es decir, lo hispánico pertenecía por igual a quienes hablaban y escribían español en ambas orillas del Atlántico. Lo español sin lo americano, “lo castizo”, le repugnaba, le parecía un adefesio,

un macho sin hembra, un mundo sin feminidad. Pues para el erudito dominicano —él no lo decía con esa cursilería— América tenía nombre de mujer.

El orden que propongo, porque a mí me resultó, para leer a Henríquez Ureña, es comenzar por los frondosos y a la vez sistemáticos *Estudios métricos* —un solo tomo en la obra completa— que son la médula de su sistema. Descartando con minucia aquella división que hacía de la versificación regular el dominio de lo culto y de la versificación irregular (o fluctuante) la selva de lo popular, Henríquez Ureña, tras recorrer todo lo que lleva a los Siglos de Oro y de allí fluye hacia el modernismo, encontró y clasificó una comunidad regida por una lengua común a la cual respondería lo mismo Rubén Darío que el más humilde de los cantantes populares. Contando sílabas, ahito de ritmo, Pedro Henríquez Ureña ofreció una solución métrica al divorcio entre la alta y la baja cultura. Porque Pedro es piedra, ya se sabe. **u**



Roger Waters

El mejor concierto de nuestras vidas

Pablo Espinosa

El dial de un aparato de radio dispara su aleatoria diversidad y entonces se escucha, se esparce en el ambiente lo que las ondas hertzianas otorgan a quien recibe la sucesiva sonoridad del azar: jazz arqueológico, voces de varias, disímbolas culturas, barruntos sinfónicos, canciones de aquí y acullá. Pareciera una obra de John Cage, maestro de la música aleatoria, quien en su momento incorporó a sus partituras aparatos de radio sintonizados al azar, pero en realidad se trata de una obertura sumamente original.

El dial por fin se detiene en la voz canora de Edith Piaf y el gorgoreo de gravilla efervescente de su canto se va desvaneciendo en un dejo nostálgico, dramático, para dejar las bocinas a los instrumentos de una banda de rock: y a la primera descarga voltaica, la multitud se cimbra entera; a la segunda, se forma un acorde de volcán, magma e incienso y la tercera frase ya suena a eléctrica hecatombe.

Ha iniciado el concierto.

El Foro Sol de noche se ilumina, en la Ciudad de México, el 27 de abril de 2012 con la energía vital de sesenta mil personas que gritan, cantan, exultan, barritan de alegría, pues en el escenario se encuentra Roger Waters, creador, con Syd Barrett, de una de las agrupaciones musicales mayores en la historia, que cambió la manera de crear y de apreciar la música: Pink Floyd.

El recurso técnico de amplificar la señal que recibe un aparato de radio moviendo el dial fue inaugurado a mediados del siglo XX por el compositor estadounidense John Cage. Más tarde, Roger Waters lo utilizaría a manera de obertura operística: así inicia el montaje en vivo de su obra maestra: *The Wall*, y así inicia el epílogo de esa partitura: *The Final Cut*.

En los entreactos de *The Wall*, en vivo, sonará entonces la música como un eco aleatorio de la primera aleatoriedad y entre esa música la de Gustav Mahler es una constante en los conciertos de Roger Waters, así como las de las Voces Búlgaras, el canto armónico de los Throat Singers de Tuva, cantos budistas: el universo en música.

A la obertura siguen dos horas y media de una ópera que no necesita anunciarse como tal pero lo es: *The Wall*, en dos actos, ópera política, social, moral. Un tratado moderno de los males de la sociedad, el malestar en la cultura y la alegría de la cultura rock.

Roger Waters es el autor del guión, compositor de la música, director de escena e intérprete estelar de todos y cada uno de los montajes que desde hace treinta y tres años acumula un número fabuloso de versiones, una a una mejorada y que llega a su culminación ahora en un ente creativo que supera por mucho lo que Richard Wagner intentó hace ciento sesenta y tres años: la “obra total”, es decir, la conjunción perfecta de todas las artes.

Una manera de describir *The Wall* en escena: la tecnología convertida en arte.

Porque ninguno de los más de cien mil asistentes a los dos conciertos de *The Wall* en México, abril de 2012, imaginó jamás presenciar un arte proyectado sobre una pantalla de cine de doce metros de alto por ciento cincuenta y cinco metros de longitud: fotografías, escenas de filmes, animaciones.

Primera escena: “In the Flesh”. Una banda callejera, una banda de pueblo con sus alientos-madera, su pandero, su guitarrita de palo y su acordeón, culmina la obertura mientras se escucha en *off*: “...we came in?” (“¿ya estamos?”) y suenan entonces cinco mazazos en guitarra eléctrica, cinco descar-

gas voltaicas que rasgan el cielo oscuro de la noche y canta Roger Waters:

So ya
thought ya
Might like to go to the show
To feel the warm thrill of confusion
That space cadet glow.
(Así que
como lo pensé
sabía que te iba a gustar venir al show
Para sentir la emoción calentita de sentirse confundido
parecida a la que siente, cuando flota,
algún cadete del espacio).

Sobre las cabezas de sesenta mil personas, entre la penumbra, comienza entonces el sobrevuelo de aviones bombarderos, aviones de caza, helicópteros, bestias metálicas de guerra y destrucción. Las imágenes se desplazan sobre la pantalla infinita y el efecto se completa con el sonido de esas naves reproducido por altavoces mediante el sistema de sonido que inventó, con sus ingenieros, el músico Roger Waters y es conocido como Sonido de trescientos sesenta grados: omnisciente, giratorio, ominoso en este instante que nos sobrevuelan aves de metal y muerte que disparan sobre la muchedumbre inerme y nos abrazamos ateridos de terror y Roger Waters canta entonces: “Did you see the frightened ones?” (“¿Notaste a los aterrorizados?”).

“Pero no te preocupes”, canta Waters: “Mami te va a mimar / te va a procurar limpio y sano”.

Y Waters pregunta en representación de la muchedumbre: “Mami, ¿tú crees que quieran romperme los güevos?, ¿no sería mejor construirme una pared, un bunker?, ¿o mejor me lanzo para presidente?, ¿y qué

tal si me ponen en la línea de fuego? Mami, ¿es cierto que me voy a morir?”.

“No te preocupes, hijito”, responde cantando Roger Waters a la muchedumbre: “Mami te va a poner bajo sus alas / y va a hacer que todas tus pesadillas se vuelvan realidad / Mami te va a heredar todos sus miedos / no te va a dejar volar, aunque a lo mejor sí te deja que cantes / y por supuesto que mami te va a ayudar a que te construyas tu pared, para que siempre estés acurrucado y cómodo”.

Y mientras suena la hecatombe, un pequeño ejército de operarios construye una pared gigantesca en el proscenio. La construcción seguirá durante todo el concierto, o representación operística, hasta que, al final, Roger Waters y su banda queden aislados del público, separados por una pared.

Antes de disolverse, hace ya décadas, la banda Pink Floyd reflexionó bastante sobre la metáfora de la pared, mientras observaba cómo el público de los conciertos de rock perdía su capacidad de rebeldía, crítica política, actitud de cambio y se convertía en meros consumidores, observadores, objetos de consumo ellos mismos: voy

a los conciertos para que me diviertan, para eso pagué.

Ese hecho tan doloroso tocó fondo cuando Roger Waters escupió a un mequetrefe que le gritaba desde el proscenio: “no saben cómo me arrepiento de eso, me avergüenzo de haber respondido a mis impulsos primarios”, y el grupo decidió, en consenso, construir una pared que los separara del público, al principio a manera de broma y no sin cierto temor: “¡nos van a matar!”, bromeaba David Gilmour.

Eso fue hace treinta años. Durante dos noches de abril de 2012, las noches que muchos vivimos el mejor concierto de nuestras vidas por tan extraordinaria calidad de puesta en escena y nivel musical, una buena parte del público confirmó a Roger Waters lo que él lamentaba desde hace tres décadas de ver al público perder la conciencia social y tomar ya los conciertos como un adorno baladí.

Es sabido el compromiso social de Roger Waters. Sus obras están repletas de protesta, referencias históricas, reflexión. En el momento en que dedicó sus conciertos en México “a todos los niños que han muerto (en

alusión a los fallecidos en la Guardería ABC) y a todas las mujeres muertas en Ciudad Juárez”, solamente los jóvenes que ocupaban las localidades baratas levantaron el puño izquierdo y gritaron y aplaudieron, en contraste con los de las filas de abajo y hasta adelante, la Sección Platino, que dieron sorbos largos a sus vasos gigantes de cerveza, hicieron un gesto de fastidio y una seña y un grito: “¡diviérteme, que para eso pagué!”. Boletos muy caros, por cierto, los de esa sección.

El canto de Roger Waters: *All in all you're just another brick in the wall*.

Fuera de eso, fue sencillamente glorioso: en medio del éxtasis colectivo, Roger Waters puso en escena una ópera multimedia, aunque para algunos fue simplemente un concierto de rock. Superó inclusive su propia marca, establecida con el concierto inolvidable que dio la noche del 6 de marzo de 2007 en ese mismo Foro Sol, cuando ante sesenta mil espectadores inició con el Adagietto de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler, igualmente escuchada en un aparato de radio cuyo sintonizador había recorrido distintas otras músicas y culminó



Roger Waters

© Fernando Accos

al rojo vivo aquel concierto, titulado *In the Flesh*, con sus disquisiciones solistas del periodo post Pink Floyd.

Ahora, con *The Wall*, optó por una intimidad en multitudes: vistió de negro, al igual que él, a toda su banda para ofender la música a la escena: los dos discos del álbum *The Wall* en un montaje teatral durante el cual se construyó un muro monumental hecho de ladrillos gigantes de cartonpiedra, una pared gigante espectacularmente hecha pedazos, derribada al final de la apoteosis.

De cabo a rabo, el *track listing* de *La pared* transcurrió literal, desde el corte inaugural: “In the Flesh”, hasta el epílogo: “Outside the Wall”.

Un avión gigante apareció de pronto, con su estruendo bimotor, desde algún lugar por encima del público, voló, atravesó la luneta y se estrelló contra el muro en pleno estrépito e incendio. Luego vinieron las marionetas gigantes y las proyecciones de video sobre el muro: filmes históricos, documentales de guerra y de paz, escenas intimistas y las caricaturas y diseños alucinógenos creados por un genio: el maestro Gerald Scarfe.

El público en su embeleso cantó la obra completa en unísono con Roger Waters. Como si todos se supieran de memoria, por ejemplo, el texto en alemán del final de la *Octava sinfonía* de Mahler. Un oratorio coreado por más de sesenta mil personas cada una de las dos noches.

El momento más emocionante ocurrió cuando la estrofa himnica del malestar en la cultura: *I become comfortably numb*: (he devenido cómodamente atónito, perplejo). Un reflejo, otra vez, del ideario mahleriano: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (he perdido el rumbo del mundo).

Hizo entonces Roger Waters de su pieza *Mother* el epicentro de su dramaturgia: madre, ¿crees tú, como lo intuyo, que lo que quieren en realidad es romperme los güevos?, ¿debería mejor lanzarme como presidente?, ¿podemos creerle al gobierno?, (*no fucking way*, grita Waters), ¿o será mejor construirnos un muro de protección?

Y todos presenciamos, enseguida, a la multitud boquiabierta, confortablemente aturrida, cómodamente atónita, la pira de fuegos de artificio, el vuelo virtual de los

helicópteros, las balas, el tableteo incesante de las metralletas y los gritos de la puesta en escena se confundían con las exclamaciones de estupor y asombro de sesenta mil personas convertidas, por la magia de lo que en escena y todo en derredor acontecía, en personajes de la ópera del compositor y hombre de teatro que es don Roger Waters, venerable joven a punto de cumplir setenta años, erguido Lancelot, egregio Parsifal protagonista a su vez de tremebundo *Götterdämmerung*, un ocaso de los dioses que devienen confortablemente muy mortales, muy de carne y hueso y explosión de decibeles en acompasado diapasón.



Terminó “Goodbye Cruel World” luego de una hora de drama, historia social y personal, y Roger Waters abrió un intermedio de veinte minutos al mismo tiempo que unos ujieres casi invisibles habían terminado de construir el muro de cartonpiedra que ocupaba ya todo el proscenio y habían quedado ocultos los músicos y en cuanto inició la segunda parte con “Hey You” en el *track listing*, vino un momento cinematográfico de antología.

En el intermedio, sobre el muro, se habían impreso digitalmente carteles con fotografías y fichas personales y sociales de “los caídos en misión de amor”: Salvador Allende, Martin Luther King, Mahatma Gandhi, soldados anónimos, mujeres víctimas de la violencia de todo tipo, Juan Francisco Sicilia, el hijo del poeta Javier Sicilia, niños, jóvenes. Víctimas de crímenes de odio.

Y ya para entonces quedaron claras las ideas que quiso transmitir el dramaturgo Roger Waters en escena: “el miedo construye muros”, “el hermano mayor te observa”, “no necesitamos que controlen nuestro pensamiento. Derribemos el muro”.

Y así sucederá. Mientras tanto, Waters dejó que transcurriera este montaje operístico que superó con creces las mejores producciones de Bob Wilson y Peter Sellers y los mejores directores escénicos de ópera contemporáneos y los montajes más exquisitos vistos en Bayreuth, las ideas más intrincadas que hayan ideado los más vanguardistas en las casas de ópera del mundo.

Sólo Waters *matters*: nadie pareció extrañar esas noches de abril de 2012 a Ricky Right, Nick Mason, David Gilmour. Pink Floyd ya es una impronta absoluta en la historia moderna de la humanidad. El concepto creado por Syd Barrett y agigantado en sistema omnisciente de sonido de trescientos sesenta grados que se esparció por toda la atmósfera desde el cielo abierto del Foro Sol y las vísceras y los corazones de los ciento veinte mil mortales que presenciamos esa epopeya cultural que queda como nueva impronta. Monumental y mágica.

We don't need no education / We don't need no thought control...

Roger Waters. *The Wall*. El mejor concierto de nuestras vidas. **u**

Río subterráneo

Refugio

Claudia Guillén

Sabemos que sólo a través del ejercicio constante y del conocimiento de lo que se nos quiere contar y cómo se quiere hacerlo el autor encuentra su voz dentro del oficio de la escritura. Así, quienes se han acercado a distintos géneros logran integrar mundos que les permiten narrarnos historias echando mano ya sea de su conocimiento: de la tradición, de la poesía, del ensayo, del cuento, de la novela y, por qué no, hasta de su propia biografía. Éste es el grupo de creadores en el que se inserta Cristina Rivera Garza, quien este año nos entrega su novela *El mal de la taiga* editada bajo el sello Tusquets.

En este relato, la autora vierte todo su oficio para lograr una novela que cuenta con un discurso estético tan bien estructurado que alcanza a crear un extrañamiento en el lector. Es decir, si repasamos los libros que la Rivera Garza ha escrito quizá nos daremos cuenta de que todos están unidos por esa sensación de “extrañamiento”. Hay, pues, una estética que se da a partir de la verosimilitud de sus mundos creativos y aparentemente desapegados de la realidad inmediata.

El mal de la taiga retoma estas ideas para crear una historia que presenta a personajes que parecen haber salido de un cuento de hadas; sin embargo, su estructura permite que conozcamos la realidad más cruel de esos escenarios. Por las páginas de este libro se alude a personajes como Hanzel y Gretel, Caperucita Roja, El Lobo, y otros que forman parte de ese rincón alejado del mundo llamado la taiga. Ese bosque que oculta la desesperanza de muchos y que se torna semejante a un refugio.

En *La muerte me da*, Rivera Garza nos había presentado a esa detective fracasada que no logra resolver ningún caso. Sin em-

bargo, los años han pasado y ella, en esta historia, ya es una escritora que dejó su oficio detectivesco aunque la curiosidad la mueve para retomarlo. Un marido abandonado, por su segunda mujer, le pide que la busque pues lo abandonó para irse con su amante. La narradora decide tomar el caso y se interna, como toda una profesional, en la búsqueda de esta pareja. Llega a la taiga, un bosque alejado de todo, y se vale de un traductor para poder llevar a cabo sus pesquisas.

Rivera Garza utiliza la conjunción “que” para dar inicio a varios apartados, quizá con la intención de que el lector se integre a la idea de que a él se le está contando este cuento de amor y desamor. La narración fluye y los giros lingüísticos siempre van entremezclados con un ritmo cargado de imágenes líricas que otorgan la posibilidad de encontrar la belleza de lo cruel.

La pareja de foráneos que desaparecieron en la taiga; el niño salvaje de los bosques boreales atado a una cadena y que antes de ello era una suerte de lobezno que deambulaba por el bosque y que fue testigo del amor de la pareja ausente. El hombre de la ciudad a quien la detective le tiene que reportar los avances de la investigación pero que cada vez se le va desdibujando más, pues, en apenas cuatro días, ella pareciera haber sido seducida por ese mundo casi onírico que es la taiga. Los habitantes de este poblado viven una suerte de encierro “monacal”. Su libertad la ejercen eligiendo vivir ahí, en donde también existe un prostíbulo, en una cueva, semejante a cualquiera por su estruendoso color rojo, y adonde asisten leñadores que fuman y observan a esas “muñecas” de tamaño pequeño que juegan con las fantasías sexuales de los parroquianos.



Otro recurso utilizado por Rivera Garza es el diario como una forma de enunciación de lo ocurrido. De esta forma vemos la transformación de la detective conforme van avanzando los días. Los dibujos de Carlos Maiques, que van intercalados con el texto, dan todavía más fuerza al discurso narrativo en el que se sumerge todo el que haya conocido la taiga.

El mal de la taiga es una novela corta que logra integrar varios géneros y que desata en el lector una serie de sentimientos encontrados. Si bien el eje temático pareciera ser la búsqueda de los amantes desaparecidos, las subtramas que se desencadenan a través de este recorrido, fantástico, amoroso, cruel, irónico, erótico son por demás portentosas. Hasta los personajes incidentales cobran un valor fundamental para que este cosmos cargado, también, por la estética de la angustia esté completo.

Con esta nueva novela, Cristina Rivera Garza nos muestra que sabe bien que el qué y el cómo contar tienen diferentes enunciaciones y ella las maneja con una esmerada puntualidad que sustenta ese oficio que ha ido forjando a través de los años. **U**

Cristina Rivera Garza, *El mal de la taiga*, Tusquets, México, 2012, 119 pp.

Mauricio Molina

Lo extraño y lo siniestro

Guillermo Vega Zaragoza

Mauricio Molina pertenece a una estirpe poco común de escritores en las letras mexicanas: es un “raro”, como lo quería Rubén Darío; un excéntrico que no es fácil de colocar en ninguna de las categorías tradicionales de nuestra literatura, en la que domina el realismo, y donde se ve a aquellos que se atreven a incursionar en la literatura fantástica como extraños, como eternos insatisfechos a los que no les basta “esta realidad” para inventar historias y se ven forzados a crear otros mundos y habitarlos con tramas y personajes insólitos.

Con frecuencia se olvida que la literatura propiamente dicha se inició a partir de lo fantástico, de la invención de historias imaginarias para tratar de explicar los fenómenos de la naturaleza y el universo que el hombre no era capaz de explicar con su limitado conocimiento acerca de la “realidad”. Los fabuladores, los creadores de mitos, siempre han sabido que hay una “realidad” más allá de ésta que percibimos todos los días y se nos revela a través de los pliegues de lo cotidiano; una “realidad” que lo mismo nos asoma a los abismos del alma humana, que nos acerca a la inmensidad de lo divino. Nada menos que Jorge Luis Borges señaló que la teología es “la perfección del género de la literatura fantástica”.

De esta forma, Mauricio Molina es un atisbador consumado de esa “otra realidad” a través de sus ficciones. Se encuentran aquí textos de sus libros *Mantis religiosa*, *Fábula rasa*, *La geometría del caos* y *Telaraña*, veintitrés de los cuales compila en este volumen acertadamente titulado *La trama secreta*. En efecto, los cuentos de Mauricio Molina —género del cual se reveló como un maestro desde muy joven y que le ha valido recibir el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí— nos revelan esa trama que se ocu-



Mauricio Molina

ta en lo evidente, como quería Henry James: el trabajo del lector es desentrañar la figura que se esconde en cada hebra que conforma el dibujo de la alfombra persa que es el relato.

Mauricio Molina señala que estos cuentos de *La trama secreta* compendian cerca de veinte años de su trabajo como narrador, durante los que ha incursionado en los terrenos de la ficción fantástica, el relato de terror y hasta la ciencia ficción, sin descartar desde luego algunos relatos fincados en la realidad, pero que nos revelan vértices insólitos cercanos al sueño y la pesadilla.

Como ha señalado Jaime Alazraki al analizar los cuentos de Julio Cortázar, en la actualidad podemos hablar de un género “neofantástico”, el cual, desde finales del siglo XX hasta ahora, principios del XXI, “ya no busca transgredir un mundo racional y conocido, sino que pone en tela de juicio la misma interpretación de ese mundo que se tenía por real, conocido y racional”. Así se aproxima Mauricio Molina a las historias de

sus personajes: hombres y mujeres al borde del abismo de la existencia que encuentran un resquicio mediante el cual se asoman a otros mundos, que les resultan aterradores o simplemente extraños, y que cuestionan lo que tradicionalmente se entiende por lógica, razón o buen juicio. Como el personaje de “La estatua de fuego”:

Conjugar el verbo morir en primera persona y en pasado es casi una aberración verbal, pero puedo afirmar que morí y que durante el tiempo que estuve muerto algo sucedió conmigo, una transformación radical que iba más allá de lo que llamamos muerte. Los cuerpos se descomponen pero la vida espiritual siempre continúa. Encerrado en mi departamento pasé por todos los estadios de la muerte. Olí mi propia descomposición, asistí a mi propia conversión en polvo y en materia muerta. Fui parte de un vasto proceso de fusión con todas las cosas y los seres, fui gusano y mosca, fui pájaro y árbol y planta y de nuevo ser humano. Estuve en dos lugares al mismo tiempo: en la tumba, pudriéndome despacio, y en mi casa llevando la vida de un fantasma, escuchando las obsesivas llamadas de los que al parecer habían muerto conmigo.

En este nuevo compendio de sus cuentos salta a la vista otra vez la impronta de los maestros de Mauricio Molina: Poe, Cortázar, Borges..., y también nos reencontramos con su “obsesionario”, como él lo llama: el tema del doble, el *Doppelgänger*, la tensión y unión entre los opuestos, entre la realidad y la fantasía, entre la vida y la muerte que oscilan en el tiempo y espacio de la existencia.

En uno de sus ensayos incluidos en el libro *La mente del escritor*, el escritor y neu-

rólogo Bruno Estañol explora la figura del doble en la literatura. Señala que no se sabe quién inventó el tema del sosias como ejercicio literario, pero recuerda que ya Sigmund Freud se había interesado en él en el análisis que hace acerca de “lo siniestro” a partir del cuento de E. T. A. Hoffmann titulado “El hombre de arena”. Para Freud, lo extraño no es algo que ocurra fuera del contexto de la vida cotidiana, sino que se encuentra dentro de lo familiar, de lo común de la vida. La sensación de extrañeza ocurre porque despierta fantasmas inconscientes reprimidos desde la infancia. El escritor, al tener acceso momentáneo al inconsciente, puede traer estos fantasmas a la conciencia, y “puede quedar dañado o salir indemne de este buceo interno”, apunta Estañol. Para el niño, el sentimiento de extrañeza surge como consecuencia de “la novela familiar”. Él mismo se siente “extraño”, fabula que no pertenece a esa familia, que quizá fue adoptado, robado o recogido porque no se siente identificado con sus padres ni con sus hermanos. A la larga,

estas ideaciones tienden a ser reprimidas, pero pueden resurgir en circunstancias propicias. Por ejemplo, al escribir una historia, un cuento o una novela.

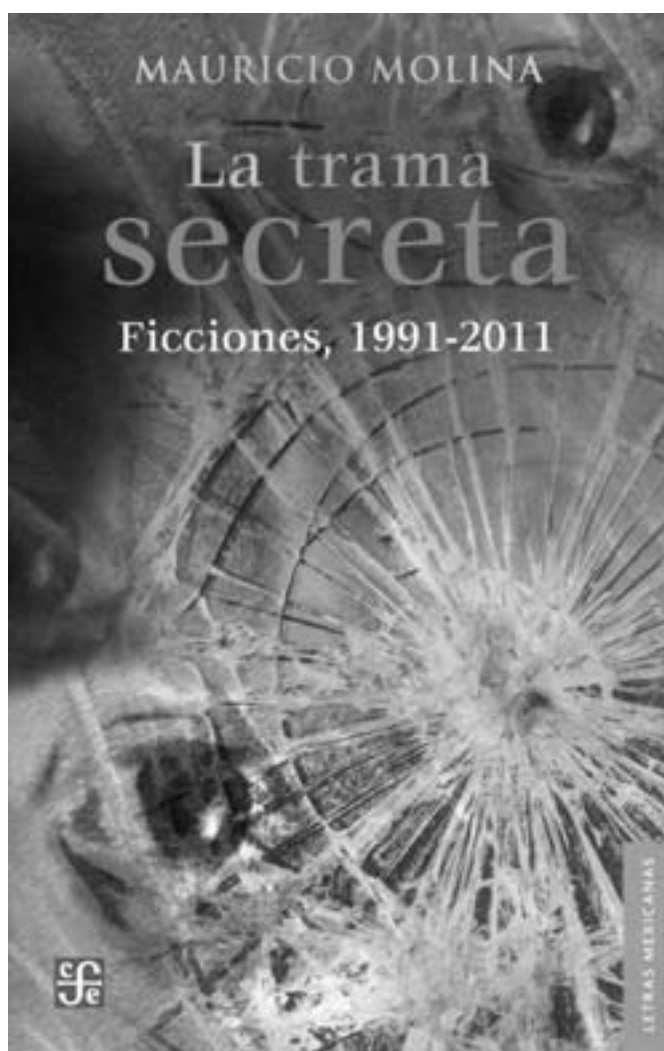
Estañol aventura una pequeña antología de relatos que abordan el tema del doble: “William Wilson” de Poe; “El Horla” de Maupassant; *El doctor Jekyll y mister Hyde* de Stevenson; *Aura* de Carlos Fuentes; “Borges y yo” de Borges; “Continuidad de los parques” de Cortázar, entre otros, y aunque incluye a algunos autores mexicanos más recientes, como Hernán Lara Zavala y Rafael Pérez Gay, resulta *extraño* (ya que estamos en el tema) que no mencione algún relato de Mauricio Molina. Desde luego, no se puede entender esta ausencia como descuido o mala fe: simplemente quizás el maestro Estañol no ha tenido la oportunidad de adentrarse en los relatos de Mauricio Molina, y la publicación de estas ficciones reunidas son una inmejorable oportunidad.

En otro cuento del libro, titulado “Planta de sombra”, el protagonista afirma que “la realidad es una enfermedad que sólo se

cura con el sueño”. Es precisamente en el ámbito de la duermevela, de lo onírico, lo pesadillesco, donde mejor se desarrolla la narrativa de Mauricio Molina. Resulta una paradoja que mientras el mundo de los personajes se vuelve cada vez más indefinido y caótico, la prosa de su autor se destaque por su precisión, por su tersura, por la exactitud con que nos desliza en la enmarañada trama oculta de las realidades que nos asaltan en cada página de esta compilación. La suya es, sin duda, una de las prosas más atildadas de los escritores que forman su generación.

Afirma Mauricio Molina que el proyecto narrativo que imaginó en este ciclo de relatos se ha clausurado. Queremos entender esto como una especie de corte de caja, y que en adelante incursionará en otros terrenos, que nos ofrecerá otras sorpresas con sus libros venideros. Así lo esperamos con franca y cariñosa extrañeza. **U**

Mauricio Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, 226 pp.



Pulsiones prometeicas

Leda Rendón

Prometheus se desarrolla en el universo de la saga de *Alien* y explora algunos temas que han inquietado a Ridley Scott en filmes como *Blade Runner*: la búsqueda de un Dios para hacerle preguntas de orden existencial, la genética y la relación del hombre con el cosmos. A nivel científico, se sabe que la Tierra tuvo las condiciones químicas necesarias para que se creara la vida. Pero esta certeza deja cabos sueltos que Scott utiliza para seducirnos con extraterrestres —que cuentan con una tecnología más avanzada— llamados Ingenieros. Asistimos a una recreación de los antiguos mitos con una idea biotecnológica del mundo. Es mucho gracias a la estética del artista suizo H. R. Giger que la saga de *Alien* se ha caracterizado por presentar historias plagadas de pulsiones sexuales y tanáticas, que combinadas con la tecnología la vuelven perturbadora.

Todo comienza con el sacrificio: un Ingeniero se hace uno con el agua y genera la vida en la Tierra. Miles de años después la nave Prometeo de la Weyland Corp., sale al espacio exterior con rumbo desconocido en busca de los creadores de la humanidad. Los héroes se enganchan en la mecánica de supervivencia que impone el lugar de pesadilla al que llegan; da la impresión de que caminan entre las entrañas de un animal cuando se aventuran en lo que parece un colosal hormiguero. Al encontrar el cuerpo del Ingeniero, el filme se vuelve un *shot* de adrenalina.

El universo de *Alien* se instaló en el ADN cinematográfico colectivo hace 33 años, cuando un grupo de mineros de Weyland Corp. recibió una señal de ayuda. Este icono de la ciencia ficción tiene como eje central la maternidad. Igual que sus antecesoras, *Prometheus* destaca por su fotografía (de Dariusz Wolski), efectos especiales y actua-

ciones, aunque en este caso el guión (de Jon Spaihts y Damon Lindelof) deja algunos cabos sueltos; es de esperar que, si hay una segunda parte, todo quede claro. Por otro lado, no es casualidad que la nave se llame *Prometeo*: Scott desde tiempo atrás ha estado obsesionado con este titán que regala el fuego y las artes al hombre. Muchos incluso vinculan a *Blade Runner* con *Frankenstein* o el moderno *Prometeo* de Mary Shelley.

Los tripulantes proceden de clases sociales muy distintas; así, la antigua discusión de los trabajadores contra los patrones aparece, como en las otras películas de la saga. David (Michael Fassbender) con un *look* Peter O'Toole se muestra como un niño curioso, amoral: es un robot. La doctora Elizabeth Shaw (Noomi Rapace) es la única que cree en un ser superior y esa elección parece darle una fuerza especial. Meredith Vickers (Charlize Theron) protege su patrimonio, aunque le preocupa algo más. Peter Weyland (Guy Pearce) es una elección extraña: ¿por qué un hombre joven hace el papel de un anciano? Todos los protagonistas atraviesan por una mutación. Por ejemplo, Elizabeth pasa de creyente ingenua a heroína y Meredith demuestra su vulnerabilidad. Estos seres cambian para poder sobrevivir: quizá la determinación de la vida por seguir a pesar de todo es lo que la vuelve una aberración.

Alien es una mitología colectiva: se ha ido construyendo a partir de las aportaciones de muchos individuos. Prueba de ello son los ecos literarios, gráficos y cinematográficos que ha tenido y que inciden en *Prometheus*. Con esta franquicia asistimos a una nueva forma de construir la ficción: ejércitos de creativos que arman un mito cinematográfico con ecos de serie B. Llevar a la pantalla la estética de H. R. Giger



da como resultado un mundo altamente erotizado. Las criaturas parecen órganos sexuales hermafroditas; los asesinatos simulan coitos demoniacos. Todo está conectado, como las colonias de abejas. La historia genera una atmósfera reprimida en la que los monstruos y las máquinas parecen proyectar las pulsiones humanas.

Ya los mitos griegos, el *Popol Vuh*, la *Biblia*, la ciencia, entre otros, nos dieron su punto de vista respecto de la creación del hombre; ahora el director de *Leyenda y Gladiador* nos da el suyo, procedente de una mitología construida a partir de *Alien*, el octavo pasajero. El filme cuestiona la tecnología como algo profundamente humano: no sólo son nuestras herramientas, también forman parte de nuestro mapa mental. La idea de que todo está vivo y conectado desborda la cinta. También hay ecos de autores como Stanisław Lem, Philip K. Dick e incluso el Shakespeare de *La tempestad*. *Prometheus* alienta miedos, deseos y creencias respecto del misterio de la vida e inculca la visión de un ser todopoderoso que creó el universo. **U**

Prometheus. Dir.: Ridley Scott. Guión: Jon Spaihts y Damon Lindelof. Música: Marc Streitenfeld. Fotografía: Dariusz Wolski. Montaje: Pietro Scaglia. Protagonistas: Noomi Rapace, Michael Fassbender, Charlize Theron, Idris Elba, Guy Pearce, Logan Marshall-Green. Estados Unidos, 2012.

Ojo de lagartija: ver sin saber que ves

José Gordon

Cuando las lagartijas atrapan una mosca ni siquiera la tienen que ver o reconocer. Sólo notan (sin ser conscientes de ello) que algo se mueve. Ven sin saber que ven. Ésa es justamente la condición en la que viven personas que han perdido la visión por daños a la corteza cerebral como es el caso de Graham Young en Oxford, Inglaterra. Con humor, Young dice que debe ser un primo lejano de las lagartijas.

Sufre de lo que llaman “visión ciega” o “ceguera cortical”. A los ocho años tuvo un accidente que le causó daño cerebral. La visión de Young fue devastada. Eso se debe a que los principales centros visuales en los seres humanos ocupan casi la mitad del cerebro en una amplia región hacia la parte posterior de la cabeza. Hoy en día, puede ver hacia la izquierda, pero es ciego para todo lo que está hacia la derecha, en ambos ojos.

La paradoja es que si le mueven un objeto tiene la capacidad de decir en qué dirección se está desplazando a pesar de que no lo puede ver. El neurocientífico Vilayanur S. Ramachandran dice que parecería que el paciente tiene percepción extrasensorial: “Puede ver y sin embargo no puede ver”.

Un caso similar, reportado en *Scientific American* por Graham Collins, se refiere a un experimento realizado con un paciente que exhibía “visión ciega”, la capacidad para responder a la información visual a pesar de no tener conciencia de ver algo. Aunque los ojos estaban perfectamente sanos, el daño cerebral le impedía detectar cualquier objeto que se moviera frente a su vista. Los doctores realizaron varias pruebas que resultaron sorprendentes: le pidieron al paciente que atravesara un pasillo, caminando lentamente, en medio de varios objetos, sin bastón.

Dice Collins: “Cuando le preguntaron al paciente cómo había hecho para esquivar los objetos, simplemente dijo no haber sido consciente de nada”. Puede ver y sin embargo no puede ver. ¿Cómo es que ocurre este extraño síndrome?

Ramachandran intenta dar una explicación anatómica: “Resulta que del globo ocular a los centros superiores del cerebro —donde se interpreta la imagen visual— no hay tan sólo un camino. Existen dos vías separadas que favorecen diferentes aspectos de la visión. Una de estas vías, la más nueva, evolucionada y sofisticada —si se quiere decir así— va desde el ojo al tálamo y de ahí a la corteza visual del cerebro. Para ver algo de manera consciente se necesita la corteza visual. La otra vía, que es más antigua evolutivamente —y es más prominente en animales como roedores, mamíferos inferiores, aves y reptiles— va al tallo cerebral, la base del cerebro. Desde el tallo, se transmite la información finalmente a los centros superiores del cerebro. La vía más

antigua que pasa a través del tallo cerebral tiene que ver con los comportamientos que se hacen por reflejo. Nos orientan a algo importante en el campo visual”.

En los pacientes con visión ciega, dice Ramachandran, una de estas vías está dañada: la más nueva. Por ello el paciente no ve nada conscientemente. Sin embargo, la otra vía está intacta y puede utilizarse para adivinar correctamente la dirección del movimiento de un objeto que no se puede ver. Así, la visión de Young es similar a la de las lagartijas que dependen de una ceguera inconsciente para sobrevivir. Tienen prendido, por decirlo así, el piloto automático. Ven sin saber que ven, como los zombis.

Ramachandran plantea que hay un zombi que todos llevamos en nuestros cerebros. Sin esta mirada de lagartija que utilizamos cuando vamos manejando, por ejemplo, estaríamos abrumados por la información visual que nos asalta. Tal parece que, así, la conciencia la guardamos para lo que realmente importa. **U**

