

**Elena Poniatowska**

Entrevista a Fernando Savater

**Francisco Hernández**

Poema

**Vicente Quirarte**

Sobre Francisco Hernández

**Fernando Serrano**

Néstor de Buen

**Felipe Garrido**

Teatro: voz y palabra

**Mónica Raya**

Sobre Ludwik Margules

**Fernando de Ita**

Rapsodia de Óscar Liera

**Joaquín-Armando Chacón****Arnoldo Kraus**

Relatos

**Mónica Lavín**

Sobre Ruy Sánchez

**Marusia Musacchio**

Revolución Cultural China

**Alfonso González**

Traducir a Del Paso

**Reportaje gráfico**

Anish Kapoor

**Textos**

Adolfo Echeverría

Miguel Ángel Flores

Carlos Mapes

Mauricio Montiel

Sonia Peña

Javier Taboada

José Woldenberg



Enrique Graue Wiechers  
**Rector**

Ignacio Solares  
**Director**

Mauricio Molina  
**Editor**

Geney Beltrán  
Sandra Heiras  
Guillermo Vega  
**Jefes de redacción**

#### CONSEJO EDITORIAL

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

**NUEVA ÉPOCA | NÚM. 149 | JULIO 2016**

#### EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

**Edición y producción:** Anturios Digital  
**Impresión:** Impresos Vacha

**Portada:** Anish Kapoor  
Fotografías de la portada y del reportaje gráfico:  
Oliver Santana / Museo Universitario Arte  
Contemporáneo / UNAM

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

**www.revistadelauniversidad.unam.mx**

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

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

EDITORIAL	3
ENTREVISTA CON FERNANDO SAVATER. "MORÍ CON SARA" Elena Poniatowska	5
NÉSTOR DE BUEN LOZANO (1925-2016). ÉTICA Y BONHOMÍA Fernando Serrano Migallón	7
VOZ Y PALABRA EN EL TEATRO Felipe Garrido	9
LUDWIK MARGULES. ASEPSIA TEATRAL A LA MÁXIMA POTENCIA Mónica Raya	17
LA RAPSODIA DE ÓSCAR LIERA Fernando de Ita	23
MALLARMÉ Y LA TRAGEDIA DE ANATOLE. LAS HORAS EN QUE FUISTE Y NO FUISTE Adolfo Echeverría	27
LA TRADUCCIÓN DE NOTICIAS DEL IMPERIO. BITÁCORA DE UNA AVENTURA LITERARIA Alfonso González	33
SEGÚN HORACIO Francisco Hernández	36
FRANCISCO HERNÁNDEZ. LUCIDEZ EN EL DESASTRE Vicente Quirarte	37
ANISH KAPOOR. ARQUEOLOGÍA: BIOLOGÍA Cecilia Delgado Masse	40
<b>REPORTAJE GRÁFICO</b> Anish Kapoor	41
EL KENTUCKY BAR Joaquín-Armando Chacón	49
EXPERIMENTOS Arnoldo Kraus	57
A 50 AÑOS DE LA REVOLUCIÓN CULTURAL CHINA. CUANDO EL PASADO REGRESA Marusia Musacchio	60
NUEVE RAZONES PARA LEER A RUY SÁNCHEZ Mónica Lavín	64
PEDRO PÁRAMO. CUERPO Y PODER Sonia Peña	67
MICRORRELATOS DE TERROR Mauricio Montiel Figueiras	75
<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	81
VOLVER A BOBBIO José Woldenberg	82
MYRIAM MOSCONA. LAS PALABRAS DE LOS ABUELOS Javier Taboada	84
OTRO HÉROE SIN ÉPICA EN CINCO ESQUINAS Miguel Ángel Flores	86
MARÍA BARANDA. "EL MAR SOBERANO QUE SE HINCA ANTE EL POEMA" Carlos Mapes	89
DE LO EXTRAORDINARIO EN LO COTIDIANO Rosa Beltrán	91
LENI, ETTI, DIOS Y LOS DIOSES José Ramón Enriquez	92
¿Y LOS PERIODISTAS EN AQUELLAS ELECCIONES? Ignacio Solares	93
"EL HOMO SOVIETICUS" Y LA HISTORIA DESDE ABAJO Alvaro Matute	94
EL EDIFICIO INELUCTABLE Sergio González Rodríguez	95
JOAQUÍN XIRAU ICAZA Y MIGUEL MALDONADO Adolfo Castañón	97
A. E. HOUSMAN Y LA POESÍA David Huerta	99
LAS CRUDAS DE SAMUEL PEPYS Christopher Dominguez Michael	101
ASOMOS A GEORGE STEINER Mauricio Molina	103
LA ÚLTIMA NOCHE DE AMY WINEHOUSE Pablo Espinosa	104
EN VUELO CON JENARO DE LA COLINA José de la Colina	107
LUIS BUGARINI. PALABRAS DE UN ANÓMALO Guillermo Vega Zaragoza	108
LA MUJER QUE SORPRENDIÓ A DIOS Claudia Guillén	110
DOS MATEMÁTICOS DE PELÍCULA José Gordon	111

# MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

RESIDENCIA ARTÍSTICA



OCHOMETROSCÚBICOS

## Esto no es Dinamarca

De: Edgar Chías  
Dirección: David Jiménez Sánchez



Foto: Raul Castillo

28 Y 29 JULIO 2016, 20:00 HRS.  
30 JULIO, 19:00 HRS.  
31 JULIO, 18:00 HRS.  
4 Y 5 AGOSTO, 20:00 HRS.  
6 AGOSTO, 19:00 HRS.  
7 AGOSTO, 18:00 HRS.  
Boletos en taquilla

DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 . SANTA MARÍA LA RIBERA

f Amigos del Museo del Chopo | t @museodelchopo | www.chopo.unam.mx



TALLERES LIBRES DE

# DANZA

UNAM

f UNAMDanza

t DanzaUNAM

+ de 30 disciplinas  
de 90 talleres

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

## INSCRIPCIONES

8 - 26 de agosto de 2016

**DURACIÓN DEL PERIODO 2016-2**

5 de septiembre de 2016 - 5 de febrero de 2017

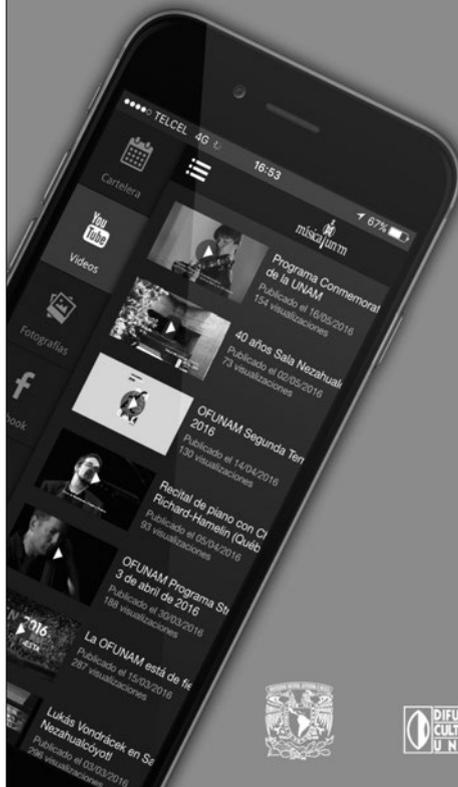
[www.talleres.danzaunam.mx](http://www.talleres.danzaunam.mx)



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

Descarga la aplicación  
Música UNAM

música unam



Consíguelo en el  
App Store



DISPONIBLE EN  
Google Play



música unam



## Los Derechos Políticos vistos desde las Humanidades

Julio 28

### Los derechos electorales de los ministros de culto

Mtro. Bernardo Barranco

### Evolución de los Derechos Políticos de los ministros de culto

Mtro. Rubén-Ruiz Guerra

Registro en línea:

[http://portales.te.gob.mx/compilacion\\_documental/page/registro\\_asistente](http://portales.te.gob.mx/compilacion_documental/page/registro_asistente)

12:00 horas

Auditorio José Luis de la Peza

Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación.

Carlota Armero 5000, colonia CTM Culhuacán, Ciudad de México.

INFORMES: 57 22 40 00, ext. 4140 y 4139

## Fernando Savater vino a México en mayo pasado para

presentar su nueva obra, *Aquí viven leones. Viajes a las guaridas de los grandes escritores*. Se trata de un libro de características particulares. No sólo es un itinerario erudito y apasionado por la vida y obra de autores fundamentales de Occidente, como William Shakespeare, Gustave Flaubert o Edgar Allan Poe, entre otros, sino que el gran filósofo español lo escribió en coautoría con Sara Torres, su esposa, con quien vivió por más de 35 años y cuyo fallecimiento lo ha llevado a un desaliento vital extremo. Así lo confiesa, en una postura de auténtica sinceridad, durante la conversación que sostuvo con la escritora mexicana Elena Poniatowska, Premio Cervantes de Literatura: “Sabes, Elena, la muerte de Sara me interrumpió la vida. Creo que soy yo el que ha quedado muerto”.

Con el influjo liminar de Francisco Hernández, uno de los autores centrales de la lírica actual de lengua española, quien nos presenta un poema inédito. Vicente Quirarte, integrante de El Colegio Nacional, esboza un comentario preciso e inteligente sobre un nuevo libro de Hernández, *Odioso caballo*, publicado por Almadía. Adolfo Echeverría presenta un estudio documentado en torno de una obra muy peculiar de Stéphane Mallarmé. Finalmente, Javier Taboada y Carlos Mapes señalan rutas de acercamiento crítico a libros recientes de Myriam Moscona y María Baranda.

En momentos históricos distintos, y desde perspectivas analíticas diferentes, Norberto Bobbio y George Steiner han enriquecido con sus ideas las discusiones intelectuales. José Woldenberg, ex consejero presidente del Instituto Federal Electoral, desmenuza la pervivencia de los enfoques políticos del gran pensador italiano. Por su parte, nuestro editor, Mauricio Molina, aprovecha la aparición del título más reciente de Steiner en español, *Fragments*, para ofrecer un recorrido por la trayectoria de uno de los ensayistas más reconocidos de la literatura contemporánea.

A pesar de un entorno dominado por la televisión y el cine, el mundo del teatro sigue ejerciendo un encanto ineludible en la sociedad. Así lo demuestra el escritor y editor Felipe Garrido, en un texto de tenor autobiográfico en que reflexiona sobre las formas en que los escritos adquieren vida en los escenarios. Por otra parte, Mónica Raya hace un recuento de su labor como escenógrafa en proyectos dirigidos por Ludwik Margules, de cuya muerte se ha cumplido una década. El dramaturgo Óscar Liera, fallecido en Culiacán, Sinaloa, hace un cuarto de siglo, mantiene una fuerte vigencia gracias a su apropiación de asuntos relacionados con la historia de su región, como explica el crítico Fernando de Ita.

Dos episodios medulares de la historia del siglo xx, la Revolución Cultural china y el derrumbe del bloque soviético, son los temas que examinan, respectivamente, Marusia Musacchio y Álvaro Matute. En el primer caso, la coyuntura es el 50 aniversario del inicio de la iniciativa que consolidó el poder de Mao Zedong. En el segundo, Matute reseña el libro *El fin del “Homo sovieticus”*, de Svetlana Aleksievich, Premio Nobel de Literatura 2015.

Complementan este número ensayos en torno de autores mexicanos: Juan Rulfo, Fernando del Paso, Alberto Ruy Sánchez y Ana García Bergua son abordados por Sonia Peña, Alfonso González, Mónica Lavín y Rosa Beltrán. El reportaje gráfico exhibe obra de Anish Kapoor, comentada por Cecilia Delgado.



# RASTROS Y VESTIGIOS

INDAGACIONES SOBRE EL PRESENTE

FRANCIS ALYS  
CARLOS AMORALES  
JOSEPH BEUYS  
MONA HATOUM  
ON KAWARA  
TERESA MARGOLLES  
GABRIEL OROZCO  
ANDY WARHOLY  
WIM WENDERS,  
ENTRE OTROS

ABRIL 27 - AGOSTO 21, 2016

## ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

JUSTO SIERRA 16, CENTRO HISTÓRICO  
MARTES, 10:00 A 20:00 HRS.  
MIÉRCOLES A DOMINGO, 10:00 A 18:00 HRS.  
WWW.SANILDEFONSO.ORG.MX

Descarga la app gratuita  
*Rastros y vestigios*



Marepe. Presente para os presentes, 2002. Instalación



UNAM CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



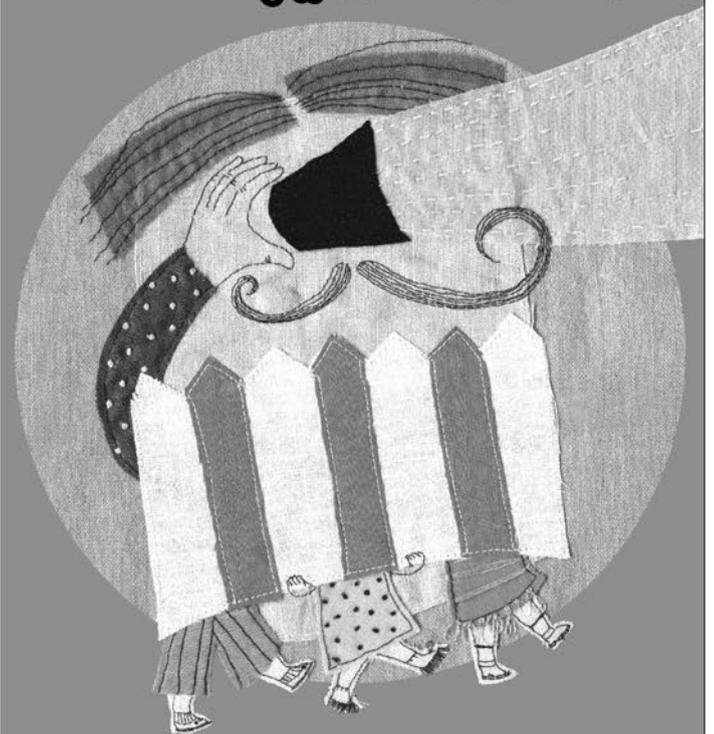
CDMX  
CIUDAD DE MÉXICO



# 21º FESTIVAL internacional de CINE para NIÑOS (...y no tan niños)

del 9 al 14 de agosto de 2016

*Bordamos  
sueños*



Cineteca Nacional • Sala Julio Bracho CCU  
Universidad Autónoma Chapingo  
Faro de Oriente



La matatena

5033 4681 5033 4682 5665 7233

www.lamatatena.org



/asociacionLaMatatena



@LaMatatenaAC

Entrevista con Fernando Savater

# “Morí con Sara”

Elena Poniatowska

*Para presentar su último libro, escrito en coautoría con su fallecida esposa, Sara Torres, estuvo en nuestro país Fernando Savater. En conversación con Elena Poniatowska, el prolífico y polémico filósofo español hace un recuento de su vínculo de amor de toda la vida, y del duelo que le ha significado la pérdida de su esposa, así como de su relación de amistad con Octavio Paz y México.*

El 12 de mayo, el filósofo español Fernando Savater presentó, en un patio lleno a reventar en la Biblioteca de México, frente a La Ciudadela, su último libro, *Aquí viven leones. Viaje a las guaridas de los grandes escritores*, que escribió con Sara Torres, su mujer, y nos conduce a las guaridas de Shakespeare, Leopardi, Stefan Zweig, Gustave Flaubert, Agatha Christie, Edgar Allan Poe y Ramón del Valle-Inclán —quien vivió en México— y nuestro venerado Alfonso Reyes, cada vez más querido. El libro es una verdadera Guía Roji intelectual, disfrutable y hasta comestible porque nos enseña el camino para llegar al pueblo y a la casa de cada uno de los genios.

—Ya no voy a escribir.

—¡Ay, Fernando!

—Yo escribía para que mi mujer me leyera; lo hizo durante 40 años. Yo no puedo estar sin leer pero sin escribir puedo estar toda la vida; escribo cuando no hay más remedio. Ella me incitaba a que escribiera. Todo lo que escribía, Sara era la primera en leerlo y en decirme lo que estaba mal y había que cambiar. A ella le gustaba mucho intervenir en lo que yo escribía, me estimulaba. Sara era profesora de estética en la universidad y se es-

pecializó en cine; sabía mucho de cine. Lo veíamos en casa. Tenemos una instalación muy buena: “Tienes que ver esta película”. A mí que sólo me gustan las de vaqueros, Sara se empeñaba en hacerme ver películas serias. Cuando mis hijos y mis sobrinos eran pequeños, mis hermanos me mandaban con los niños al cine porque nos gustaban las mismas películas.

”Sara y yo hicimos programas de televisión, *Lugares con genio*, que gustaron pero decidimos hacer algo más preparado. Sara hizo *dossiers* de cada uno de los personajes y luego viajamos, que era lo que más nos gustaba. Fuimos a la Normandía de Flaubert, la Recanati de Leopardi, el sur de Inglaterra de Agatha Christie. Lo disfrutamos mucho. Era muy buena fotógrafa; muchas de las fotos del libro son de ella. Sara me señalaba los sitios; la verdad es que la pasamos muy bien y el libro se convirtió en un recreo hasta que pasó lo que pasó y tuve que terminarlo yo solo, y todo lo que había sido agradable se convirtió en una tortura.

—Ella siempre te acolchonó la vida...

—Bueno, a veces la acolchonaba y a veces la ponía difícil porque era una mujer muy enérgica, de mucho



Fernando Savater

carácter. Lo asombroso es que Sara era incompatible con la enfermedad. Yo pensaba que a mí me pasarían mil cosas y a ella nunca ninguna porque era de lo más fuerte; no bebía, no fumaba, no tomaba más que fruta. Era todo lo contrario de una persona enfermiza; imposible pensar que precisamente ella iba a ser la persona que se enfermara durante nueve meses. El libro lo hicimos con mucho gusto hasta el final, y creo que algo del placer se ve muy bien en el comienzo del libro por su alegría, y después ya no...

”Los viajes que hicimos juntos eran sin fines de dar charlas ni de nada. Íbamos mucho a París —porque nos gustaba—, a Italia, y de vez en cuando a mis carreras de caballos en Inglaterra. Soy muy burrero, como dicen los argentinos. También a Sara le gustaba sacar fotos a las carreras de caballos. Mi padre, notario, era muy aficionado a las carreras de caballos. Tenía yo cuatro o cinco años y nos íbamos juntos a ver los caballos. Las cosas que me gustan en la vida son libros y caballos, y no necesito a un psicoanalista para saber de dónde me vienen.

”Este libro, *Aquí viven leones*, publicado por Debate en México, es el último, yo ya no voy a escribir más. Tengo la idea de tomar alguna vez apuntes de la relación que teníamos los dos y contar su historia, que es muy curiosa, muy novelesca. No sé si lo haré para mí, pero libros como los que he escrito ya no. Seguiré con mi columna de *El País* porque eso no me cuesta. Lo que ya no quiero es hacer libros que me obliguen a meterme en una biblioteca; eso ya no. La columna sí porque es como una broma y el hecho de andar enojado por el mundo ayuda mucho a escribir columnas [ríe]. Por el momento, no sé cuánto me durará. Ya no enseño, ya me jubilé hace diez años. Ya ejercí. He estado casi 40 años dando clases. Los que escribimos en el número cero de *El País* yo no creo que seamos más de media docena. Muchos han muerto, otros están en otros sitios... Ya no somos los mismos, los que llevamos en el periódico 40 años a pie de obra.

—Pero fíjate qué gran triunfo el de *El País*.

—Voy a cumplir este mes 69 años.

—Pero, Fernando, yo tengo 84...

—Porque tú eres estupenda, yo no tengo la misma fuerza que tú. Voy a cumplir 69 este mes.

—¡Imagínate, Fernando, sólo te llevo 15!

—Bueno, tú tienes la sangre de los antiguos polacos. Yo nunca he sido tan fuerte; siempre he tenido muchos puntos frágiles y ahora no tengo más que puntos frágiles. Me ha golpeado bárbaramente lo de Sara. Si alguien me hubiera preguntado qué sería lo peor que podía pasarme, es lo de Sara.

”El primer país de América que conocí fue México. Yo tenía 22 o 23 años cuando vine porque un amigo que trabajaba en Acatlán me invitó; yo no era nadie. En mi segundo libro hice referencias a *El arco y la lira*, entonces Octavio Paz me escribió; yo me quedé asombrado. Mantuve correspondencia con él y siempre que venía iba a verle, y a partir de eso he venido casi todos los años, un par de veces al año y ya conozco todo México, desde Mexicali hasta Yucatán. Yo creo que conozco mejor México que España, ha sido mi segundo país. Si pasan seis o siete meses sin venir me entra la nostalgia de México. Regresaré pero sin libros y sin obligaciones intelectuales, para ver a los amigos.

”Yo estoy triste, es inútil ocultarlo. Siempre he escrito y enseñado desde la alegría; mi divisa es la de Montesquieu. Ahora no tengo alegría por hacer las cosas. Lo hago todo por rutina, por un mecanismo, por oficio...

—Por salvarte también.

—No. Mala suerte tiene uno. Por algo decía Aristóteles que no se sabe que alguien es feliz hasta el último momento. Yo había vivido una vida muy feliz y se estropeó.

—Oye, Fernando, ¿Podemos, de Pablo Iglesias, te cae en el hígado o te cae bien?

—A mí Podemos me cae fatal porque los he conocido, desgraciadamente, cuando eran profesores en la universidad, en la de Políticas; entonces venían los alumnos de Políticas a pedirnos a nosotros aulas en Filosofía, porque ellos controlaban la universidad y lo que no les gustaba no lo dejaban hacer y era una dictadura permanente. Entre eso y las simpatías que tenían por los grupos políticos próximos a los etarras, que ahora tratan de disimular, y lo que hicieron en Venezuela, que a los pobres venezolanos no se les olvida. No, no soy muy simpatizante. Con ellos nada, no. Ahora me cuesta encontrar referentes políticos aceptables; no veo muchos. Llevamos bastante tiempo mal en el gobierno; hay elecciones a finales de junio pero las elecciones se hacen por los mismos candidatos, los mismos partidos, los mismos votantes; no sé por qué va a ocurrir otra cosa que lo que ha ocurrido hasta ahora.

”Sabes, Elena, la muerte de Sara me interrumpió la vida. Creo que soy yo el que ha quedado muerto”. **U**

*Néstor de Buen Lozano (1925-2016)*

# Ética y bonhomía

Fernando Serrano Migallón

*Nacido en Sevilla, España, en diciembre de 1925, Néstor de Buen Lozano llegó joven a México, exiliado por la guerra civil en su país, y se convirtió con el tiempo en uno de los pilares de la enseñanza y práctica del derecho laboral. Su aportación en las aulas de la Facultad de Derecho de nuestra Universidad Nacional lo llevó a ser nombrado profesor Emérito.*

En el año de 1965, la Universidad Nacional Autónoma de México inició clases el lunes 6 de febrero.

Ese día, a las 7 de la mañana, en el salón 306, tuve mi primera clase en la Facultad de Derecho.

Ese mismo día y a esa hora empecé un nuevo camino, fue un parteaguas en mi vida personal. Yo venía de un colegio privado y el ingreso a la Universidad se convirtió en un nuevo espacio, lleno de vida, de libertad y de posibilidades de realización.

La primera clase la impartió el maestro Néstor de Buen Lozano; la materia, Civil I, como se llamaba en aquella época, comprendía lo que luego se llamó “Personas”.

Yo sabía de la existencia del maestro De Buen por una vieja relación de mi padre con el suyo, quien había sido magistrado de la Sala Civil del Tribunal Supremo de España.

Personalmente no lo conocía, pero su primera clase nos impresionó, no sólo a mí, sino a todo el grupo. Nos habló del valor del derecho, del peso de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la importancia de la Facultad de Derecho dentro de la Universidad y para el mundo jurídico del país. De la evolución de la socie-

dad mexicana y del derecho como consecuencia cultural y ética de ella.

Recuerdo como un detalle de esta visión que manifestara su agrado que en clase hubiera 10 por ciento de alumnas, pues cuando él fue alumno en la propia Facultad, en su generación sólo había habido una mujer. Afortunadamente, esa evolución ha continuado y en la actualidad, en el grupo al que doy clase, 53 por ciento son mujeres y 47 por ciento hombres.

En esa época en que fue nuestro profesor en la Facultad presentó su examen de doctorado con una tesis excepcional sobre el contrato: *La decadencia del contrato*, en la que plantea una posición doctrinaria novedosa, que se puede resumir en que, en una sociedad moderna, la voluntad como suprema razón de la existencia de un contrato ha dejado de serlo, pues el particular frente al Estado, o frente a las grandes empresas prestadoras de servicios en los llamados contratos de adhesión, carece de la posibilidad de hacer valer su opinión o hacerse oír.

Me impresionó en el examen el nivel de los integrantes del sínodo: Mario de la Cueva, Niceto Alcalá-Zamora y Castillo, Antonio Martínez Bález y Alfonso Noriega

Cantú; y la facilidad de respuesta del sustentante frente a esas figuras señeras de la ciencia jurídica en el siglo XX mexicano.

En esos tiempos el maestro De Buen fue separándose del derecho civil tanto en la práctica como en la enseñanza, para acercarse al derecho laboral.

Un jurista con su capacidad y formación puede incursionar en cualquier rama del derecho de manera exitosa, y eso sucedió con el maestro De Buen en el derecho del trabajo. Pese a su actividad laboralista, su cariño y vinculación con el civil no dejó de existir; sigo pensando, sin embargo, que si bien en los últimos años su mente ha estado vinculada al derecho laboral, su corazón pertenece al derecho civil.

En la historia de la Facultad de Derecho, Néstor de Buen pertenece a ese grupo de profesores de origen español que se convirtieron en docentes mexicanos. La mayoría de ellos llegaron ya formados de España: Felipe Sánchez Román y Niceto Alcalá-Zamora, fundadores del Instituto de Derecho Comparado, que se convertiría en el Instituto de Investigaciones Jurídicas; Mariano Ruiz-Funes, Manuel Martínez del Pedroso, Luis Recasens Siches, Mariano Jiménez Huerta, José Manuel Gallegos Rocafull, Ramón de Ertze Garamendi, entre otros, y Aurora Arnáiz Amigo, Rafael de Pina Vara y

Néstor de Buen, que si bien llegaron de España se formaron en México.

El último de todos ellos es Néstor de Buen, y con su presencia rinde homenaje a toda una generación de profesores que, sin ser mexicanos de origen, dejaron a la ciencia del derecho y a nuestra Facultad una aportación invaluable.

Son muchas cosas más las que se podrían decir de Néstor de Buen y de su trayectoria educativa y universitaria. Pero todo ello se puede sintetizar en una idea. La Facultad de Derecho sin su presencia no sería lo que es en la actualidad.

Muchos de los avances que ha tenido se deben a profesores que, como De Buen, han hecho de la docencia no sólo una actividad paralela a su vida profesional, sino que han aportado su sabiduría, su conocimiento, pero sobre todo su ética y su bonhomía a la formación de sus alumnos y, como consecuencia, al mejoramiento de la ciencia jurídica en México.

Por todo esto, la Universidad le otorgó hace unos años su máximo reconocimiento al distinguirlo como profesor emérito de la Facultad de Derecho.

Por todo, por su conocimiento, por su dedicación, pero sobre todo por su ejemplo, muchas gracias a Néstor de Buen Lozano. **U**



Néstor de Buen Lozano

# Voz y palabra en el teatro

Felipe Garrido

*“En el secreto anhelo de los habitantes de un país sin sueño” se encuentran, según Luis de Tavira, la naturaleza y la necesidad del teatro. Amparado en esta y otras reflexiones, Felipe Garrido teje esta conferencia con que se inauguró el VIII Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra en el Centro de Estudios para el Uso de la Voz, en la Ciudad de México en agosto de 2015.*

Cuerpo, espacio y significación son los vértices que dan al teatro la figura perfecta de un triángulo equilátero: una imagen de Dios. Porque el teatro, como los dioses, es capaz no sólo de ser un espejo para la vida, como lo han dicho tantos, incluidos Shakespeare (*Hamlet*, acto III, escena II) y Cervantes (*Don Quijote*, segunda parte, capítulo XII), sino de crearla.

*Cuerpo* es lo que en escena tiene movimiento: los actores, músicos, cantantes, bailarines... la luz. *Espacio* es el tiempo y el vacío que permiten los movimientos del cuerpo, y es también la fábrica que lo ciñe y define, la escenografía. *Significación* es la palabra y la serie de lecturas necesarias para llegar a la lectura final, la que hace cada espectador para comprender la obra. Lecturas del texto y del espacio y del cuerpo.

\*\*\*

Tengo exacta memoria de mis primeros encuentros con el teatro, hacia 1950, cuando yo tenía siete u ocho años: en el Palacio de las Bellas Artes, *Don Quijote de la Mancha*; en el Parque México, los títeres de Rosete Aranda-Espinal; en familia, en Torreón, donde pasábamos la Navidad, las pastorelas.

A Bellas Artes fui con mi escuela, el Instituto México. Luces, mármoles, vitrales... deslumbrante el Palacio. Deslumbrante la función: versión de Salvador Novo, música de Carlos Chávez, escenografía de Julio Castellanos y Carlos Marechal. La obra se presentó en 22 ocasiones y se dice que la vimos 55 mil niños. Todo eso, lo podrán imaginar, vine a saberlo muchísimos años después.

Para mí la escena culminante fue el vuelo de Clavileño: ese caballo de madera en el cual, con los ojos ven-



Boceto del teatro de marionetas de Rosete Aranda

dados, Don Quijote y Sancho creen ir por el espacio como lo exige el gigante Malabruno para librar a las dueñas que sirven a los duques de las barbas que les puso. Clavileño alzó el vuelo, cruzó la sala y se perdió en el tercer piso, entre nuestros gritos de asombro.

Revivo el prodigio cada vez que entro al Palacio.

En esos días yo conocía ya muchos episodios de la obra de Cervantes. Mi padre nos los contaba en la cena. Mis hermanas y yo creíamos que él los inventaba. Seguramente, algunos de mis condiscípulos también conocían ya a Don Quijote y otros no. Cada quien leyó —como todo lo demás, una obra de teatro se lee— y comprendió lo que sucedía con matices diferentes. Cada quien lee y comprende a partir de lo que sabe, lo que conoce, lo que ha vivido... de su idea del mundo.

De los títeres recuerdo sobre todo a una bruja que luego me visitaba en mis pesadillas. Tenía una gran verruga en la nariz y llegaba en su escoba. Por eso, porque yo podía leer, comprender esos signos, sabía que era una bruja. Entendemos un signo cuando podemos atribuirle sentido y significado. Hace unos meses, en el Museo Nacional del Títere, en Huamantla, volví a verla y regresó a mis sueños. Vi también a Vale Coyote, ese deslenguado quijote campesino que nos exhorta a seguir luchando por nuestra independencia, que no acabamos de completar. “¡Vivan los libres! ¡Viva la Patria!”. Con esas palabras termina su discurso. El teatro es un ejercicio de libertad.

\*\*\*

El teatro es cuerpo, espacio y significación; un conjunto de signos —palabras, espacios, objetos, luces, sonidos— que se ofrecen al público para que los lea y cons-

truya su comprensión. Esos signos son el producto de un acuerdo entre lecturas previas. Del director, el escenógrafo, los actores, músicos y bailarines; de quienes realizan el vestuario y la iluminación... Lecturas de textos, y de todos los otros signos que se acumulan en la escena. Todo lo que está a la vista o se insinúa tiene un significado y un sentido. Todo es materia de lectura. ¿Cómo se decide cómo serán la escenografía, el vestuario, la música, los movimientos, las voces y las actitudes de los actores; lo que se ve, se sugiere, sucede en el escenario? Eso depende de cómo se comprenda la obra. Eso depende de esa suma de lecturas que hacen falta para montarla; del modo en que el director, y con él los actores, el escenógrafo, los músicos, los encargados de la iluminación, el vestuario y el sonido la hayan comprendido. De ahí partirán todas las decisiones.

\*\*\*

El teatro desdobra la realidad del escenario, de los intérpretes y de los espectadores.

La sala ha quedado a oscuras y se corre el telón. Vemos en el escenario, escribe el autor, el “vestíbulo de un viejo hotel, casi en ruinas”, a medianoche. El director, el escenógrafo, los técnicos de iluminación y sonido han traducido esas palabras en los objetos, las sombras, las resonancias que vemos en la escenografía y que nos esforzaremos por leer, por comprender.

Al fondo [sigue el autor], a la izquierda, se encuentran la recepción y un pasillo que comunica a las habitaciones de la planta baja. A la derecha se ve una escalera de madera que conduce al restaurante, la cual carece de varios esca-

lones y tiene los barandales rotos. Otra escalera, más grande y sólida, conduce a las habitaciones de los pisos superiores. A un lado de ésta se encuentran las gradas que descienden a varios cuartos de servicio. Al fondo del escenario, que corresponde al área de la alberca, pueden verse una planta de magnolia, varias palmeras descuidadas y viejas y los techos de las palapas. Atrás de ellas, se siente y se escucha el mar.

La descripción sigue; no voy a leerla completa. Me interesa mostrar cómo se desdoblaron la realidad del escenario y la de los espectadores. Todos en la sala sabemos que nos hallamos en tal o cual teatro, en tal o cual ciudad; que no hay pisos superiores, ni cuartos de servicio, ni alberca, ni palapas, ni ese mar que se escucha; que las palmas y las plantas son de tela y cartón. Pero también nosotros, el público, nos desdoblamos, hacemos una doble lectura. Por el tiempo que dure la obra, simultáneamente estaremos en nuestra butaca y en ese hotel en ruinas, en la costa de Michoacán, donde sucederá lo que tenga que suceder.

La escenografía crea el espacio para montar la obra, y eso implica haberla comprendido; haberla en verdad leído. Hablar de espacio es hablar de vacío, y de la construcción mental que hacemos a partir de estímulos sensoriales, sobre todo visuales, íntimamente relacionados con la luz —lo dice Alejandro Luna.

Las palapas, los escalones rotos, el tumbo de las olas son signos preñados de cargas culturales que hace falta leer. La escenografía es la estructura espacial de la obra. Su lectura le permite al público saber dónde ocurre la que está viendo y, además, crea una atmósfera, es una clave para la significación.

El autor de la escenografía no es sólo el escenógrafo, dice Luna. Participan el autor con sus acotaciones explícitas o implícitas; el director con su interpretación; el arquitecto que definió las dimensiones del escenario y su relación con el público; los actores, bailarines y cantantes que imprimen al espacio sentidos concretos, y los espectadores que le dan el significado último... y sí, por supuesto, también participa el escenógrafo. La escenografía es un arte efímero y colectivo.<sup>1</sup> Como es el trabajo de todos quienes participan en el montaje, pues cada una de esas lecturas estará influida por, y tendrán influencia en, todas las demás.

Volvamos al escenario. Dice la obra que estoy siguiendo que, procedente de la carretera,

*aparece Sergio, con ropas modernas y de buena calidad. Lleva en el hombro una bolsa deportiva. Se ve demacrado, como*

<sup>1</sup> Alejandro Luna, "Discurso de ingreso a la Academia de las Artes 2007", *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 6, número 30, julio-septiembre de 2007.

*si hubiera estado enfermo. Observa con cuidado el lugar, asomándose a la alberca, al restaurant y al pasillo. Se acerca al mostrador y golpea con la mano. Descubre una campanilla y la suena repetidas veces. Busca detrás del mostrador las llaves de las habitaciones y no las encuentra. Intenta abrir la caja registradora y no lo consigue. Se introduce al pasillo y trata de abrir dos habitaciones, sin lograrlo. Vuelve a la recepción, suena la campanilla y da puntapiés al mostrador. Se sienta en un sillón y espera. Se recuesta. Cierra los ojos. Se escuchan pasos que se acercan; del pasillo sale don Matías, se le acerca y lo toca.*

DON MATÍAS: Váyase.

SERGIO: ¿Dónde andabas?

DON MATÍAS: Si no se va, voy a llamar a la policía.

SERGIO: ¿Estás loco? Lo que deberías de hacer es cuidar esto y no dejarlo solo.

Los movimientos, los gestos, las miradas, la vestimenta de Sergio empezaron a presentar la historia —el teatro no cuenta, el teatro *muestra*— antes de que comenzara el diálogo. Para seguirla hace falta que leamos la vestimenta, los movimientos, los gestos, las miradas; que nos digan algo, que nos permitan construir su comprensión.

También los actores están desdoblados. Sabemos quiénes son; conocemos sus vidas y sus carreras; los hemos visto antes, en otros papeles. Pero si nos convence lo que hacen, por un rato, mientras dure la obra, los aceptaremos como Sergio, don Matías, Teresa, Silvia, la Señora, el Ingeniero a quienes Víctor Hugo Rascón Banda dio vida y muerte en *Playa Azul*. Por un tiempo la realidad de la ficción se impone a la realidad de la calle. Dijo Vicente Huidobro: "Era tan mal actor que lloraba de a de veras".

\* \* \*

Así, pues, inicié mis lecturas de teatro. Aprendí, con Don Quijote, a resistir la adversidad y tuve la ilusión de un amor sin tacha. Descubrí un sistema de vasos comunicantes entre el mundo de los títeres y las historias que contaba mi abuela materna, en las que mezclaba las historias de la familia con fábulas y cuentos que tomaba de libros y de la tradición.

Las pastorelas me hicieron tener conciencia de que cuanto se veía en escena encarnaba un texto. Las montábamos diez o doce de los muchos primos, amigos, vecinos que había en Torreón. Y de la escuela o la parroquia aparecían textos que en parte leíamos y en parte memorizábamos y de los cuales a veces nos apartábamos porque preferíamos decir eso mismo de otra manera.

Dedicábamos muchas tardes a leer y discutir el texto que habíamos elegido. Ninguno lo habría dicho así en-

tonces, pero lo que estábamos haciendo era, entre todos, guiados por Mundo, uno de los primos mayores, construir la comprensión de las ocho o diez páginas que nos habíamos repartido.

Lo primero que hace falta para montar una obra de teatro —y para leer en voz alta— es comprender el texto y su contexto. Conocer a los personajes, descubrir sus motivos y propósitos; las relaciones que hay entre ellos. A partir de esa manera de entender el texto, ya lo dije, se tomarán todas las decisiones.

Lo primero que necesita un director de teatro, un actor, un bailarín, un escenógrafo, un coreógrafo, quien se haga cargo del sonido, de la iluminación, del vestuario —el arcángel requería alas, jorongos los pastores, aureolas la Virgen y San José, los diablos aparecían entre cohetes, un haz de luz rojo caía siempre sobre Satanás— es ser un buen lector, de todo cuanto pueda ser leído y, en especial, un buen lector de textos.

Hace poco más de medio siglo, cuando yo cursaba el primer año de letras españolas, en la UNAM, María del Carmen Millán, maestra de introducción a las investigaciones literarias, nos pidió que leyéramos “Talpa”, el cuento de Juan Rulfo. Todos lo leímos, éramos un grupo disciplinado. Pero cuando ella nos preguntó, en la clase siguiente, por qué, cuando la pareja de amantes logra asesinar a Tanilo Santos, marido de ella, hermano de él, en lugar de que pueda ser libre para amarse tiene que romper su relación, nadie tuvo una respuesta. Nadie había entendido nada. Todos habíamos repetido las palabras de Rulfo, pero nadie las había interrogado, nadie había penetrado en ellas. “Niños —nos dijo la doctora Millán, fue su único comentario—, hay que leer con los ojos abiertos”. Un buen lector es alguien que lee con los ojos abiertos, que sabe interrogar el texto, que se esfuerza por profundizar en su comprensión.

Leer es establecer una red de preguntas y respuestas entre nosotros y lo que alguien ha escrito, lo que vemos en la escena, los signos que nos rodean, el mundo.

\* \* \*

Leemos en verdad sólo cuando nos animan la intención, el gusto, el afán de entender. Aunque nunca entendamos de golpe, en la primera lectura; menos aun mientras más complejo sea el texto. La comprensión es un proceso; la vamos armando mediante dos mecanismos básicos, la inferencia —o deducción— y la predicción —o anticipación—. Crece y cambia conforme acumulamos lecturas y experiencias; se va completando, se construye y se reconstruye. Una muestra de cómo funciona la inferencia y cómo la comprensión se reconstruye. Leo “Patio de tarde”, de Julio Cortázar:

A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio. En la habitación hace fresco, y Toby detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora, y la única excepción es la muchacha rubia. Para Toby la muchacha rubia puede hacer lo que se le antoje. Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira. Es simplemente feliz. La muchacha ha pasado por el patio, él la ha visto un instante, ha seguido con sus grandes ojos avellana la sombra en las baldosas.

Tal vez la muchacha rubia vuelve a pasar. Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca [*siempre, al llegar a este punto, mis escuchas han inferido que Toby es un perro; pero falta una línea*], mete el pincel en el tarro y sigue aplicando la cola a la madera terciada.

Esta línea nos obliga a reconstruir la comprensión. Antes de leerla habíamos deducido que Toby era un perro. Cortázar juega con nuestra costumbre de inferir. Toby es un hombre que está aplicando *cola* a una pieza de madera.

Hace falta llegar a la última escena de *Playa Azul* para comprender que el Ingeniero se suicidó; que ese cadáver que tiene una jeringa en el brazo, del que don Matías habló mucho antes, es el suyo, y que con su muerte se completa la ruina de esa familia, cuya imagen tangible es el hotel donde transcurre la obra. Al caer el telón hace falta reconstruir su comprensión.

Las palabras con que cierra el último parlamento de *Yerma*: “...yo misma he matado a mi hijo”, nos obligan a entender la obra de otro modo. La comprensión se construye y se reconstruye.

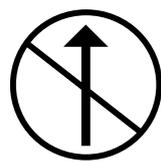
\* \* \*

A partir de nuestras experiencias, desde el vientre materno empezamos a integrar una idea del mundo. La organizamos, expresamos y compartimos mediante la lengua. Damos un sentido a cuanto nos rodea a partir de nuestra visión del mundo.

La predicción permite al lector, al espectador, anticipar qué sucederá, hacia dónde va un argumento, que palabra vendrá. La lengua tiene pautas reiteradas. A cada sustantivo siguen adjetivos predecibles. Tras *relámpago* esperamos *deslumbrante, repentino*... sabemos que así son los relámpagos. Por eso nos asombra López Velarde, hablándole a la patria: “tu cielo las garzas en desliz / y el relámpago *verde* de los loros”.

Cuando las anticipaciones del lector, del espectador, se ven burladas se produce una sorpresa gratificante.

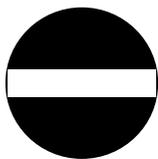
La capacidad de asombrarnos es la cualidad más eficaz para interesarnos en un texto, en una obra de teatro. Los asombros se producen en una multitud de planos: en los acontecimientos, los adjetivos, el esplendor del lenguaje, las ideas, la información...



\*\*\*

Comprender es atribuir sentido y significado a un signo. La comprensión depende de lo que percibimos por los sentidos y, sobre todo, de lo que sabemos; de la información *no sensorial*.

Un día vi, en Florencia, este signo



y seguí de frente con mi Fiat. Me costó trabajo convencer al policía que me detuvo de que en México la prohibición de seguir de frente se indica con otra señal:

El motociclista me dijo que si él viera eso en algún lugar pensaría que ahí estaba prohibido tirar con arco.

Puedo comprender mal, como le ocurriría al policía florentino en México. Puedo, a veces, comprender bien. Puedo no comprender, cuando soy absolutamente incapaz de atribuir sentido ni significado a un signo, como me sucedió a mí en Florencia.

La comprensión tiene dos componentes: el *sentido*, que apela a las emociones, los sentimientos, el instinto, la intuición; y el *significado*, que es asunto del intelecto, la lógica, la información.

El *sentido* permite que a veces un texto nos fascine por su mera cualidad sonora o visual, antes de que hayamos avanzado en su significado. El sentido hace significativos el *nonsense*, las jitanjáforas, los corros infantiles, los conjuros, la poesía dadaísta y el teatro del absurdo.

Los seres humanos siempre han tenido la tentación de romper los límites del idioma. El gusto de hacer ma-



Marionetas de un danzante con máscara (1952), esqueleto con traje de luces (1928) y Charlot (1920)

labarismos con las palabras, quitarles el significado, desfigurarlas, inventarlas. Por ejemplo, en los trabalenguas, los cuentos de nunca acabar, los corros infantiles:

De tin marín, de do pingüé, cúcara, mácara, títere fue...

De una dola de tela canela, zumbaca tabaca, de bire birón...

Palabras vacías de significado. Su encanto reside en el sentido, los puros significantes, su calidad sonora y su ritmo.

Porfirio Barba Jacob compuso de niño, nos lo cuenta Alfonso Reyes, para recitarlos a solas “en sus momentos de rebeldía o de iracundia contra las normas”, los versos que siguen:

La galindinjóndi júndi,  
la járdi jándi jafó,  
la farajíja jíja  
la farajíja fo.  
Yasó déifo déiste húndio,  
dónei sópo don comiso,  
¡Samalesita!

Esas palabras, que no remiten sino a sí mismas, con sus oscuras connotaciones, rompen la costumbre de significar; son una forma de liberación. Muchos escritores, en variadas hablas, en todo tiempo, se han probado con esto.

Don Alfonso, de nuevo, recoge numerosos ejemplos, que incluyen uno en *Las suplicantes*, de Esquilo. Cuenta también cómo él llamó *jitanjáforas* a estas composiciones, a partir de “la palabra más fragante” que halló en una travesura del poeta Mariano Brull, quien la enseñó a una de sus hijas para que la niña la recitara a los amigos en las reuniones:

Filiflama alabe cundre  
ala alalúnea alífera  
alveolea jitanjáfora  
liris salumba salífera.  
Olivia oleo olorife  
alalai cánfora Sandra  
milingítara girófara  
zumbra ulalindre calandra.

En la última de sus novelas, *Finnegans Wake*, James Joyce, riguroso coetáneo de Barba Jacob, llevó este recurso a su último extremo. Echando mano de varias decenas de lenguas, formando incontables neologismos, forzando las palabras, alcanzó su meta: escribir una novela en que el lenguaje fuera más allá de lo conceptual, todo suyo, libre, intraducible. Joyce dijo que la escribió

para tener ocupada a la crítica durante los tres siglos siguientes.

\*\*\*

¿Hay un momento en que hayamos entendido todo? No. Siempre es posible profundizar en la comprensión. Pero hay que entender —o sentir— al menos lo suficiente para que el interés se mantenga; para sostener el impulso de seguir leyendo, de seguir viendo la obra de teatro.

Conviene preguntarnos dónde tropieza nuestra comprensión. Hay cuatro motivos que me interesa subrayar.

1. *No nos interesa*, no nos importa, no nos atrae lo que leemos o vemos. Por lo tanto, no nos esforzamos por entender. Ahí no hay remedio. Hay que ir a otra cosa.

2. *Es muy complicado*. Hay muchas palabras y oraciones que no entendemos, la estructura es excesivamente compleja, hay demasiados personajes. Un lector y un espectador de teatro se forman, se educan, disfrutan las dificultades del texto y del teatro. Formar esos públicos debería preocuparnos.

3. *Proyectamos sobre el texto nuestros prejuicios*. Nos negamos a aceptar lo que el autor dice porque nuestra teoría del mundo no lo acepta. Hay un delicioso librito infantil, *Pateando lunas*, de Roy Berocay, un escritor uruguayo, que cuenta cómo Mayte se empeña en jugar fútbol no en el equipo de las niñas, sino en el de los varones, y lo consigue. Muchas veces, cuando dirigía en la SEP el programa Rincones de Lectura, lo leí en distintas poblaciones. En muchos sitios era aceptada la visión del autor: Mayte es una heroína que pasa por encima de los prejuicios machistas; en otros, más conservadores, Mayte era una machorra insolente, y el personaje admirado era su prima, una niña modosita y bien portada, que no se sube a los árboles ni tiene ningún interés en correr entre niños tras el balón. ¿Qué puede hacerse? Leer con los ojos abiertos, con una actitud crítica hacia nuestras convicciones, que las ponga en duda y nos permita escuchar argumentos diferentes a los nuestros.

4. *Nos falta información; tenemos lagunas en el marco de referencia del texto*. No entendemos porque no sabemos de qué habla el autor. Alguna vez vi a una maestra leer con un grupo de secundaria un cuento de Julio Torri, “A Circe”. Ella podía haber leído y haber preguntado a los jóvenes qué habían entendido. Pero ella sabía que era muy probable que ellos no comprendieran nada porque no conocían la historia que está detrás del cuento de Torri —muchas veces detrás de un texto, de una obra de teatro, hay historias anteriores— y no hizo eso. Comenzó por contarles que, hace siglos, un rey de Troya raptó a la mujer del rey de una ciudad griega. Y los griegos lucharon durante diez años para lavar aquella afrenta y recuperar a Helena. Al terminar la guerra, uno de

sus jefes, Odiseo, se embarcó para regresar a su reino. Una de las muchas aventuras que tuvo en su viaje fue el encuentro con Circe, una hechicera que empezó a transformar en cerdos a sus hombres, dándoles un brebaje. Astuto, Odiseo se dio cuenta y salvó a su gente. Llegó el momento de partir. La ruta que debían seguir pasaba por la isla de las sirenas. Estos seres, con busto de mujer y cuerpo de ave de rapiña, cantaban con voz tan dulce que los marineros, deseosos de llegar a ellas, se estrellaaban con las rocas de la costa y perecían ahogados. Además de astuto, Odiseo era curioso y quería escucharlas. Enamorada de aquel hombre, Circe le dijo que se hiciera amarrar al mástil, y ordenara a sus hombres —que debían taponarse con cera los oídos— que no lo obedecieran cuando les ordenara acercarse a la costa...

Después de eso —lo mismo que hace un buen programa de mano— el grupo pudo comprender y disfrutar desde la primera lectura la maliciosa opción que Torri nos presenta:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

La experiencia hace falta para la comprensión, que hace falta para el placer; para gozar un texto y una obra de teatro y cualquier otra cosa. Alguna vez, con muchachas y muchachos de prepa, leí “Nocturno”, uno de mis más cortos cuentos cortos:

El marinero dijo que, en sueños, por la axila de Elizabeth bajaba una gotita clara. Y que él había extendido la lengua para recogerla.

La reacción del grupo fue unánime: “¡Guácala!”. Comprendí que eran demasiado jóvenes y no quise turbar su inocencia.

\*\*\*

Vuelvo a la inferencia. “Sólo después” es uno de mis cuentos. Una palabra cuyo significado merece adelantarse —si queremos que nos entiendan es mejor explicar *antes* de leer— es *bornearla*; *bornear* significa *ladear*, *inclinarse hacia un lado*.

Al levantar los brazos hundió la cara en las cobijitas y aspiró la fragancia de talco y jabón. Las acomodó en la caja

cuidando que no hubiera arrugas. Regresó a la cajonera y sacó camisetas, pañales, chambritas. Dobló las prendas y las fue ordenando encima del mueble, en columnas dispuestas que se torcían. Cuando quedaron vacíos los cajones fue llevando a la caja las telas y los estambres, cuidando que no quedaran huecos y que cada capa fuera uniforme.

Cerró la caja trabando las hojas de cartón. Tomó el mecate y lo pasó cuatro veces porque era muy largo, hundiendo en la cama una rodilla para ladear el bulto y deslizar la cuerda. Hizo varios nudos, más de los que hacían falta. Luego alzó la caja un poco, tomándola del cordel,



Marioneta de un duende ruso, 1944

para ver cuánto pesaba. Corrió las cortinas y se sentó en el piso, de manera que la cabeza quedó tan cerca de la caja que le habría bastado bornearla un poco para que descansara en ella. Pasó un rato antes de que los ojos se le habituaran a la oscuridad. Sólo después, mucho después, comenzó a llorar.

Cuando leo este cuento, mis escuchas entienden que una mujer guarda en una caja la ropa de su bebé muerto y se sienta a llorar. Les hago ver que en ningún lugar dice el cuento que se trate de una mujer, ni que esa mujer haya perdido un hijo. Me responden que eso está implícito, que se sobreentiende, se deduce de lo que está escrito.

En cualquier texto, en cualquier obra de teatro hay algunas cosas dichas y otras que se deducen, con la misma claridad, por medio de la inferencia. Mediante la inferencia sabemos en “Sólo después” que estamos ante una mujer que guarda la ropa de su hijo muerto, y creemos saber —Cortázar hábilmente nos lo hace creer—, en “Patio de tarde”, que Toby es un perro.

La predicción y la inferencia son los dos principales mecanismos de la comprensión. ¿Cómo se perfecciona nuestra capacidad para anticipar y para deducir? Leyendo. La gente de teatro necesita pues leer, por supuesto teatro, pero asimismo ensayos, cuentos, novelas, poesía. Ninguna clase de textos pone a prueba ni perfecciona nuestra capacidad de construir la comprensión tanto como los de literatura.

\*\*\*

Hace años, con Óscar Yoldi, tan recientemente fallecido, para un diálogo sobre el teatro que en algún escenario en- tablamos en su honor —algún aniversario celebraba—, hice estas notas donde sus y mis ideas y palabras se mezclan.

Entre las ocupaciones del hombre el teatro merece la más alta posición, la de la poesía, el ensayo y el cuento que se dicen a los demás —con las palabras, claro está, pero también con la mirada y el cuerpo y el modo de plantarse en las tablas—. No hay gesto humano más antiguo, más permanente, más esencial, más seguro de prolongarse y de ser repetido que el de la actriz, el del actor que llenan el escenario.

Doliente, lacónico, profético, oculto, heroico, cómplice, acusador, ese gesto viene de antes de nuestra más antigua memoria y tiene un vigor incalculable, que lo proyectará más allá de los tiempos, más allá de las voces estridentes de los medios masivos. A veces estancado, en otras próspero, o bajo amenazas, el teatro permanece.

Para explicar el teatro no bastan las estadísticas, ni las fluctuaciones en los precios de taquilla, ni las dificultades del tráfico, ni los pactos sindicales, ni los hostigamientos del fisco. Su verdadera situación está en otra parte; en otra dimensión. Incomprensible y prestigiosa —los teatros lo han sabido siempre—, la naturaleza y la necesidad del teatro se encuentran, como dice Luis de Tavira, “en el secreto anhelo de los habitantes de un país sin sueño”. **U**



Marioneta del Emperador Altoum, 1953



Marioneta de Dalila, 1953

Ludwik Margules

# Asepsia teatral a la máxima potencia

Mónica Raya

*Actores, colaboradores, críticos y amantes del teatro recuerdan la figura de Ludwik Margules como la de uno de los más renovadores directores teatrales de la escena mexicana del siglo xx. Una cercana colaboradora participante de varios montajes extremos y trasgresores de Margules comparte los particulares retos de trabajar con el fecundo creador escénico, de cuya muerte se acaba de cumplir una década.*

Hace algunas semanas se cumplieron diez años de la muerte de Ludwik Margules, director de teatro extraordinario y creador con una trayectoria universitaria peculiar. Margules nació en Varsovia en 1933, llegó a México en 1957 y recibió la nacionalidad mexicana en 1977. Dirigió más de cuarenta puestas en escena, por lo menos diez en la Universidad y se convirtió en uno de los pilares del teatro mexicano. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 2003 y murió de cáncer en marzo de 2006.

Margules fue un “mestizo perfecto”<sup>1</sup> que supo dotarse de una educación multifacética difícil de emular. Alumno de muchos maestros y escuelas, sus primeras

puestas en escena fueron universitarias. Según lo que reportan sus memorias (en el apartado Cronología), Ludwik se vinculó con la UNAM al estudiar e impartir clases en la Escuela de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue nombrado director del Centro Universitario de Teatro y del entonces Departamento de Actividades Teatrales. Entre 1980 y 1985, durante su segundo periodo como director del CUT, logró que se impartieran brevemente diplomados de dirección escénica y escenografía. En 1983 dirigió *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, producción que obtuvo el reconocimiento de la Agrupación de Periodistas Teatrales por mejor dirección y el de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro por mejor puesta en escena. En 1988 dirigió *Jacques y su amo*, de Milan Kundera, en el Teatro Juan

<sup>1</sup> Rodolfo Obregón, *Ludwik Margules: Memorias*, Ediciones El Milagro/Conaculta, México, 2004, p. 21.

Ruiz de Alarcón —una de mis primeras experiencias teatrales como espectadora universitaria— con una escenografía inolvidable diseñada por Tere Uribe y realizada por Manuel Colunga. Finalmente, en 1994, Margules montó *Tiempo de Fiesta y Luz de Luna* de Harold Pinter, la que parece ser su última incursión en los teatros de la Universidad...

En este artículo quiero compartir la experiencia del proceso de investigación escénica entre 1996 y 2004 de las cuatro obras de teatro que diseñé para Ludwik. Lo hago para conmemorar el décimo aniversario de su muerte y el vigésimo del estreno de *Cuarteto*. La intención de exponer estas ideas es la de señalar que no todos los directores son investigadores de la escena y no todas las escenografías son pretexto para encontrar nuevas rutas de diseño. Comparto mis reflexiones como una más de sus colaboradoras y como la escenógrafa-iluminadora de sus últimos montajes.

Conocí a Margules en 1995, cuando tomé su curso de dirección escénica en los inicios del Foro Teatro Contemporáneo. Margules era un maestro teatral renombrado, famoso por hacer llorar a sus colaboradores. Yo acababa de regresar de mis estudios de posgrado y al terminar el curso me invitó a diseñar su próximo proyecto: *Cuarteto*, de Heiner Müller, basado en *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. La producción general estaría a cargo del Conaculta, la Compañía Nacional de Teatro del INBA y el Instituto Goethe, y la producción ejecutiva a cargo de Dora García.

Ludwik estaba muy interesado en consolidar su “esencialismo funcional”, como explica en sus memorias:

Si durante toda la vida artística a uno le brilla la idea de la esencialidad, por una parte y por otra, el odio hacia la apariencia, hacia la faramalla, hacia la mentira en el escenario, no habrá otro remedio que ir depurándose... ¿Qué hay que depurar? La consistencia de la imagen. Se empieza por una simple idea de economía de medios y se termina en una persecución ontológica de la esencialidad... Todo lo demás me resulta superfluo y vano, diría aborrecible...

Para resolver el espacio de *Cuarteto*, “*Un salón antes de la revolución francesa y un búnker después de la tercera guerra mundial*”, decidimos explorar el búnker. Ludwik estaba desencantado de la “teatralidad” de los teatros. Así que su trabajo lo iba a presentar en el espacio del Foro, una vieja casona, alguna vez funeraria, con los interiores pintados de negro. A mí, el asunto me venía bien; yo tenía la preparación y la actitud necesarias para ello.

Acordamos trabajar en una caja metálica, en un miniescenario de 1.4 metros de ancho por 6 de largo. Después de varias maquetas, decidimos “empotrarla” en uno de los muros del Foro y a Ludwik se le ocurrió el toque genial del dispositivo. El público de 40 especta-

dores no se ubicaría cercano a la escenografía sino pegado a la pared opuesta del búnker, dejando un espacio negro de 3.2 metros, entre la escenografía y la primera fila. Él lo llamó un espacio “para la ficción”. Yo creo que era “para la nada existencial”.

Encargué a Efrén Solares la realización y el montaje de una caja de madera y a Alberto Orozco forrarla con láminas de acero inoxidable. La caja se construyó para iniciar en ella el proceso de ensayos. Para nuestra sorpresa, los materiales empezaron a sufrir rápidas alteraciones. Las láminas “inoxidables” se oxidaron en unos cuantos días, por lo que hubo que actuar para restituir el color metálico original. Orozco decidió quitar el óxido con ácido, lo cual produjo algunas intoxicaciones y quemaduras. Finalmente el acero recuperó su brillo y decidimos cubrirlo con un barniz protector. Evitamos que la oxidación fuera tan veloz como antes. Pero el acero estaba vivo y a lo largo de la temporada siguió “trabajando”, y se convirtió en uno más de los protagonistas.

La caja se ensayó un tiempo en el Centro Cultural del Bosque y posteriormente se trasladó al Foro, donde había que montarla y desmontarla por exigencias de Ludwik, “para no robarle el espacio a los alumnos de la escuela”.

La luz la resolví con 18 luces fluorescentes (no neones, como las llamaba Ludwik)<sup>2</sup> acomodadas en la parte interior-superior de la caja-escenario después de descartar una lamparita de minero que le obsesionaba y que resultó muy pestilente. Los rostros de los actores se “quemaron” con el exceso de luminarias y la corta distancia. El público se iluminó con el resplandor de esa fuente única, con la misma atmósfera mortecina, inclemente y artificial.

Para el interior del espacio aséptico le propuse a Ludwik un mobiliario auténtico de quirófano, mismo que se puede apreciar en las fotos de José Jorge Carreón. Para vestir a la marquesa de Merteuil propuse un vestido largo, azul petróleo, con un corsé para contener la carne de sus pechos y, debajo, unas medias y unos zapatos de monja. Al vizconde Valmont le diseñé un abrigo que fue descartado en los ensayos por ser muy pesado y por su “historicidad”. Lo amarramos en otro corsé para rehabilitarlo de lesiones y operaciones de espalda y le di ropa de caballero, evidenciada por el pantaloncito y las botas de montar. Ambos vestuarios “castigaron” físicamente a los actores, que ensayaron con ellos limitaciones e incomodidad. Los dos atuendos debían expresar “realidad” y al mismo tiempo algo de mortaja, de discapacidad física y de clínica hospitalaria. No debían parecer disfraces de época pero tampoco atuendos de

<sup>2</sup> Vale la pena leer la entrevista con Ludwik Margules de Ana García Bergua en el segundo número de *Bitácoras de Teatro* dedicado al *Cuarteto* de Heiner Müller (INBA, 1997).

actualidad. A ambos actores les pedí que usaran el pelo sumamente corto, a lo que Laura accedió paulatinamente, casi hasta el rape. El vestuario lo realizó Rosa Melia Ramírez.

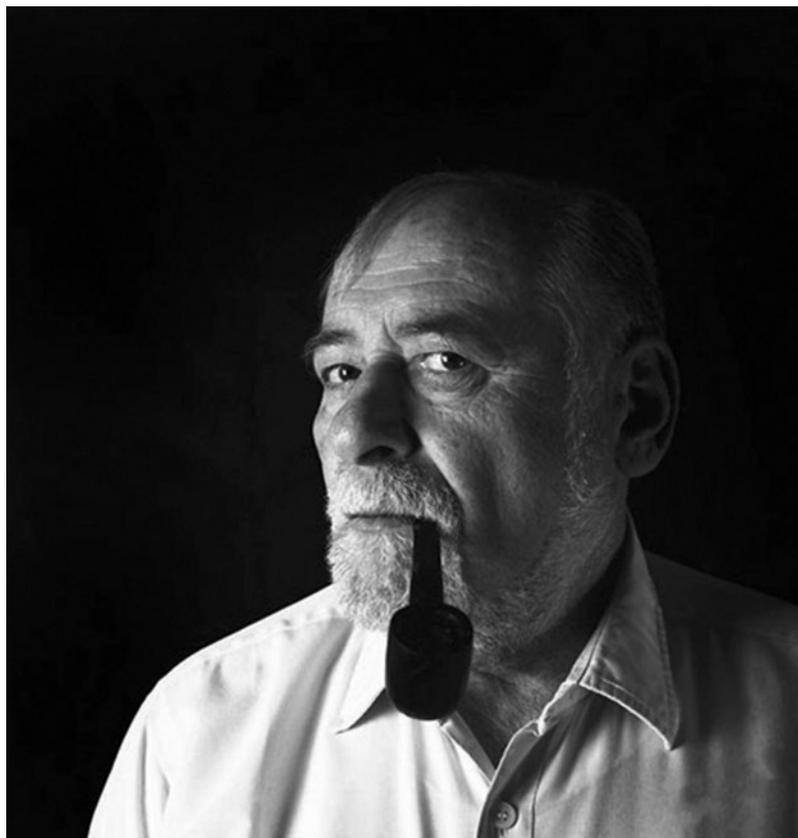
Los actores trabajaron nueve meses en el texto de Müller y 40 días dentro de la pequeña caja. Rubén Ortiz registra el 17 de enero de 1996 como el inicio del proceso en la bitácora de ensayos. Yo a los ensayos asistí ocasionalmente, dado que mi presencia no era requerida y en ese entonces me ocupaba de mi primer embarazo.

*Cuarteto* se estrenó el 2 de mayo de 1996 y Margules estuvo presente en cada función. A él le gustaba la lejanía de los personajes, distanciados “por siglos”, y a la vez la proximidad: “parecían imanes incapaces de separarse”.

En mi opinión la caja trabajó como un catalizador emocional. El acero absorbió, noche a noche, la energía de los personajes y con la emisión contenida de esta energía el trabajo actoral se magnificó. Después de terminar la función, los actores permanecían en silencio en el camerino antes de recuperarse del trance, como si hubieran combatido en una función de box. El asistente del director describe un suceso en la bitácora, dos semanas antes del estreno: “14 de abril de 1996. El Foro Teatro Contemporáneo. Ensayo con público. Corre la obra. El director no dicta notas. Sale el público después de un pequeño debate donde un par de actrices dicen haberse sentido violentadas, primero por el discurso apocalíptico de la obra y después ‘por lo que se hizo a los actores’”.

El público abarrotó las funciones del pequeñísimo teatro. Algunos críticos se volcaron en elogios: “Atrapados en un estrecho y corto pasillo de avejentada lámina y bajo una luz blanca que proyecta los surcos del rostro humano, se debaten mujer y hombre entre la animalidad y la desolación... Dos actores sobre láminas, sin música, sin efectos de luz, sin parapetos... irreconocibles si se les recuerda en montajes anteriores, como si en este trabajo quedaran piel y alma sin protecciones”, escribió Alegría Martínez el 5 de julio de 1996 en el suplemento “Uno guía” del periódico *unomásuno*.

La espacialidad de *Cuarteto* se convirtió en un microscopio emocional. Una caja de seguridad que protegió al espectáculo de la banalidad y cuya violenta belleza conmovió a sus espectadores. No regresé a una función hasta el día en que se celebraron las cien representaciones y me sorprendió lo que vi: la caja había continuado oxidándose, pero lo hizo tan sólo en los lugares que fueron lastimados cada noche. La pared metálica tenía la impronta de las botas de Valmont y manchas de sudor y grasa de las manos de los actores. El acero registraba el trabajo actoral más allá de su superficie, estaba cargado con la energía de las funciones. La contundencia visual del fenómeno me pareció deslumbrante. Era como un enorme imán magnetizado por la energía de los personajes encarnados y por la presencia de al menos cua-



Ludwik Margules

tro mil espectadores. Un hecho conmovedor para una arquitecta, como yo, obsesionada con las cualidades emocionales de la materialidad del espacio.

Margules le comentaría a Obregón: “Yo nunca, y menos en alguna puesta mía, he visto como en esta obra tanta y tamaña penetración en el trabajo actoral, nunca sentí tanta sensibilidad derrochada en el escenario, tanta ósmosis de sensibilidades [...] tuve ese raro privilegio de sentirme sobrecogido y conmovido cada noche...”.

Mi siguiente colaboración con Ludwik fue en 1999, en *Camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera. Convencido de refugiarse en la intimidad de su Foro, después de las grandes producciones de *Don Juan* (1997) y *Antígona en Nueva York* (1998), me invitó a trabajar con los estudiantes sin oferta ni esperanza de pago. A mí me pasaba algo similar que a Margules, pues comenzaron a enfadarme las escenografías megalómanas. Así que para *Sabaiba* decidí intervenir el espacio de manera arquitectónica, cambiando el orden de las puertas y las ventanas del espacio, para hacerlas funcionar de acuerdo a los requerimientos de la obra. Diseñé nuevas puertas y muros de madera, y los pintamos de negro, como las paredes del Foro. Un ejercicio espacial de antiescenografía. El espacio estaba iluminado únicamente por unas cuantas bombillas y algunas luces de apoyo. Propuse que los muros carecieran de relevancia pictórica o escénica y así la obra corrió en un dispositivo espacial en sincronía con la economía del trazo de Ludwik. Era como un vacío para circular, un espacio constituido meramente por el tránsito de sus personajes.



Ludwik Margules

*Camino rojo a Sabaiba* sólo dio cuatro funciones en el D. F. Ludwik expresó en sus memorias: “El espacio era muy original, de hecho era una especie de repetición de la casa del mismo foro, los actores aparecían por las puertas que Mónica inventó y que constituían la prolongación de las paredes. De nuevo la iluminación era igual para el público como para los actores y la manera como aparecían y desaparecían los personajes constituía un misterio...”.

En 2002 recibí una nueva invitación. Esta vez para diseñar *Los justos*, de Albert Camus. Acordamos mantener el repudio a la escenografía decorativa. Ambos queríamos retomar la investigación del fenómeno espacial de *Cuarteto* e intervenir el Foro con la misma idea de los muros metálicos, pero en una disposición espacial aun más radical. Dos muros perpendiculares, uno de 8 metros y otro de 9.15 metros, haciendo una T. Las entradas laterales para los actores eran de apenas 60 centímetros, por lo que tenían que ladearse, lo que los obligaba a realizar un movimiento artificial, casi de teatro japonés, que marcaba su entrada. Los actores estarían sujetos a trabajar en una zona mínima, marcada por un *masking tape* en el piso, a escasos 80 centímetros de la primera fila de espectadores.

La iluminación la hice nuevamente con la luz blanca y fluorescente que tanto le gustaba a Ludwik. No nos preocupó repetirnos estéticamente sino agotar el potencial de los materiales que habíamos *descubierto*: acero y madera.

Margules siempre sentó a los críticos y a los invitados especiales en la primera fila, desde donde se podían

ver los poros de la piel de los actores, sus pensamientos y los de sus personajes. Contrario a lo que habíamos hecho en *Cuarteto* —alejar al público—, aquí los pies de los espectadores casi chocaban con los de los actores. Los escasos ochenta centímetros de separación provocaron una experiencia muy demandante, de teatro sin trucos. Los primeros en sufrirla fueron obviamente los actores, que sintieron que no podían usar los recursos convencionales. Hubo cierta crisis pero aceptaron el reto. Ahora pienso que fue una experiencia intensa de microscopía teatral, impúdica hasta cierto punto. Aunque lo platicamos en más de una ocasión, Ludwik no se animó a presentar el espectáculo con una única fila para diez espectadores. Las presiones de la taquilla mellaron la idea.

Si bien el escrutinio del espectador era total, era imposible resistir las tres horas del espectáculo sin bajar la mirada. No había refugio posible; la iluminación, ineluctablemente, abarcaba todo el espacio. Era como un *performance* de resistencia colectiva, como de mesa de disección. Pude constatar que el metal de los muros, como en el *Cuarteto*, capturaba la energía de los cuerpos y sus marcas de grasa y sudor. Cuando los actores salían de escena, quedaba una nube oscura en la superficie de la lámina. La “policía” hubiera podido tomar muestras de la nube, para identificar el ADN de los “terroristas”.

Entre muchos artículos periodísticos, sólo algunas críticas registraron la experiencia más poderosa del espectáculo, es decir, su relación con el público.

En un pasillo estrecho —consignó Alegría Martínez—, ante un muro metálico y bajo luz blanca, cinco terroris-

tas planean, discuten, deciden; viven para la muerte. A menos de dos metros de distancia el grupo es observado por un público al que no resguarda la penumbra y cuyo rostro en cambio sí expone la luz: ahí estamos todos, los que actúan y los que no, de frente ante el temor y el polivalente significado de la justicia... Los actores sólo pueden atenerse a la labor de un arduo trabajo previo que les permita vivir las circunstancias de su personaje y edificar una ficción a toda prueba, de tal modo que el azoro, la incredulidad, el dolor o la sentencia reflejada en el gesto de los espectadores que los observan en tensión, no produzca fisura posible... Uno que otro espectador se siente intimidado en exceso y baja la vista ante el espanto de estar frente al actor y al personaje... complejísimo proceso que Ludwik pone al descubierto como si abriera las venas de un cuerpo clandestino.

Para Ludwik, *Cuarteto*, *Camino rojo a Sabaiba* y *Los justos* eran el ensalzamiento de un tipo de teatro desprovisto de cualquier retórica, de adornos inútiles, de cualquier incurrancia en un *show* fácil para el público. Lo denominaría como “una asepsia teatral elevada a su máxima potencia”, la cual le dio la oportunidad de hacer espectáculos de una intimidad desgarradora y entrañable a la vez:

Yo creo que en estas tres puestas realmente logré acercarme a la idea de la eliminación de la representación, tanto en la manera de actuar como en la organización del espacio; la idea de no representar sino de ser. Me interesa un actor que se comunica con su propia sensibilidad y con el público. Un público que percibe su emoción en contagio con la vida interna del actor. Ese momento mágico en el que actor-espectador perciben en simultaneidad los acontecimientos que se llevan a cabo.

La reducción del espacio trajo una relación diferente en la manera de accionar con el público. Apoyados en el muro metálico, los actores daban todo desde sus tripas y desde su corazón. Durante toda la temporada, al igual que en la de *Cuarteto*, me sentí atrapado por la poesía que emanaba del interior de los actores.

En 2004, para la producción de *Noche de Reyes o como quieran*, de Shakespeare, hubo que considerar que Ludwik había sobrevivido a una embolia que lo había debilitado brutalmente y que continuar haciendo teatro era su forma de aferrarse a la vida. Una vez más, acepté la invitación para diseñar la luz y el espacio y colaborar con la extraordinaria vestuarista Beatriz Russek. El reto consistía en conservar el fenómeno de microscopía emocional en un espacio teatral cinco veces más grande.

El Teatro El Galeón es un espacio teatral con un techo a dos aguas con una altura central máxima de 5 metros y con 20 de ancho por 24 de largo. La premisa

fundamental era saber si la intimidad alcanzada por la proximidad del Foro podía mantenerse con los actores a 15 metros de distancia de la primera fila.

En esta ocasión, oculté los muros del teatro con una periferia modulada por 306 paneles de madera forrados con acero inoxidable. Al interior de este perímetro diseñé un piso de 112 tableros de madera, haciendo que el espacio interior fuera un espacio cálido, claro y vulnerable. La cromática de la madera sin barnizar era extraordinariamente sutil, así que quedé estrictamente prohibido pisar el escenario con café en mano, y advertí al jefe de foro que debía pagar y sustituir cualquier tablero que apareciera manchado.

El acero había sido tratado para demorar su oxidación, según lo habíamos descubierto en *Cuarteto*, y los colores de las placas de acero, tanto como los de los tableros de madera, emularon la belleza y la vulnerabilidad de una playa desierta.

Construimos una gradería en el interior del espacio, donde se colocaron sillas negras idénticas. Repetimos la idea de no apartar al espectador del espacio de la ficción. Sólo cuatro accesos al espacio, los mismos para los personajes que para el público. Los espectadores tenían que cruzar por el escenario antes de llegar a las gradas, “dejar unas pisadas por la playa de *Iliria*”. Sólo ellos podían dejar sus huellas en el piso de madera. Mi intención era provocar una impronta del paso del público en el escenario como las que descubrí, hechas en *Cuarteto* y *Los justos*.

En la temporada de El Galeón convivíamos con otros montajes por lo que había que montar y desmontar. Mi primera preocupación fue limpiar la parrilla de iluminación y colocar únicamente las luminarias que íbamos a usar para subrayar la economía del diseño. Ludwik insistió en usar las luces fluorescentes pero me parecieron demasiado mortecinas para *Iliria*. Decidí colgar 24 *ciclolights*, con un difusor *frost*, afocadas hacia la claridad del piso. Al encenderlas obtuvimos un resultado sorprendente: un espacio sin sombras. El único cambio en la iluminación operaba al final de la obra con la canción de *Feste*. Nos íbamos al oscuro final en sesenta segundos. La oscuridad entraba tan lentamente que podías sentir cómo se iba ajustando tu pupila. La luz era agrisada, muy similar a la de un lento eclipse de sol. La experiencia era igual para los actores que para los espectadores. Un extraño final “feliz” lleno de melancolía...

Como puede notarse, en *Noche de Reyes* repetimos las mismas premisas estéticas probadas en los montajes anteriores: materiales vivos, cero ilusionismo, luz difusa. El espacio se percibía infinito y cualquier basurita era visible, cualquier desperfecto o mancha se apreciaba desde lejos... ¡El microscopio teatral volvía a funcionar! A pesar de la amplitud del espacio, los trazos para la escena se restringieron a una T. Dos accesos a los

lados del espacio, un pasillo de tránsito pegado a la pared de fondo y una larga pasarela al centro. Los personajes caminaban más de 30 metros antes de decir sus parlamentos, lo cual le daba oportunidad al espectador de visualizar su humanidad, sus defectos y sus intenciones. Cada pequeño gesto se volvió sumamente notorio. Las transgresiones sociales de la obra también encontraron expresión en la forma en la que Ludwik usó el escenario. *Olivia* y *Orsino* accionaban muy cerca del público y, en su presencia, los sirvientes se mantenían a distancia, o hasta el fondo, de tal forma que el señor era grande y el sirviente pequeño, la voz del señor clara y matizada y la del sirviente gritada y vulgar. En las fotografías de Andrea López y José Jorge Carrón es posible revisar los detalles de una performatividad dramática exaltada por la pulcritud del espacio y por la acuciosidad de Ludwik.

*Noche de Reyes o como quieran* duraba tres horas y 20 minutos, y no tenía intermedio. Se estrenó el 12 de agosto de 2004 y el teatro se llenó cada noche. En noviembre, el montaje se presentó en el Centro Cultural Tijuana en la XXV edición de la Muestra Nacional de Teatro de Tijuana donde comprobamos que la potencia de su belleza también funcionaba *on the road*...

A Ludwik lo fue consumiendo el cáncer y murió poco después de finalizada la temporada. A los pocos meses, fui designada como directora de Teatro de la UNAM y durante unos años me dediqué a la producción del teatro universitario. De los procesos creativos en los que trabajé con Margules a lo largo de casi diez años quedarán los testimonios de los actores, de sus colaboradores, de los críticos y del público. Supongo que el recuerdo se borrará también.

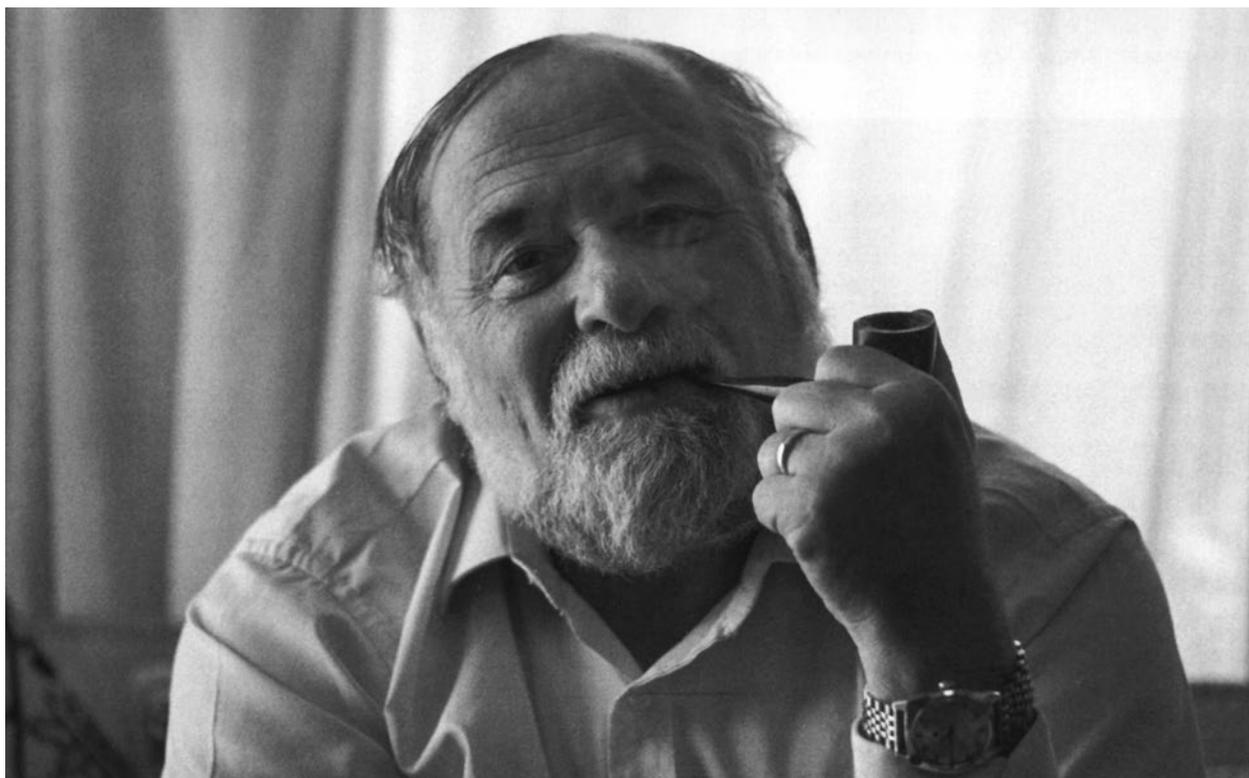
Estoy convencida de que Ludwik era un verdadero artista de teatro contemporáneo. Probablemente el más contemporáneo de todos los directores mexicanos del siglo XX, que supera la “modernidad” de los directores a los que él consideraba sus maestros.

Me pregunto si su pasión por la ficción le hubiera permitido asimilar el desdibujo de la figura del director escénico como el máximo “autor” de la puesta en escena y las rutas alternativas de la performatividad del teatro posdramático, tan bien expuestas por el investigador alemán Hans-Thies Lehmann. Me pregunto si después de resoplar y farfullar un rato le habría inquietado el trabajo escénico de directores como Romeo Castellucci, Tomas Ostermeier o Ivo van Hove, y se habría resuelto a revisar sus más profundas convicciones teatrales...

Encuentro una posible respuesta relejendo sus memorias:

Yo pertenezco al gremio de los directores que dirige una obra bien y otra mal. Pero siento que mis puestas sí se han ido depurando poco a poco. La depuración se lleva a cabo de forma instintiva. Es, de hecho, la vitalidad del director lo que lo lleva, consciente o inconscientemente, a depurar su material... Para mí todo esto tiene que ser instintivo, intuitivo, no retórico, no programado... Toda la depuración puede llevarte a un purismo estéril. Una cosa es un estilo y otra cosa es una capilla. Yo espero no haberme convertido en mi propia capilla... en todo caso la propia capilla, como la capilla de otros, es materia de esclerosis mental y falta de imaginación.

Feliz aniversario, Ludwik. **U**



Margules fotografiado por Christa Cowrie

# La rapsodia de Óscar Liera

Fernando de Ita

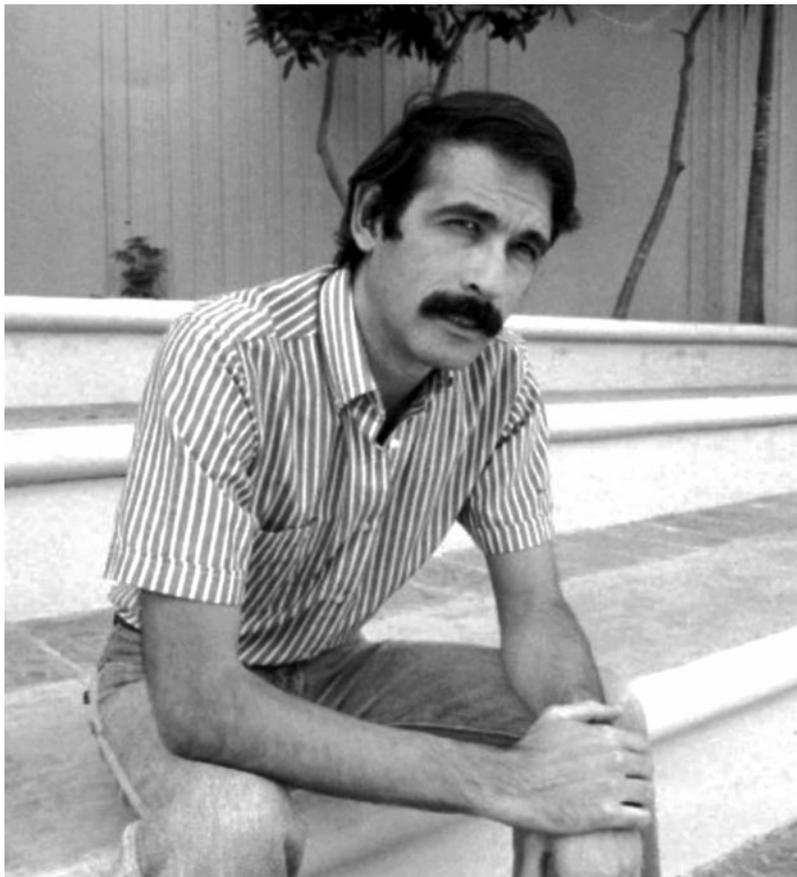
*Además de un autor dotado de una poderosa mirada fársica, Óscar Liera fue también un dramaturgo interesado en recuperar con un aliento épico episodios y personajes de la historia de su región, Sinaloa. Así ocurre en tres de sus obras mayores, recientemente reeditadas: El oro de la Revolución mexicana, El jinete de la Divina Providencia y Los caminos solos.*

Este año se han editado dos libros de Óscar Liera. El Instituto de Cultura de Culiacán puso en imprenta las tres obras épicas del dramaturgo culiche y la Universidad Autónoma de Sinaloa presentó en el mes de mayo la reedición de la antología personal del autor fallecido hace 25 años: *Pez en el agua*, a la que agregó, por cierto, una de las piezas del primer libro: *El jinete de la Divina Providencia*. La publicación de la UAS es notable por el cuidado y la inversión que se hizo en un tiraje de pasta dura y otro en rústica. El libro será una de las cartas de presentación de la Universidad como invitada de honor en el Pabellón Mexicano de la Feria del Libro de Frankfurt. Aquí me ocupo de la trilogía porque los bandidos de Sinaloa siguen acaparando la atención nacional e internacional, para resaltar el contraste entre los asaltantes del siglo XIX, identificados con el anhelo de igualdad y justicia para el pueblo, y los desalmados asesinos y comerciantes del crimen organizado.

Releer la trilogía épica de Óscar Liera me ha permitido reconfirmar el don que tuvo este fabulador culiche para narrar dramáticamente la historia de su tribu. La verdad no encuentro en nuestro teatro a otro autor con la capacidad de Óscar para metaforizar el habla y el imaginario de su tierra natal y, en esa medida, del México

mestizo. Ahora me atrevo a decir que Liera está a la altura de Rulfo, a la altura de Arreola, en el campo dramático, como un rapsoda, como un cantor singular, irrepetible, de esa potestad inasible que llamamos la identidad nacional.

*El oro de la Revolución mexicana, El jinete de la Divina Providencia y Los caminos solos* conforman la balada, el cancionero, la epopeya fundacional del estado de Sinaloa y la ciudad de Culiacán. Son tres episodios de la misma historia en el doble sentido de la palabra. La Historia real (si algo así es posible) y la fábula de aquellos tiempos heroicos. Sobre todo en la primera parte de la zaga, hay un afán didáctico para enseñar al pueblo lo que no le dicen en la escuela: que su lucha es histórica y aunque siempre pierde, nunca deja de luchar. Lucha cuando sus condiciones de vida y de trabajo son tan miserables que perder la vida es la única ganancia que puede lograr. Pierde porque el poder es perverso y los hombres que lo ostentan son capaces de cualquier vileza para conservarlo. Pierde porque entre los miserables nunca falta un traidor, un lameculos, un nihilista con un hueco en el lugar donde otros llevan el corazón. En boca de Liera la didáctica se convierte en la *suma* de la sabiduría popular. Digo en boca y no en manos de Liera



Óscar Liera

porque lo extraordinario de su dialógica está en la capacidad de asimilar y reproducir el habla, los giros de lenguaje y los regionalismos de los muertos; esto es, los campesinos, los artesanos, los trabajadores del siglo XIX y principios del XX. Como en Rulfo, no se trata de una fonografía de los enunciados rupestres sino de la reinención de su locución y de su léxico, esto es: de una poética.

*El oro de la Revolución mexicana* es la historia del general Rafael Buelna, quien nació en Mocorito, Sinaloa, en 1890, y murió en la toma de Morelia en 1924. Buelna fue el general más joven de los ejércitos revolucionarios, reconocido por su valor temerario que lo enfrentó a Obregón y a Carranza. En el libro de José C. Valadés, *Las caballerías de la Revolución*, del que Liera tomó la biografía, se le pinta como un utopista frustrado por la sed de poder de los generales que finalmente se quedaron con la silla presidencial. Es pues un héroe trágico, la figura ideal para los propósitos del dramaturgo, que son los de mostrar cómo esa ambición de poder ha dado al traste con las luchas populares, a las que no les faltan mártires. Esta pieza didáctica fue escrita para ser representada al aire libre, de manera que su estructura narrativa está al servicio de la dirección escénica. No hay que olvidar que Liera fue un hombre de teatro en el sentido redondo de la palabra. Actor, autor, director, organizador, generador de proyectos escénicos para formar públicos, meta que logró con esta obra después de muerto, gracias al montaje de Fito Arriaga y sus compinches del Tatuas.

Los recursos dramáticos y narrativos esbozados en *El oro...* alcanzan su dimensión épica en *El jinete de la Divina Providencia*, una auténtica rapsodia del imaginario colectivo que hace del buen bandido el santo y la seña de su esperanza. Jesús Malverde fue, en efecto, un saltador de caminos que nació en Sinaloa el 24 de diciembre de 1870 y murió el 3 de mayo de 1909. Como en toda mitología, los hechos del personaje se convierten en epopeya gracias a la narración oral que al transmitirse de boca en boca va trastocando, aumentando, embelleciendo la historia. Desde Homero, la leyenda es más producto de la imaginación del rapsoda que de ese otro cuento conocido como la verdad histórica. Para el caso no importa, porque la obra de Liera no es un canto al bandido-santo sino un himno al pueblo a través de sus figuras emblemáticas, como las mujeres de las que nacen los hombres y las pasiones, como el loco de la localidad, como el mago, la bruja, la bella, el valiente, el cobarde, el fuerte, el débil, el maloso, el inocente, el ser minúsculo y el héroe anónimo de toda comunidad.

En *El jinete...*, el juego de los tiempos es el mecanismo que mueve la epopeya para mostrarnos que el pasado está en el presente y que lo real es tan fantástico como los alichanes que bajan como flechas de los montes a comerse los ojos de los que no duermen. Aunque esta alegoría pertenece a *Los caminos solos*, lo real maravilloso que se despliega como un torrente de imágenes verbales en *El jinete...*, no lo descubrió el dramaturgo en los libros de Carpentier y de García Márquez sino en las historias y las fantasías populares que aún florecían en las ferias y los jolgorios del Culiacán en el que nació Óscar Liera en 1946. No basta tener memoria fotográfica y oído absoluto para darle verosimilitud a lo increíble. Hay que tener el don de dialogar como si fuera cierto que tuvo Óscar para que no se note la tremenda elaboración de sus frases y la factura literaria en el habla común de los personajes. Lo impresionante de sus diálogos es que siendo tan largos no resultan discursivos sino narrativos, y que no son únicamente descriptivos sino reveladores. Como en los grandes autores dramáticos del Siglo de Oro español y el Renacimiento inglés, las palabras son la esencia de lo que nombran, como quería Borges. Naturalmente es un lenguaje artificial, es decir, elaborado por el pensamiento que expresa. Por lo tanto, muy pocos escritores son capaces de hacerlo pasar por el lenguaje cotidiano. Quienes lo consiguen se llaman clásicos.

*El jinete...* es también la lucha entre el Bien y el Mal. El Bien es el pueblo. El Mal, los ricos del pueblo. Aunque el dramaturgo intenta no caer en el maniqueísmo de que todos los desposeídos son inocentes y todos los poderosos son culpables, al mostrarnos algunas de las bajezas de los pobres y algunas de las virtudes de los ricos, es evidente que él apuesta por Malverde, por el bandido

del pueblo que prefigura al Che Guevara, por el *outsider* que se adelanta al antihéroe de la novela negra, por el hombre sin otro partido, sin otra causa ni otra ideología que joder a los ricos en favor de los miserables. Por supuesto, Malverde no aparece en escena. Hacerlo sería darle un cuerpo, un rostro, una figura. Sería reducirlo a una imagen. Fuera de la vista del público tiene tantos cuerpos, tantos rostros, tantas personalidades como lectores del texto o asistentes al espectáculo. Esta obra sí la alcanzó a montar Óscar para asombro y regocijo de quienes la vimos en Sinaloa y otros estados de la República, y sin duda fue una de las plataformas de su bien ganado prestigio como un creador de maravillas, como él llamó a Culiacán al fechar su manuscrito. *Culiacán de Maravillas. Sinaloa, junio de 1984.*

*Los caminos solos* es la rapsodia de Heraclio Bernal, otro sinaloense incriminado, procesado y encarcelado injustamente por un delito que no cometió. El último canto de la trilogía épica de Liera, escrito en 1987, es también el más hundido en el pasado y el más presente por aquello de los bandidos que huyen de la cárcel para internarse en la sierra a continuar con sus fechorías. En el año de 1855, fecha de nacimiento de Heraclio Faustino Petronilo Bernal Zazueta, la riqueza en México estaba tan mal repartida como ahora, cuando el uno por ciento de la población tiene más caudal que el resto de ella. Aunque hay una enorme diferencia entre aquel sinaloense, encarcelado injustamente en la prisión de Mazatlán, y los capos de ahora. Gracias a un anarquista con quien compartió celda, Heraclio conoció las ideas de Bakunin, Marx y Proudhon sobre la propiedad privada y la explotación del trabajo ajeno, que inspiraron su misión de bandolero.

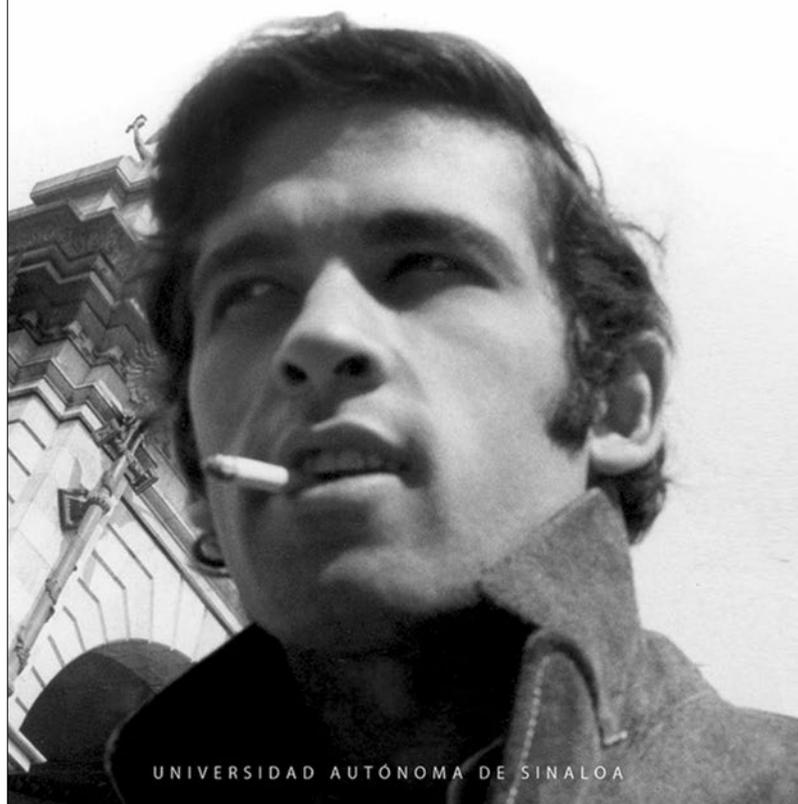
El autor de esta zaga no se mete en vericuetos ideológicos, aunque deja bien claro que Bernal era un ladrón que hacía valer la única justicia que se le permitía a los mineros que dejaban materialmente la vida en los agujeros de la tierra: la justicia de las balas. Lo primero que hizo Bernal al escapar de prisión fue ajusticiar a quienes lo habían metido injustamente en chirona, y a partir de ahí fue un dolor de cabeza para el gobierno y los potentados del estado. Su fama fue tanta y tantas las veces que escapó de sus perseguidores, que el mismo Porfirio Díaz ordenó su captura. Lo que Liera subraya en su obra es el apoyo que recibía de la gente. Y lo hace, como en el corrido de Malverde, para darle voz a los silenciados por el poder, y qué voz. Con decir que este coro supera al orfeón popular que hayamos en *El jinete...*, ya decimos mucho. Tres años antes de su muerte, Óscar estaba en la cima de su poder literario y en pleno dominio de su expresión dramática:

MARCIAL: No, amigo, usted está equivocado; la tierra no es mala, la tierra es muy buena y muy agradecida: nos da

el agua, los árboles, la semilla, nos da el oro y la plata. (*Suspiroso.*) La plata y el oro. (*Pausa.*) Allá en mi pueblo, había una mujer viejana que llamaban doña Chenda; un día me la encontré cerca del río, por el monte, y nos fuimos caminando; siempre hay tantas cosas de qué hablar en los pueblos. La Chenda iba por un poco de barro para hacer cántaros. Llegamos al pie de un cerrito que tenía muy buena tierra y allí escarbó y sacó la que necesitaba, luego se quitó un listón que traía en el pelo, lo enterró en el hoyo que había abierto y le dijo a la montaña: "Ahi te dejo este listón por el barro que me llevo; es un listón muy bueno que me trajo el difunto Tacho cuando estuvo trabajando en Sibajahui". Y se levantó muy complacida y nos vinimos hablando. (*Pausa.*) ¿Y nosotros qué le damos a la tierra? (*Pausa.*) Puro véngase y véngase y agujereamos los cerros y arrancamos las cosechas y nos bebemos el agua y le sacamos el oro y la plata y no le entregamos nada. La tierra no es mala, compadre, lo que pasa es que ya no nos quiere porque somos unos desalmados. Estamos sembrando el desorden con el desequilibrio, porque todo en la natu-

## ÓSCAR LIERA

### Pez en el agua *Antología personal*



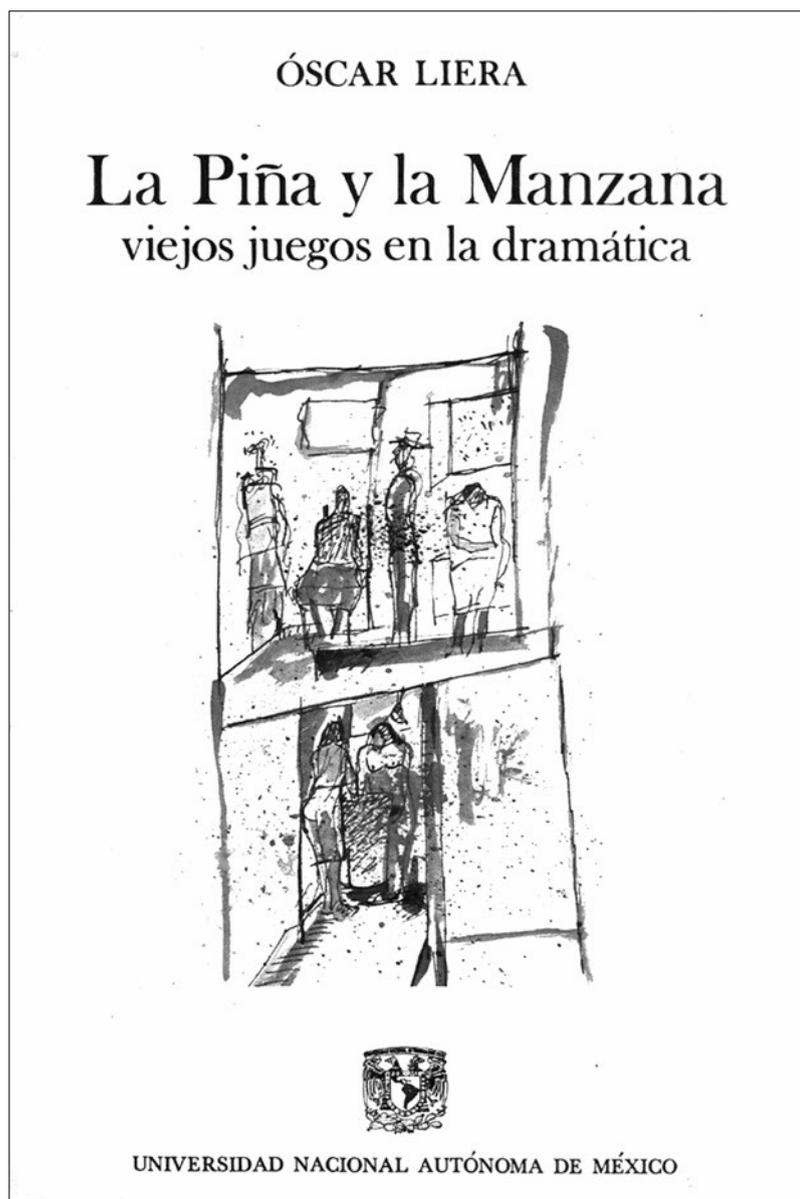
raleza, antes de nosotros, estaba equilibrado. Por eso los tiempos que se avecinan y que están descritos por los astros, son tiempos de desordenamiento, trastorno, de irregularidad, de espanto. Se anuncian grandes sequías y enfermedades incurables. Sólo hay que mirar por las noches los rodetes amarillos que se le ponen a la luna para darse cuenta de que es una luna mal dispuesta, afectada. Pero no, la tierra no es mala, compadre, no es culpa de la tierra lo que pasa.

Para hacerle justicia a este vergel del lenguaje hay que tener muy buenos actores, porque una cosa es leer esa prosa poética (no porque busque el verso o sea lírica sino en virtud de que encadena imágenes de la visión del mundo que tenían los indígenas y heredaron los campesinos), y una muy otra pasarla por la mente y el cuerpo para que salga por la garganta como algo que se dice por primera vez. El problema con la literatura dramática que toma su impulso del habla y la figuración popular es que al llevarla al cine o al teatro se imposita, se imita, se dice con sonsonete, se estereotipa, en suma.

Toco el tema porque así como el municipio de Culiacán está haciendo el esfuerzo de editar estos tesoros de la dramática regional, alguien debería llevarlos a la escena con el rigor y la magia que se merecen. La aventura no es fácil porque precisamente *Los caminos solos* fue escrita como un gran acto de encantamiento, como un sortilegio en donde los seres humanos se podían comunicar con las fuerzas invisibles y los prodigios de la naturaleza, en un tiempo sagrado que ya comenzaba a ser profanado por el progreso, la ambición desmedida, la explotación laboral, la injusticia sin fin contra los desheredados de la tierra. Sólo en un tiempo en donde la magia era monedera corriente se podía hacer un conjuro como este:

JACINTO: Ahora no corre viento para que se lleve tus palabras; mañana temprano quizá bajen los venados de la sierra a beber agua y se llenen las veredas de miradas apacibles y lánguidas; esta paz no es para ti ni lo será nunca porque te voy a maldecir. ¡Maldito seas en la tierra por todos los días que te faltan y que serán muy amargos; maldito seas por injurioso y por traidor al pueblo y a la raza; te verás perseguido y acosado por tus yerros, por tu propia sombra y por todas las palabras! ¡Maldito, mil y una vez maldito, una y mil veces maldito seas!

He utilizado sin pudor el vocablo pueblo en este prólogo porque en el siglo XIX aún era posible aglomerar las grandes diferencias étnicas, sociales y culturales del país en tres apartados: los pueblos indígenas, la población rural y la floreciente muchedumbre urbana. Naturalmente cada uno de esos conglomerados podían dividirse en diferentes categorías, pero en la literatura y la sociología de la época, pueblo era todo aquel que no fuera dueño de algo y la mayoría de la gente no era dueña de nada. Óscar Liera llama pueblo a los campesinos, artesanos, mineros y menesterosos de sus obras porque tenía la esperanza de que ellos fueran los espectadores de su versión de la Historia, de su ficción dramática. Escribir para el pueblo no era en Óscar una pose intelectual ni una ideología; era un deseo que le corría por las venas, un impulso genuino que le quitaba el sueño. Como vivió de cerca el caos académico y cultural que sufrió la UAS con los “enfermos” en los años setenta, optó por subvertir el orden reviviendo la epopeya de los bandidos y generales de la Revolución que encarnaron los ideales de los desposeídos. Él mismo tuvo una conducta cívica muy valerosa en tiempos en que los gobernadores, presidentes municipales y jefes de policía no daban cuenta ni de sus robos ni de sus muertos. Aunque su batalla mayor en contra del abuso del poder, la corrupción política y social y la traición de la jerarquía eclesíástica a los postulados de Cristo, la libró en el teatro, como podemos constatar en esta rapsodia culiche que hace del pasado el canto del porvenir. **U**



*Mallarmé y la tragedia de Anatole*

# Las horas en que fuiste y no fuiste

Adolfo Echeverría

*El 8 de octubre de 1879 muere Anatole, hijo de Stéphane Mallarmé. Este niño de ocho años se vuelve el tema de una serie de fragmentos que el poeta francés nunca convirtió en una obra. Ahora se publican en versión castellana gracias a los buenos oficios de Adolfo Echeverría, el autor de El mensaje devastado y de quien son los siguientes apuntes en torno a una escritura obsesiva.*

(3)  
mejores  
como si él ~~cuando~~\*  
aún fuera —  
cualesquiera que hubiesen sido,  
los calificativos  
digno — etc.  
las horas en que  
fuiste y  
no fuiste  
  
enfermo en  
    primavera  
muerto en otoño  
    — es el sol  
  
\_\_\_\_\_  
    la ola  
la idea      la tos  
  
Stéphane Mallarmé,  
*Para una tumba de Anatole,*  
fragmentos 2 y 3

En la imagen —una fotografía tomada tan sólo unos meses antes de su muerte— es un niño de ocho años vestido con traje de marinero, detalle que le da a su apariencia un aire aun más infantil. Su rostro exhibe una mezcla de serenidad y placidez que le conceden a su semblante un carácter de manifiesta indolencia. Se trata de un muchacho frágil y hermoso a la vez —hermoso, justamente, por la fragilidad que subsiste, sobre todo, en esa mirada que adivinamos a punto de extinguirse—. Es en esa misma mirada en donde asoma —claro, intenso, penetrante— un entrañable parecido con su padre.

Anatole era el segundo hijo de Stéphane Mallarmé. Había nacido el 16 de julio de 1871 a una corta existencia determinada por una condición en extremo incierta. El embarazo de su madre había sido particularmente riesgoso, y en sus primeros meses de vida el estado de salud de Anatole fue a tal grado endeble que no parecía posible que sobreviviera por mucho tiempo. Es de comprenderse, así, el que los padres desplegaran en los años

\* El tachado es del propio Mallarmé



Anatole Mallarmé, 1873

sucesivos una esmerada voluntad por generar en torno suyo un clima de perseverante cariño y esmerado cuidado. No obstante, el desenlace fatal tuvo lugar en la primavera de 1879. Hacia finales de marzo, Anatole cayó nuevamente enfermo. El médico diagnosticó una crisis de reumatismo articular que de manera progresiva afectó los pies, las muñecas, los codos y los hombros del niño. Muy pronto, esta dolencia se vio agravada por una hipertrofia cardíaca y una peritonitis tuberculosa que acabaron por consumir sus últimas fuerzas, y lo llevaron a su fin el 6 de octubre siguiente.

Tras el deceso de Anatole, Mallarmé abrigó un acre sentimiento de culpa por los padecimientos del hijo, dado que mantenía la certidumbre atroz de haberle transmitido su “mala sangre”. Sin embargo, a pesar del mismo remordimiento —o, acaso, gracias él— se produjo en Mallarmé una suerte de reflejo emocional compensatorio: si este había sido incapaz de heredarle una constitución física suficientemente vigorosa para soportar las ofensivas de la enfermedad, ahora reafirmaría el empeño de eternizar a su pequeño mártir por virtud de su pensamiento poético, pensamiento del que debía emanar una práctica de la escritura que proyectara las potencialidades de un genuino acto propiciatorio.

\*\*\*

Los 202 fragmentos que componen *Para una tumba de Anatole* fueron consignados por Mallarmé hacia finales de 1879 y comienzos de 1880, durante un periodo de honda desolación y tenaz aislamiento.<sup>1</sup> En un tiempo en que la desaparición de Anatole se hacía sentir punzantemente, el poeta deseó perpetuar la memoria de su hijo a través de una obra que —señalémoslo de una vez— Mallarmé nunca lograría consumir, y de la que estas anotaciones constituyen apenas un bosquejo inicial inequívocamente rudimentario. Aun así, pese al ostensible carácter de insuficiencia y fractura de los fragmentos, parece difícil permanecer impasible ante el íntimo aliento de plenitud emocional que contienen y abrazan, ya que en ellos se recoge y —más todavía— se acumula, la reveladora demostración de un penetrante dolor. En este sentido, resulta amargamente irónico el que, como un sombrío abismo de amargura y desesperanza, la muerte de Anatole partiera en dos el corazón de la época más luminosa en el devenir poético de Mallarmé.

Positivamente, después de una fase crítica que se distingue por las vicisitudes en la composición de *Herodías* y la paulatina gestación de una nueva concepción de la poesía, la década que va de 1875 a 1885 será para Mallarmé —quien acabará de establecer, por entonces, su figura mítica de “poeta maldito”—<sup>2</sup> la etapa de confirmación de una vocación irrenunciable. Es esta la época de la encarnación de *Igitur* “para fulminar el viejo monstruo de la Impotencia”, como diría Mallarmé; de la revisión definitiva y la publicación de “La siesta de un fauno”; de la concepción de varios de sus más significativos textos, tanto líricos como especulativos, en prosa; de las traducciones de los poemas de Poe —entre las que despunta la de “El cuervo”—, y de la escritura del “Tombeau” que le dedicara a este que fuera su imprescindible guía y modelo, ese capital soneto en el que Mallarmé, en un verso celeberrimo, dejó sentado lo que sería un auténtico programa para el poeta moderno: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.

Es esta, nada menos, la época en que el artífice secreto y absoluto del *silencio esencial* y la *soledad inmanente* de la palabra, le asigna a la creación el cometido de reinventarse a sí misma en la consumación de una poesía que implica la anulación gradual de los compo-

<sup>1</sup> Como es sabido, las 202 notas que componen *Para una tumba de Anatole* pertenecieron originalmente a la señora E. Bonniot, heredera de Mallarmé, y por primera vez fueron transcritas, editadas y publicadas, con una exégesis tan oportuna como aguda, por Jean-Pierre Richard, uno de los más reconocidos estudiosos del poeta, en 1961. Cfr. Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, introducción de Jean-Pierre Richard, Éditions du Seuil, París, 1961, 317 pp.

<sup>2</sup> Recordemos, justamente, que la primera edición de *Les poètes maudits* de Paul Verlaine es de 1884.

nentes prosaicos del poema, la afirmación de un discernimiento agudo de los procedimientos retóricos, y la instauración de una lógica escritural causante de un lirismo despersonalizado.

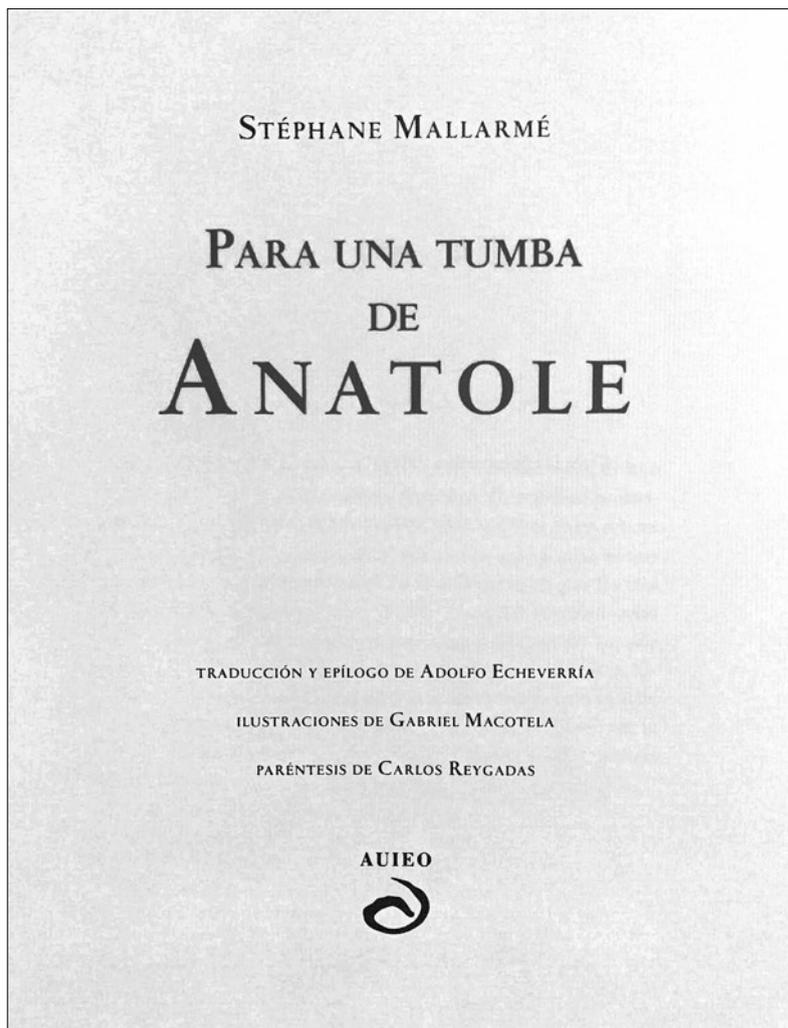
\*\*\*

Todos y cada uno de estos bocetos connotan, precisamente, el fatídico deceso de Anatole y, si bien es innegable que —desde un enfoque estructural— padecen de cierto hermetismo y desarreglo, también lo es el hecho de que de entre su oscuridad y dispersión logra emerger un sustrato temático suficientemente nítido y articulado. Su lectura acusa, por una parte, esa acerba responsabilidad que Mallarmé experimentó por los padecimientos que llevaron a Anatole a su fin; por otra, deja al descubierto las alusiones reiteradas a un motivo conceptual recurrente en otros textos del poeta y que vuelve a aparecer aquí, esta vez revitalizado con dramática violencia —motivo que tiende a corroborar que, para Mallarmé, la muerte supone la conciencia del acto de morir, y no puede ser reducida al simple fenómeno físico de la extinción corpórea.

En esta lógica redentora, Anatole —aún “demasiado niño” para entender su desventura— podía ser transmutado y mantenido con vida por obra de una poesía que contuviera los estragos de la muerte: Anatole seguiría vivo *en* su padre, y sólo moriría al morir el mismo Mallarmé.

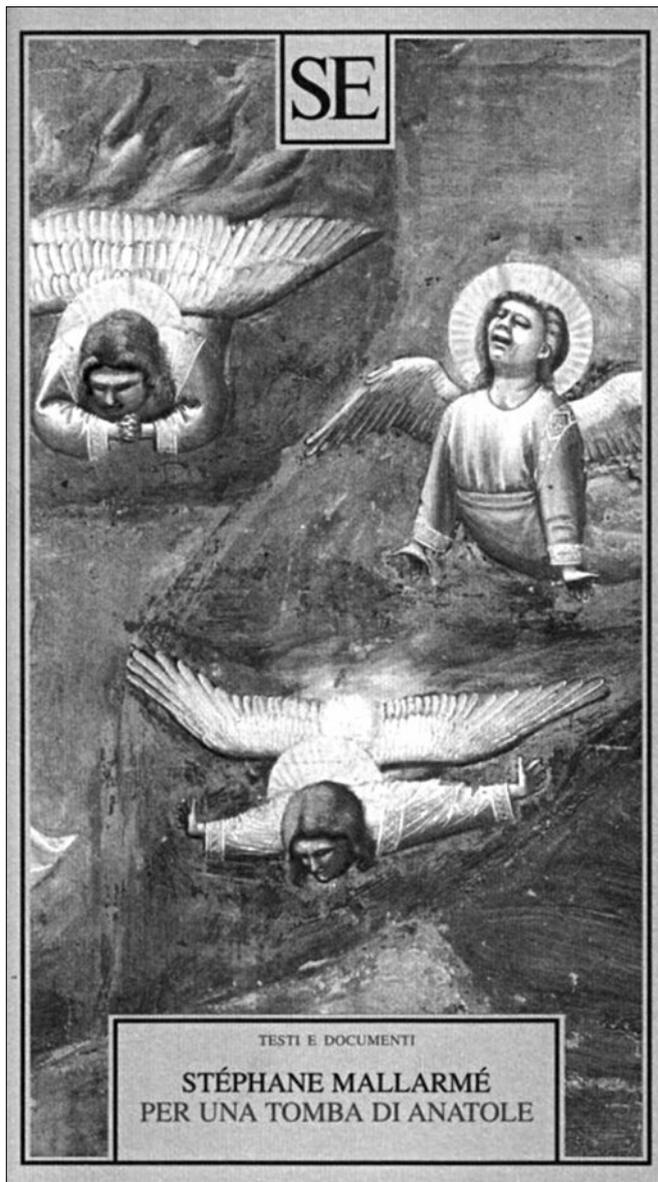
Podemos pues plantear desde el principio —declara a este respecto Jean-Pierre Richard en la introducción citada—, sin un excesivo riesgo de error, la idea de que Mallarmé había pensado escribir, tras la muerte de su hijo, un poema y más exactamente una suerte de “consuelo”... Este consuelo, este “bálsamo”... habría comprendido una significación muy general y probablemente no habría puesto en escena sino a personajes que tuvieran un valor como tipos (el Padre, la Madre, la Muerte, el Hijo, la Hermana...); pero la eficacia que debía tener para Mallarmé habría no obstante residido en su arraigo biográfico. A través de este poema harto abstracto, seguramente habría intentado persuadirse a sí mismo de que su hijo no había muerto en verdad, y que con coraje, paciencia, y suficiente “genio”, podía serle concedido el hacerlo revivir en él. Este consuelo habría sido así, como todas las *Tumbas* de Mallarmé, un intento de resurrección.

No se trataba, pues, para Mallarmé, de nutrir una torpe ilusión de inmortalidad, sino de favorecer efectivamente, gracias al lenguaje poético, la personificación de una *manifestación negativa* vuelta poema que la muerte fuera incapaz de destruir.



\*\*\*

No deja de extrañar, en primera instancia, el que poco después de la muerte de Anatole y la redacción de estas notas, Mallarmé rehuyera —hasta donde permite acreditarlo un atento examen de su correspondencia y, como es obvio, de sus composiciones literarias— toda mención expresa al hijo desaparecido. Pero una lectura conjetural nos lleva a suponer que el padre, lejos de eclipsar la memoria de Anatole, sencillamente desplazó su influjo del ámbito de la realidad impositiva y externa —es decir, el ámbito de la experiencia *dada*— al dominio mucho más profundo, mucho más necesario —y, en la visión de Mallarmé, mucho más *verdadero*— de la ficción poética. Después de echar raíces en ese territorio de privilegio, ya decantado, ya esencializado, el recuerdo de Anatole sería nutrimento de algunas de las más radicales figuraciones de Mallarmé. Por ello, puede sostenerse que estos apuntes no son sólo el producto de una indudable resolución creadora por parte de su autor, sino que se encuentran vinculados de manera estrecha a la sustancia medular de la invención mallarmeana, en la medida en que potencialmente confirman, prolongan o anuncian la obra realizada.



En efecto, el bosquejo de *Para una tumba de Anatole* asocia la imagen mortuoria del “niño eterno” a la ausencia carnal de aquellas antiguas difuntas de Mallarmé —su madre Élizabéth Félicie, y su hermana Marie— siempre vivas en sus evocaciones, y a la perdurable presencia de sus venerados maestros y pares —Edgar Poe, Charles Baudelaire, Théophile Gautier y Paul Verlaine—, introduciéndonos como lectores, una vez más, en el espacio de esa *pasión elegiaca* que se revela, al considerar la suma del *corpus* mallarmeano, como una de sus fuentes cardinales. Desde este punto de vista, estos fragmentos son una muestra patente de esa atracción fundamental por la sensibilidad luctuosa que Mallarmé cultivó desde sus textos adolescentes de influencia hugoliana, a partir de “Sa fosse est creusée!...” y “Sa fosse est fermée...”, y que exploraría de manera brillante en numerosos poemas de madurez, destacadamente en el “Brindis fúnebre” y la serie de los *Hommages et tombeaux*. Incluso —como lo ha hecho notar Bertrand Marchal—, este mismo registro temático y esta misma sensibilidad pueden igualmente hallarse entre las líneas versales de

*Un tiro de dados jamás abolirá el azar.*<sup>3</sup> A nuestro parecer, sólo este hecho bastaría para otorgarle a *Para una tumba de Anatole* su extraordinaria importancia.

\*\*\*

Una primera lectura de estos apuntes —especialmente en el caso de quien sea un asiduo frequentador de Mallarmé— quizás resienta el abrupto contraste entre la exaltada dimensión espiritual, humana del texto, y su precaria encarnación verbal. Tal y como lo probaría un examen formalista, estos bocetos representan una suerte de *antetexto*, el elemental indicio de un desarrollo creativo aún incipiente que apenas refleja el estado embrionario y amorfo de la expresión que lo anima. Tanto la resonancia brusca o áspera, como la disposición inarticulada o discontinua, de un discurso dotado de una escasa coherencia gramatical y de una ilación lógica permanentemente sincopada, nos impiden, claro está, apreciar o degustar en su materialidad significativa los atributos retóricos de estos fragmentos. Pero lo cierto es que —como afirma Jean-Pierre Richard— “a este nivel, la expresión importa menos que la idea o que el sentimiento cuyo esbozo el escritor arroja sobre el papel. En contra de lo que ocurre de manera tan frecuente en Mallarmé, lo que debía decir prevaleció por encima de la manera en cómo lo dijo”.

No está de más, entonces, resaltar el hecho de que el cuerpo textual de *Para una tumba de Anatole* está integrado por notas redactadas *al vuelo*, bajo el dictado de una atormentada urgencia, con miras a la ejecución de una obra que nunca fue llevada a término. Estas notas son, al fin y al cabo, apenas una promesa de creación. Por esta sencilla razón, sería impropio juzgarlas como un poema propiamente *acabado*, sobre todo en la perspectiva de un poeta que, como es universalmente admitido, le impone a la factura escritural un ineludible deber de perfección y que rechaza cualquier designio que se encuentre por debajo de esta obligación decisiva.

\*\*\*

Con todo, un texto provisto de estas cualidades nos brinda la valiosa y rara oportunidad (valiosa *por rara*) de allegarnos a un Mallarmé más privado y humano, más introspectivo y cercano, y —detalle que supone otra de sus virtudes destacables— menos anulado, menos abolido por esa *desaparición elocutoria* del poeta que este convertiría en el cimiento de uno de sus imperativos es-

<sup>3</sup> Bertrand Marchal, *Anatole et “la tragédie de la nature”* in *Europe*, número 825-826, janvier-février 1998, Paris, p. 210.

téticos capitales: la impersonalidad. A pesar de las insalvables fluctuaciones del pensamiento que recorre a este lenguaje, a pesar de lo accidentado de la sintaxis que escinde y quebranta su desenvolvimiento, en sus destellos emergentes somos tocados por una voz que añora y persigue una aproximación —un vínculo, un roce— con el lector, una voz cuya seña de identidad característica es el ímpetu y la inminencia de un flujo de empatía afectiva. Es Paul Auster quien acaso nos ofrece la más exacta caracterización de la hondura psicológica y emocional de la que —con incertidumbre y ansiedad— nacen las palabras de *Para una tumba de Anatole*: “Fieles no a las demandas del arte —escribe Auster en *The Art of Hunger*— sino a los atropellados movimientos de la mente —con una velocidad y una precisión que asombran— estas notas parecen brotar de un lugar a tal grado interior, que es como si pudiéramos escuchar el crujido de los alambres en el cerebro de Mallarmé, y experimentar cada sinapsis del pensamiento como una sensación física”. Pues, a diferencia de aquellas composiciones paciente y esmeradamente pulidas por Mallarmé, en las que toda alusión personal se ve atenuada, neutralizada con el propósito de conseguir la instauración de un lirismo transubjetivo, es evidente que estas anotaciones poseen la facultad de revelarnos, en su inmediatez proyectiva, la tragedia de un *sujeto profundo*.

Es particularmente sugestivo, y tan conmovedor como inquietante, comprobar a qué grado la reputada

imperturbabilidad mallarmeana —que en realidad es la derivación de un *efecto retórico*— descansa, en el fondo, sobre los arrebatos de una emotividad presa de una agitación extrema.

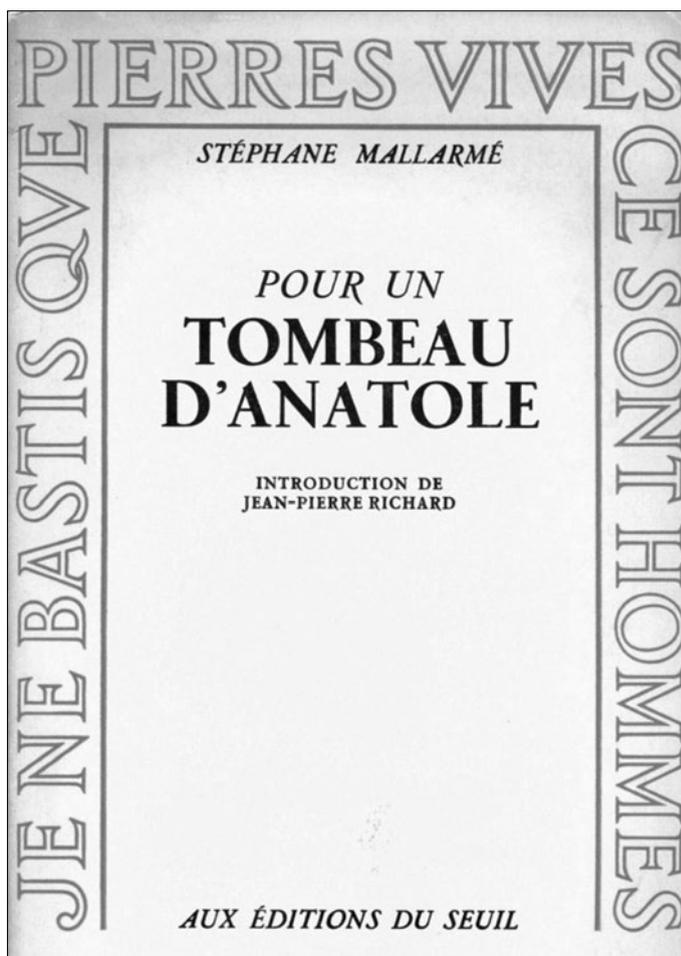
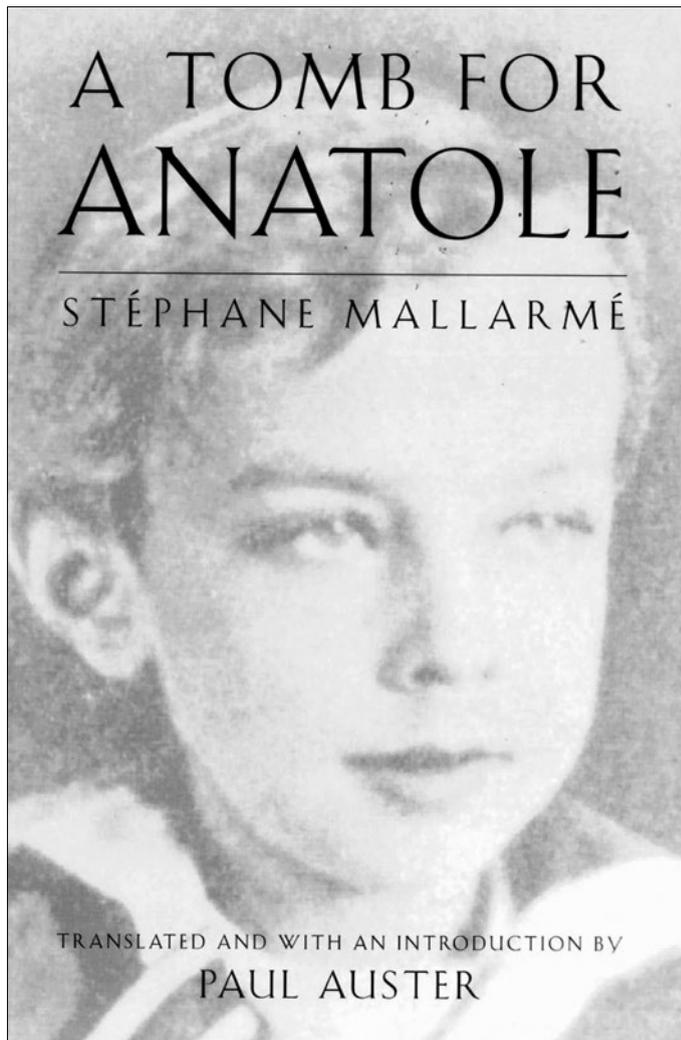
\*\*\*

No podríamos dejar de preguntarnos, aquí, el porqué de la renuncia de Mallarmé a escribir esa elegía que estos fragmentos hubieran podido —hubieran *debido*— originar. Un testimonio de Geneviève Mallarmé, hija del poeta y hermana mayor de Anatole, nos informa provechosamente a este respecto: “En 1879, tuvimos la inmensa pena de perder a mi pequeño hermano, un exquisito niño de ocho años. Yo era entonces muy joven, pero el dolor tan profundo aunque sin estrépito que sentía en mi padre me provocó una impresión inolvidable: Hugo, decía, tiene la fortuna de haber podido hablar (a propósito de la muerte de su hija), a mí, ello me es imposible”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Cfr. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris, p. 402. El lector recordará que la hija de Victor Hugo, Léopoldine, había muerto ahogada en el río Sena, a consecuencia de un accidente naviero, en septiembre de 1843; el lector recordará, igualmente, los célebres lamentos que el padre compusiera a la memoria de su hija, y que se encuentran en “Aujourd’hui”, poemario de *Les contemplations*: “Oh! je fus comme fou dans le premier moment”; “Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin”; “Demain, dès l’aube, à l’heure où blanchit la campagne”, y otros más.



Stéphane Mallarmé



Siguiendo esta clave, la respuesta que nos permitimos aventurar podrá resultar cruda o despiadada, pero nos parece ser la más apropiada en la medida en que se ajusta con mayor exactitud a las normas que Mallarmé abrazó al asumir una existencia regida, de manera estricta, por un proyecto poético absolutamente determinante. Mallarmé nunca escribió el poema, porque la contundencia y el rigor extremos con los que se le imponía la tragedia de Anatole —que era *su* propia tragedia— lo habrían obligado a romper ese distanciamiento indispensable que requería la tentativa poética mallarmeana de la palabra autárquica y la subjetividad impersonal, es decir, en suma, la tentativa de la poesía pura.

La genealogía de las obras mayores del poeta está encausada por esa misma observancia de las normas que demandaba el cumplimiento de un ideal estético preciso —fuera este una utopía o no—. Los más de treinta años empleados en la composición de *Herodias* —composición inconclusa, por cierto, pues Mallarmé, poco antes de morir, aún trabajaba en la revisión del texto y la anexión de fragmentos hasta entonces inéditos—; o la lenta pero incansable depuración de “La siesta de un fauno” —que, de ser un texto dramático destinado para el consumo mediatizado de la escena teatral, acabó transmutado por sus innovaciones prosódicas, por su misterio, por su *rareza*, en el emblema de la sensibilidad simbolista—; o los casi tres lustros invertidos en la concepción y el proceso de escritura de *Un tiro de dados* —que, hoy lo sabemos, no es más que la parte inaugural de ese quimérico *Libro*, esa Gran Obra de influjo alquímico que habría conformado la invención suprema y culminante del poeta—; todo ello ejemplifica de manera radical esa íntegra supeditación de la energía vital a la creación poética. Y el caso del poema —frustrado, malogrado, para siempre suspendido— que hubiera propiciado los fragmentos de *Para una tumba de Anatole* no fue la salvedad: una vez más, en Mallarmé, por encima de la fidelidad a la vida, prevaleció la fidelidad a la poesía.

\*\*\*

Estos apuntes constituyen, así, una confirmación de que en Mallarmé, si bien la poesía debe trascender el ámbito signifiante de la escritura para devenir la experiencia primordial del ser, de igual manera, para realizarse en su manifestación más eminente, debe contemplar la paradójica posibilidad de su propia negación. Es esta la evidencia que emana de la voz que se levanta de las páginas de *Para una tumba de Anatole* —estas páginas que, aunque sean ciertamente apenas una sombra de poema, no por ello dejan de irradiar un luminoso reflejo del hombre. **u**

# *La traducción de* Noticias del Imperio Bitácora de una aventura literaria

Alfonso González

*Trasladar a la lengua inglesa Noticias del Imperio, de Fernando del Paso, fue una tarea titánica desarrollada por un equipo de lectores y especialistas verdaderamente apasionados por el arte verbal del más reciente Premio Cervantes de Literatura. Las dificultades y vericuetos de esta novela total contaron con la atención fructífera y la asesoría paciente del propio Del Paso.*

Si la publicación de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, igual que varias otras de sus obras, fue una odisea debido a los muchos años de investigación en bibliotecas europeas y mexicanas, y a su gestación de más de diez años, la traducción al inglés fue igualmente una labor heroica. La gran diferencia es que esta traducción es el resultado de un trabajo de equipo. Dudo mucho que un solo traductor hubiera tenido éxito. Mi primer encuentro con la obra de Fernando del Paso fue allá a principios de los ochenta cuando leí *Palinuro de México*, obra que me fascinó, pues trata de un joven de mi generación que me habría gustado ser. Es todo un héroe mexicano, un Palinuro a quien los dioses han escogido para sacrificar y así salvar a sus compañeros. Héroe, porque no sólo se rebela contra las limitaciones impuestas por la sociedad y la cultura, sino también lucha contra la represión gubernamental. Todo esto basado en un

lenguaje poético e irónico que recrea pasajes llenos de humor, picardía y crítica social.

*Noticias del Imperio* vino después y deslumbró a sus lectores con el gran caudal histórico y su presentación irónica y jocosa, y nos hizo revivir el episodio del Segundo Imperio mexicano tan comentado en la escuela secundaria y tan relevante durante las visitas al Castillo de Chapultepec en los años cincuenta. El haber nacido y estudiado en México durante esos años de fervor nacionalista acentuaba más nuestro interés. Unas palabras sobre nuestros antecedentes vienen a colación.

Aunque yo la empecé, dirigí y concluí, la traducción es el resultado de un trabajo en conjunto. Estudié la secundaria en México y terminé mis estudios en la Universidad de Kansas. Al graduarme me dediqué a la enseñanza del español y de la historia de Hispanoamérica y a la traducción. Los antecedentes de Stella Clark son



Fernando del Paso

paralelos a los míos. Compartimos el mismo origen, la misma generación y casi los mismos estudios. Nos conocemos desde la universidad, cuando trabajamos bajo la tutela de John S. Brushwood a fines de los sesenta. En la última etapa de la traducción nos reforzó Leon Schwartz, poeta y profesor de inglés, francés y español. A Leon le encantaba traducir poemas y canciones del francés y del español al inglés. Fue el impacto que nos produjo la lectura de *Noticias del Imperio* el adhesivo que nos mantuvo enfocados en su traducción. Para mí, la feliz conclusión de la traducción se debe en gran parte al placer que produce la ilusión de estar reescribiendo la novela.

Stella, además de interesarse en toda la novela, prefería leer y releer los capítulos sobre Carlota —que son una parte esencial del libro—, y le entusiasmaba traducirlos. La narración demencial y lúcida a la vez de una anciana que se niega a aceptar que su esposo ha muerto y que ha perdido su imperio tiene un atractivo especial para todos. Su carácter fuerte y su seguridad personal, características atractivas para muchas mujeres modernas, le dan un sabor de actualidad. A mí me deslumbraba todo: la historia y las batallas, minuciosamente documentadas y narradas irónica y humorísticamente; los diálogos entre Juárez y su secretario sobre la supuesta superioridad de la raza blanca; la personalidad egocéntrica de Maximiliano y su supuesta mexicanidad al vestirse de charro, y la teatralidad de Napoleón II y su esposa. Stella y yo hicimos toda la traducción inicial y su

revisión final; Leon ayudó principalmente con la revisión de poemas y canciones, además de leer toda la obra.

Todo empezó cuando a finales de los ochenta Stella y yo leímos *Noticias del Imperio*. La novela nos impactó tanto que escribimos varios artículos sobre ella, y en algún momento decidimos que valdría la pena traducirla. Nuestro entusiasmo creció cuando, junto con mi esposa, conocimos a Fernando del Paso en Barcelona durante un congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en 1992. En dicho congreso se presentaban las figuras más destacadas de la literatura hispanoamericana del momento; entre ellos se encontraban Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso y José Donoso. Fue precisamente el día antes de su presentación que le manifesté a Fernando el interés que teníamos en traducir su novela. Me agradeció el interés, me dio su dirección y teléfono en Guadalajara y me dijo que ya platicaríamos sobre el proyecto. El siguiente verano fuimos a Guadalajara y llamé a Fernando. Le expliqué que tanto Stella como yo seguíamos interesados en hacer la traducción, que habíamos publicado algunos artículos sobre la novela y que hacíamos traducciones. Me agradeció cortésmente nuestro interés y dijo que tenía que consultarlo con su agente, Carmen Balcells.

Durante los siguientes dos años estuve comunicándome por correo con la señora Balcells, la que primero me pidió una hoja de vida y me dijo que se pondría en contacto conmigo. Cuando pasaron varios meses sin obtener respuesta, la llamé por teléfono. Me contestó

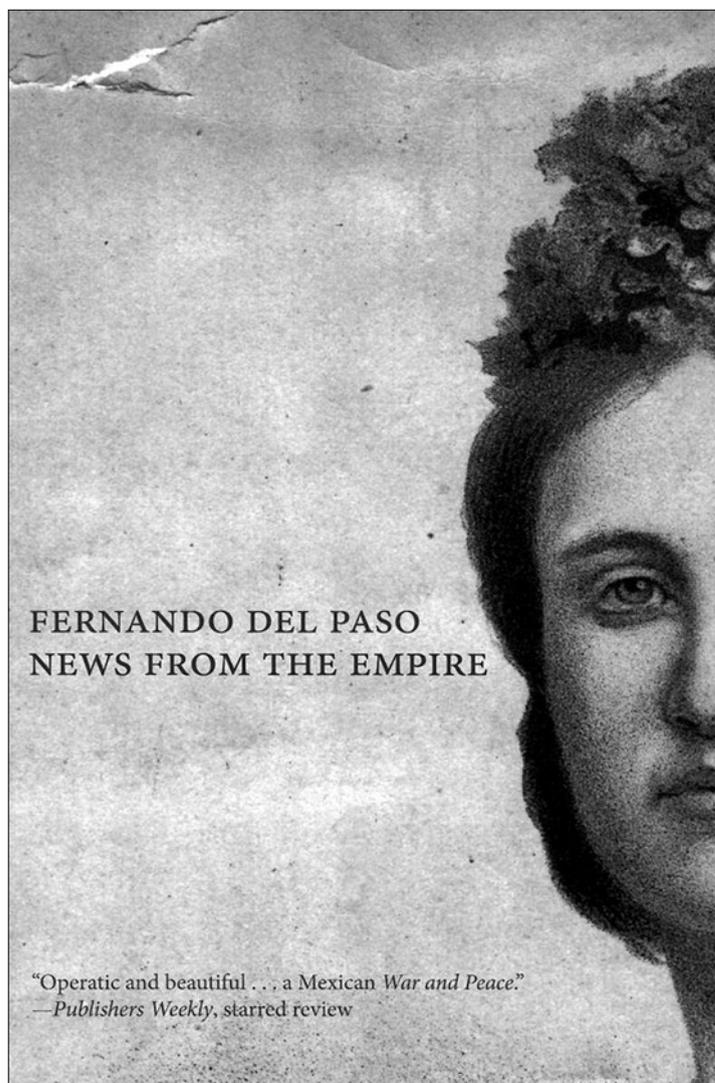
su secretaria y me dijo que la señora Balcells me contactaría. Algunas semanas después recibí una carta donde me preguntaba qué editorial iba a publicar la novela y cuánto dinero iba a recibir el autor. Le contesté que en Estados Unidos las editoriales no se comprometen a publicar un proyecto de traducción, sino la traducción ya hecha, que dan una cantidad inicial al autor, más aproximadamente el 10 por ciento de las ventas. Finalmente respondió que había estado en contacto con Fernando y que estaba de acuerdo en que tradujéramos la novela, siempre y cuando Fernando la aprobara antes de que se publicase. Así empezó la odisea de la traducción, la cual oficialmente iniciamos en 1997 y terminamos en 2007.

Como ya mencioné, la traducción final fue una obra de equipo, pues además de los dos traductores y sus múltiples revisiones hay que agregar la revisión de Leon Schwartz y la participación del autor, conocedor del inglés. Cuando terminábamos uno o dos capítulos se los enviábamos a Fernando. Los primeros intentos de traducción no le agradaron del todo, pues decía que la estructura de las frases que le presentamos en inglés le simplificaba su estilo, le quitaba ritmo —sus oraciones largas y un tanto barrocas aparecían más cortas, cortadas, y esto no lo reconocía como suyo—. Nosotros alargamos las oraciones para incluir todos o casi todas las pautas de las comas, punto y comas, paréntesis y corchetes. Intentamos también mantener los párrafos largos. Los cambios le agradaron a Fernando y continuamos así hasta el final con el mismo método. Nuestras comunicaciones fueron principalmente por fax y teléfono.

Aparte de la estructura y extensión de las frases y párrafos, encontramos varios otros problemas como la traducción de las muchas voces narrativas que hablan el castellano con acento inglés, francés, alemán o peninsular; el muro lingüístico que representa la traducción de docenas de nombres de flores, de armamento y uniformes militares del siglo XIX; la vestimenta decimonónica de hombres y mujeres; los incontables hechos históricos y nombres europeos y americanos; el discurso de un Maximiliano cuya obsesión por gobernar un país le impide ver con claridad los riesgos de aceptar la oferta del Imperio mexicano, y el discurso demencial y lúcido de una anciana que se resiste a aceptar la realidad hasta el último día de su vida. Así tuvimos que crear un discurso inglés con acento de varias lenguas extranjeras; el muro que produce el no hallar una palabra en los diccionarios normales nos llevó a consultar diccionarios especializados, además de no pocos libros de historia. Aunque menos frecuente, otro problema fue evitar la casi imperceptible tentación del uso de cognados falsos como: “pretender”, “atender”, “asistir”, “actual” o “realizar”; finalmente, en el uso del inglés, otra dificultad fue escoger el equivalente apropiado de palabras que cambian de significado según el contexto en el que se ha-

llan: “what / which”, “walking / pacing”, “shall / will”, “betrayal / treason” o “fiercely / ferociously”.

Sobra decir que la edición en inglés de Dalkey tiene menos errores tipográficos que la versión de la Editorial Diana de 1987, que fue la que utilizamos para la traducción. Estos los corregimos con la ayuda de Fernando. Nuestros primeros intentos de encontrar una editorial americana que quisiera publicar la novela fueron un tanto frustrantes, pues todas las editoriales universitarias que contactamos nos decían que valoraban la obra de Del Paso y el esfuerzo de la traducción, pero que no tenían presupuesto para publicar una obra tan larga. Finalmente, la prestigiosa Dalkey Archive Press, que había publicado la traducción de *Palinuro de México* en 1989, se comprometió a publicarla y así ocurrió en 2009. A juzgar por todas las reseñas y artículos que aparecieron después de la publicación en inglés, la obra fue todo un éxito. Por ejemplo, el 26 de abril de 2009, Ben Ehrenreich escribió una larga reseña laudatoria en el diario *Los Angeles Times*. El éxito de la novela fue tal que Dalkey Archive nos contactó para que preguntáramos a Fernando si estaba interesado en que se le tradujera *José Trigo*; ellos se la publicarían. La respuesta de Fernando fue contundente: ¡*José Trigo* es intraducible! **U**



# Según Horacio

Francisco Hernández

Piensa el guía, en su departamento,  
al despertarse:  
“¿Habrà pintado Twombly sus tres rosas,  
las explosivamente rilkeanas,  
evocando a Lou Andreas-Salomé  
o simplemente a granadas con dientes y rubíes?  
¿Habrà pensado en nuestra piel de gallina  
y en la frecuencia de nuestra desesperación?  
Es el cuadro más bello de la muestra.  
No sé a quién pertenece. Es una pesadilla.  
Un tesoro. Una bendición para los ojos.  
Podría matar al dueño. O dinamitar la bodega  
donde reposa de sus viajes.  
Twombly, por esta obra, es algo más  
que un poeta.  
Según Horacio, *ni a los libreros,  
ni a los dioses, ni a los poetas  
les está concedida la mediocridad*”.

Francisco Hernández

# Lucidez en el desastre

Vicente Quirarte

*El 20 de junio pasado, Francisco Hernández llegó al año setenta de su edad. El FCE y Almadía publicarán en breve su poesía completa. Odioso caballo es el título de su más reciente libro de poemas, aparecido bajo el sello de la segunda casa. Con ese motivo tuvo lugar una presentación en la cual participaron Eduardo Lizalde y Vicente Quirarte, quien leyó el texto que aquí se reproduce.*

En un tiempo cercano al Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1982, otorgado a su libro *Mar de fondo*, Francisco Hernández, publicista exitoso y poeta en su rostro más oculto y verdadero, viaja a la ciudad de Nueva York. Su propósito principal no es visitar las riquezas del Museo Metropolitano de Arte sino conocer el estadio de los Yanquis. Retrato de ciudad con poeta, describe lo más admirable de Francisco: antiolemnidad insobornable, niñez permanente, capacidad para transformar postales pasajeras en imágenes indelebles, visiones fugaces en objetos verbales que nos perturban, transforman e iluminan. El resultado se encuentra en el viaje consignado en el libro *Oscura coincidencia*, donde la voz del que escribe da testimonio de lo que el viajero vive, y descubre a un niño que lo contempla en la Ribera del Lado Este.

Por lo que asoma bajo su gorra  
en mi pueblo lo llamarían “pelo de elote”.  
Trae pantalones cortos, botas vaqueras y camiseta  
a rayas.  
Me ofrece una pelota de beisbol como si fuera  
una manzana.

A señas pide que me acerque:  
quiere decirme algo  
al oído.  
Me acerco, pronuncia la fecha de mi muerte  
y desaparece.

No importa que el poeta haya tenido o no esa experiencia. Lo notable es que hay en esa cápsula de tiempo y espacio un mundo de existencia autónoma y eterna. El calculado azar ha regido cada uno de los pasos de Francisco Hernández y, al buscar un separador para la lectura del libro *Odioso caballo*, me encontré una de las tarjetas anuales de la editorial Pre-Textos. Cuando terminé la primera lectura, la tarjeta me proporcionó una posible poética hernandiana: “Lo religioso verdadero no quiere reinar, sino modestamente ser”. Firma Ramón Gaya. La frase, perteneciente a una de las *Anotaciones inéditas* del pintor valenciano, me llevó a otro momento del periplo neoyorquino de Francisco. Al abrir una galleta en el restaurante más oscuro del barrio chino, encuentra no una frase que lo conduce a la felicidad artificial, reiterativa y mediocre, sino un mandamiento que él se ha



Francisco Hernández

impuesto como fe de vida y nos ha obligado a seguirlo, buscarlo y querer a su poesía y al hombre detrás de ella: “Mejor que tintinear como el jade es retumbar como las rocas”.

Utilizo la primera persona del plural no como el cobarde *nosotros* detrás del cual nos ocultamos, sino porque estoy cierto de que estar en este sitio privilegiado —en compañía de dos poetas que nos han marcado con acero al rojo de por vida— me obliga a hablar en nombre de quienes deseamos agradecer la permanencia de Francisco Hernández en cada uno de nosotros. El presente se anuncia como un homenaje. En descargo de esa palabra tan intimidatoria, debemos comenzar por decirle que respire hondo y se relaje, pues el homenaje nos lo ha hecho él, de manera creciente, a lo largo del tiempo en que ha convertido las palabras en orgullo supremo de la tribu.

“La poesía es un instrumento de investigación”, escribió Jorge Cuesta. Veracruzano como él, al igual que Rubén Bonifaz Nuño y Salvador Díaz Mirón, todos artífices mayores, Francisco Hernández ha sabido cultivar y enseñarnos la verdad de esa frase: cada verso suyo tiene *la sonora oscuridad del hueso*. No se trata de pulir la forma sino de que el misterio, sin dejar de serlo, se revele en la palabra. Alejado de la academia y escuelas literarias, siempre inseguro y por eso doblemente grande, ha consagrado lo mejor de su vida a interpretar los mensajes que todos recibimos pero no todos tenemos la capacidad de traducir. Su influencia unánime en los jóvenes proviene de la efectividad de su poesía pero tam-

bién de su congruencia, de haber abandonado una muy bien remunerada trayectoria de publicista y servir a la poesía del único modo en que lo puede y debe hacer un hombre de palabra. El poeta es un ser proclive a recibir el rayo porque ha entrenado sus sentidos para hacerlo. Lobo cazador, tiene mayores armas para enfrentar la vida, y al mismo tiempo se ve cada día más solo y aúlla a la luz de la Luna sin otra riqueza que su belleza helada.

Cada nuevo libro de Francisco es una lucha contra el lugar común. Cuando nos quita paulatinamente la respiración y nos deslumbra con sus hallazgos, cuando creemos estar al final de nuestro recorrido por la cuerda del equilibrista, da un giro sorprendente y nos obliga a aceptar la caída, sin redes protectoras.

Nuestro poeta sostiene que él no lee novelas. Tampoco las escribe. Sin embargo, en su ejemplar arte de sustracción ofrece las novelas que nosotros, lectores en ausencia, debemos completar. Así ocurre con la historia de Clotilde Porras, incluida en el poema “Paterson la horrible”, donde reaparece, amplificado, el tema del viaje en un fulgurante atisbo al corazón de las tinieblas. Como sucede en otros de sus libros, en *Odioso caballo* abundan nombres y referencias. Lo ejemplar es que Francisco se ha liberado paulatinamente de la carga culterana común a su generación y ha obligado a que cada uno de sus versos exista por sí solo. Los entrecruzamientos y las citas no son exhibiciones de lo que el poeta ha leído, sino doble deber para el lector que asiste a la transfiguración de san Jerónimo, Athanasius Kircher o William Carlos Williams.

Francisco Hernández no ha podido ni ha querido sustraerse a nuestra violencia cotidiana. Sin darse golpes de pecho ni rasgarse las vestiduras, sin montarse en el oportunista tren de los lamentos, en este libro se encuentran algunos de los más eficaces y valientes versos sobre el drama de nuestro país de sangre y fuego.

En la década de los sesenta del siglo pasado, tras la Revolución cubana y los movimientos de liberación, tuvo éxito la expresión “poesía comprometida”. ¿Qué poesía verdadera no está comprometida con el lenguaje y con quienes han aceptado la existencia marginal de los que hacen de las palabras realidades? Francisco Hernández ha mantenido siempre una lucidez implacable. Cruel en la herida que abre, luminoso y benéfico en la curación consecuente. Evoco, entre muchos, uno de sus poemas a los que con más frecuencia regreso, “La degradación de la primavera”, donde sólo el humor negro atempera la sensación de vivir, como subraya en este nuevo libro, en “un punto imantado, inmundo y a la vez atractivo, donde más de cien millones de personas luchan por sobrevivir”.

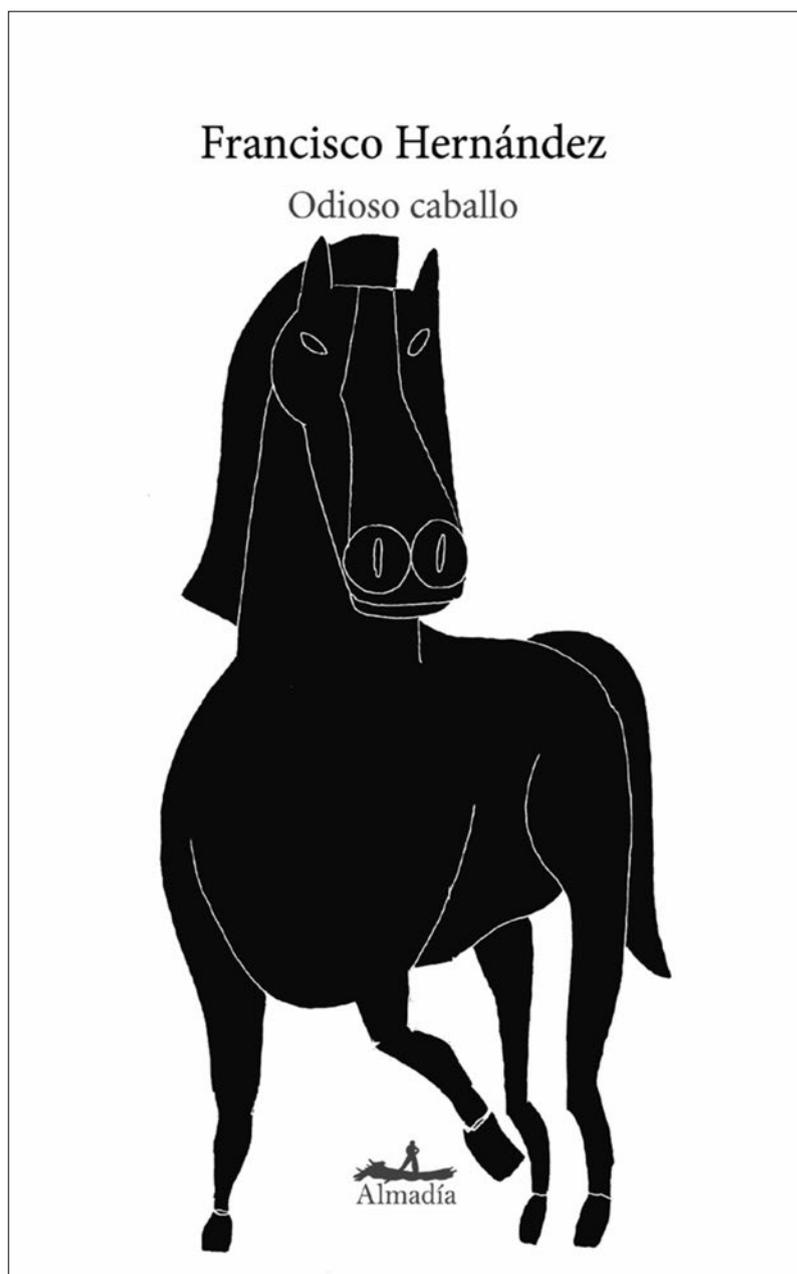
Unas palabras sobre la edición que nos congrega. Por regla general, los libros de poesía ilustrados son tan abominables como aquellos precedidos de un prólogo. La editorial Almadía ha logrado superar el escollo gracias al buen gusto y el talento plástico de Alejandro Magallanes y la capitanía de Guillermo Quijas. No se trata de ilustraciones sino de un trabajo paralelo del diseñador y del poeta: a lo largo de las páginas de *Odioso caballo* resuenan los cascos equinos en todas sus formas: el caballo etrusco de la portada, el *collage*, el pincel seco y la plumilla se unen para concertar un todo en que el caballo se convierte en un caleidoscopio de las imágenes de Dios y Dios en sí mismo, un Dios aparentemente fracasado en la creación y seguimiento de sus criaturas. De la misma forma en que al aproximarse a la obra plástica de un artista como Ismael Moreno (que firma Moris) el poeta ejerce con nosotros *los privilegios de la vista* —como nos enseña otro gran poeta—. La arquitectura de papel en el libro es admirable, y las solapas rojas, que sólo podemos ver al desplegar el vuelo, al abrir plenamente el libro como invitadora papiroflexia, evocan las suelas escarlata de los zapatos diseñados por Christian Louboutin, mayúsculo homenaje al suelo pisado por ángeles que llamamos mujeres.

En un fragmento de *Los cantos de Maldoror*, el conde de Lautréamont blasfema contra Dios como tal vez no lo había hecho nadie antes de él. Lautréamont nunca tuvo piedad consigo ni con sus lectores pues estaba seguro de que esa era la única forma de salvación posible y de crear gran arte, como nos enseña nuestro maestro Eduardo Lizalde. El blasfemo supremo es el más próximo a Dios. Otro gran maldito, Arthur Rimbaud, lo supo sintetizar así: “El combate espiritual es tan brutal

como la batalla entre los hombres. Pero la visión de la justicia sólo pertenece a Dios”.

Al buscar el fragmento de Lautréamont donde confronta a Dios me encontraron estas palabras en el prólogo de Ramón Gómez de la Serna, que parecen escritas esta misma mañana también para Francisco: “Ese orgullo fiero y sostenido que hay en ti es el que puede poner tregua y orden entre los hombres. Que todos sean tan orgullosos como tú y eso evitará que tomen nada de lo de los otros”.

Desde sus primeros poemas, Francisco Hernández supo que todo poeta tiene la obligación de ser y estar maldito. Sólo de esa manera se está cerca de lo que llamamos Dios. Su odioso caballo relincha y cabalga con más transparencia y sabiduría, con más espontaneidad y fuerza que el caballito cerrero que también sabe perder o elevar a sus devotos. Gracias demos a Francisco Hernández por encontrar belleza en el pantano, por mantener y enseñarnos la lucidez en medio del desastre. **U**



Anish Kapoor

# Arqueología: Biología

Cecilia Delgado Masse

*Una parte sostiene que la verdad poética consiste esencialmente en una visión reveladora del ser de las cosas, mientras que la otra afirma que la poesía, en la medida en que es creadora, encarna un significado imaginario que es algo agregado a toda realidad exterior al poema y no debe ser medido por su correspondencia a esa realidad. La discusión acerca de la representación [...]*

HAROLD OSBORNE

Anish Kapoor es uno de los artistas contemporáneos más reconocidos e influyentes en el ámbito internacional al haber propuesto nuevas estrategias de producción que involucran al arte con las complejas relaciones entre la sensibilidad y el pensamiento, lo oriental y lo occidental, y no sólo porque una se encuentre superpuesta a la otra, sino porque en el acto creativo logra establecer un equilibrio perfecto que deriva en la experiencia estética de su producción. Cada una de sus obras revela la paradoja de un espectro poético particular que es reconocible a la percepción del ser en tanto apela al mundo sensible por ciertos rasgos; mas este no se encuentra determinado por una correspondencia con la realidad del objeto o el caso de la escultura propiamente, ya que su trabajo revela una destreza insólita de proporción, densidad, escala y equivalencia, que destaca la materia prima como la realidad misma de su obra.

Sin ánimo retrospectivo, la exposición *Anish Kapoor. Arqueología: Biología* despliega un recorrido por la obra de este artista a través de sus grandes instalaciones y esculturas realizadas entre 1980 y 2016. Su trabajo puede definirse como un acercamiento poético al riguroso estudio del espacio, la materia y la forma, donde lo real, lo simbólico y lo imaginario se combinan hasta encontrar una génesis originaria del objeto escultórico. La exhibición, curada por Catherine Lampert, ofrece una propuesta que radica en la experiencia del espectador a

través de cuatro temas que ocupan cada una de las salas. La primera sección, “Forma auto-generada”, se integra por sus primeras obras con pigmento, donde el polvo de color adquiere una materialidad concreta y relevante que logra generar un efecto de levitación. Asimismo se ubican otras piezas que buscan la interacción de la forma con la luz: prismas y espejos perfectos que extienden el espacio, al tiempo que lo distorsionan, o la propia representación del vacío contenido en un bloque de piedra. La segunda sección, “Formas de belleza”, propone una extraña armonía del mundo post-industrial mediante la puesta en tensión de los ideales de pureza y precisión matemática de la forma — *When I am Pregnant* [*Cuando estoy gestando*] (1992) y *C-Curve* [*Curva C*] (2007)— con los conceptos de grotesco y escatológico propuesto por la instalación *Ga Gu Ma* (2011-2012). En la tercera sala, “Tiempo”, se ubica *At the Edge of the World II* [*Al borde del mundo II*] (1998), escultura que propone la abducción como un acercamiento de la representación de infinito, donde se pone en juego la escala del lugar, la pieza y al espectador. Por último, “Fuerzas impredecibles”, propone la materia como una expresión autónoma con trabajos como *My Red Homeland* [*Mi patria roja*] (2003), *Archaeology and Biology* [*Arqueología y biología*] (2007), *Mollis* (2003), o la serie de silicones de producción reciente.

La exposición fue organizada por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y su Patronato Fondo de Arte Contemporáneo A.C., considerando al museo como una institución de intersección y sinergia artística, académica y social. La producción de Anish Kapoor en el MUAC se propone como el punto de partida para reflexionar sobre las posibilidades que implica el acto creativo, donde la materialidad expande los horizontes de la realidad y la representación de lo imposible aparece como verdad.



Anish Kapoor





*Ga Gu Ma*, 2011-2012





*Mi patria roja, 2003*





*Para reflejar una íntima parte del rojo, 1981*



*Sin título, 1992*

# El Kentucky Bar

Joaquín-Armando Chacón

*Un hombre se reúne con un amigo suyo, especialista en literatura, quien está interesado en conocer un viejo episodio que involucra a una actriz estadounidense de visita en Cuernavaca. Sin embargo, lo que tenemos en las siguientes páginas involucra a una misteriosa mujer en cuyo honor un cantinero de Chihuahua habría inventado el coctel margarita.*

*Para Carlos Rodríguez Peña,  
en Buenos Aires*

*...cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando...*

*...  
—¿Y cuál sería el contexto no verdadero de esa verdad?*

JAVIER MARIAS

—No era sueca —le digo a mi amigo Alejandro González Acosta—, era una actriz de allá del norte a la que publicitaban y presumían de sueca, pero era más norteamericana que los hotdogs, la Quinta Avenida, el Golden Gate y el viento frío de Chicago. Nada de sueca. Ya ves que el *star system* de Hollywood está lleno de publicidad mentirosa.

Después de meses de intercambio de mails entre uno y otro y vanas promesas para reunirnos a charlar para contarnos de nuestros quehaceres, finalmente este sábado de otoño Alejandro me ha llamado muy temprano para concertar el encuentro y ahora estamos en la cafetería Rayuela del centro de Tlalpan saboreando la primera taza humeante y mirando el despertar de ese apacible lugar donde González Acosta tiene su casa desde hace años a unas cuantas cuadras de allí. Primero las necesarias tazas de café para aún continuar amarrando a tierra lo que pueda quedar de consistencia de los sue-

ños y después vendrán los huevos estrellados con tocino para uno y los estilo norteño para el otro, el pan recién hecho y los vasos con jugo de naranja. Le he preguntado a Alejandro sobre su labor en la Universidad y sus encuentros y descubrimientos en su disciplina como titular del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, y él me ha respondido con su habitual desparpajo e ironía y una naciente sonrisa cada vez más amplia para finalmente soltarme sus preguntas por aquel rumor que yo creía ya finalmente olvidado, enterrado profundamente, en santa paz y con las florecitas ya marchitas y esparcido su polvo por ningún lado, pues este se había levantado muchos años atrás allá en la ciudad de Cuernavaca, donde me había mantenido durante años dando clases de literatura latinoamericana.

“Nada, nada de eso, mi amigo”, me dijo Alejandro, “los rumores siempre resucitan, viajan por el tiempo y encallan en los sitios más absurdos, y allí se les agregan detalles, se omiten otros, se exagera, se minimiza algo sustancioso y entonces la historia se convierte en un laberinto trunco y, suele ocurrir, para desgracia de la autenticidad, que también se confunden a los personajes con otros, pero por aquí y por allá, fue apareciendo tu nombre, incluso de gentes que no te conocían, que no sabían

de ti y pues, no creas, pero me dio por investigar y, claro, en gran mayoría todo apuntaba hacia ti y tu encuentro con esa actriz sueca, así que ahora necesitas contarme de pe a pa el verdadero intríngulis de aquello. No te puedes negar, me interesa la historia, antigua o moderna, bien lo sabes. ¿Cómo fue esa historia con la actriz sueca?”.

Le respondí con una cierta reticencia, encendiendo el primer cigarrillo y dándome cuenta de que con eso ya daba pie a seguir tirando del hilito que comenzaría a desenrollar esa madeja parecida al color amarillento que tienen las viejas fotografías.

—Cuéntame, pues, soy todo oídos y en silencio escucharé la historia, desde el principio y con abundancia de detalles —me apuró el doctor en letras iberoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Así que ni modo, a contarle a Alejandro González Acosta sobre aquella semana de aquel tiempo en donde en Cuernavaca daba clases de literatura en lo que muchos llamaban El Centro, mientras la mayoría de mis amigos iniciales habían regresado a sus países o a seguir recorriendo el ancho y ajeno mundo.

—...Y entonces ella llegó, en silencio, en secreto, sin que casi nadie se enterara y, según entendí después, llegó a Cuernavaca para consolarse de la separación de un famoso actor inglés de aquel tiempo, o quizá del di-

vorcio de un segundo marido y poderoso empresario alemán, o del fallecimiento de un amigo favorito con el cual estaba a punto de contraer un tercer matrimonio, por alguna de esas razones que nunca me quedó muy en claro, pero que para ponerle a eso un marco adecuado te diré que llegó para consolarse de la millonada de marcos que hubiera heredado si ese matrimonio hubiera llegado a realizarse, si ese amigo no se hubiera puesto a beber en fila una gran cantidad de botellas de champaña antes de subirse en su Alfa Romeo para ir a estrellarse contra un árbol en una loca e inútil carrera. Así que ella perdió el amor, una buena cantidad de millones y quizás alguna mansión en la Costa Azul y tal vez en otros sitios del estilo. Y allí estaba, encerrada y desconsolada desde varias semanas atrás en casa de una amistad de mejores tiempos. Y como su cumpleaños era en ese mes de febrero le hicieron una especie de festejo más o menos íntimo por la tarde, al que me invitó una de mis alumnas y además maestra de un grupo de estudiantes norteamericanos a quienes yo les estaba dando unas clases privadas sobre la narrativa latinoamericana, y esta alumna mía era conocida de la pareja extranjera que era amistad de la señora que conocía a la desconsolada y por ella vino la invitación para que la acompañara, todo porque seis días antes me había encontrado en el centro de la ciudad en compañía de mis amigos, Daniel Sandford y



Kentucky Bar, Ciudad Juárez

Federico Ménez, quienes animosa y prontamente la invitaron a tomarse un café con nosotros en la cafetería Viena para festejar allí y de esa manera mi cumpleaños, pues yo también era acuariano como la actriz desconsolada, aunque a ella ya la habían festejado por sus cumpleaños como doce o trece años más que a mí y en grandes saraos en distintas partes del mundo. Y aunque me negué a esa reunión en donde no había sido invitado directamente, y lo hice como el inocente mocito apenas entrando a la magia de la literatura latinoamericana pero ya buen lector de la literatura norteamericana, española, mexicana y algo de la europea, pero todavía bien pendejo en otros asuntos más terrestres y también mágicos si se tiene la percepción de la magia y el don y la ayuda de los gnomos, de las hadas y las sonrisas de las brujas y de ciertas diosas del Olimpo. Y allí llegó el incipiente autor aún inédito a esa mansión con un jardín que parecía tener el tamaño de una cancha de fútbol y contener al bosque de Sherwood y el lago junto al pueblo de Cuomo por allá en Italia. Y llegó a tomarse unos *whiskies* y unos canapés y se encontró con la desconsolada, que en ese momento no parecía una actriz que hubiera filmado al lado de los actores de la década ni llenado portadas y portadas de revistas de muchos países y, según yo sabía por los chismes de otro tiempo, se le había relacionado con importantes jeques, magnates petroleros de Texas, dueños de rascacielos y hasta con aquel Rubirosa que surgió a la fama exterior desde lo que fue Ciudad Trujillo. Nada de eso, sólo parecía una desconsolada de cabellos rubios sin peinar, de ojos sin brillo, de movimientos meditados y desánimo por los cuatro costados para beberse tequila en vasos *old fashioned* y que de vez en cuando miraba mudamente a todos y a mí me observaba mudo porque todos los demás hablaban en inglés, y luego la desconsolada se tomó otro vaso *old fashioned* como si fuera agua corriente y me preguntó algo, yo le respondí lo primero que me vino a la mente y ella escuchó alguna palabra y, ah, el idioma, el idioma castellano tiene magia y a la lengua española la desconsolada la conocía un poco aunque con un acento espantoso, pero de todos modos conseguía comunicarse y algo me dijo y yo algo le dije, quizá, que los tequilas no se tomaban en un vaso *old fashioned* servido hasta el tope, ni se les ponía hielo en cubitos duros, y que tal vez lo mejor para ese clima sería un coctel margarita. Fíjate, en ese entonces, vaya que ha pasado el tiempo, los cocteles margarita apenas daban sus primeros pasos en la colectividad de la sociedad, aunque para unos fue creado en el 44 del siglo pasado en un bar de Tijuana y en honor de Margarita Carmen Cansino, pero que en realidad se inventó en el Bar Kentucky de la ciudad de Chihuahua por admiración a Margaret Trash Donnelly, a quien no conocí, aunque tampoco a Margarita Carmen Cansino, y que el tequila solo y directo

se tomaba en un vaso caballito teniendo a la mano un limón, sal y sangrita bien preparada y que el mejor sitio en donde preparaban la sangrita en esa ciudad de la eterna primavera, se me ocurrió mentirle, era una cantinucha proletaria que se llamaba La Línea de Fuego y que allí iban los desamparados de siempre. “¿Y las desconsoladas?”, me preguntó ella en su absurdo español con imitación del acento sueco. Esas no, pues ante el tequila no vale la pena el desconsuelo. Debido a eso, la desconsolada quería saber más del tequila, del español, de la ciudad, de la cantina La Línea de Fuego y del que le contaba todo eso, que les contaba todo eso pues mi alumna, la pareja extranjera, uno de los parientes de esa casa y otro invitado y la señora que conocía a la desconsolada ya nos hacían ronda, así que yo seguí contando más mentiras que verdades en español para la desconsolada y para que mi alumna les tradujera a los demás, pero también les hablé del 68 que me arraigó allá y les hablé del movimiento de la Teología de la Liberación en Latinoamérica y de mis autores favoritos de ese entonces y la desconsolada de todos modos siguió bebiendo sus tequilas como si fueran agua con hielo en su vasito *old fashioned* y siguió escuchándome. Y luego se hizo noche, esas noches de Cuernavaca en que todo es murmullo y como muchos de mis oyentes se iban a una cena y a la verdadera celebración del cumpleaños en la casa de una condesa, pues en aquel tiempo aún había condesas por allí en esa ciudad. A esa condesa después llegué a conocerla, pero esa es otra historia, así que aquí no tiene caso. Mi alumna y yo nos despedimos y la desconsolada se despidió de mí con un beso tequilero en la mejilla izquierda y me dijo que tenía que invitarla alguna vez a ir a conocer la cantinucha La Línea de Fuego y enseñarle el coctel margarita y como yo le dije que era improbable que en La Línea de Fuego hicieran de esos cocteles pues allí el tequila tenía que raspar de entrada, saborear el limón y la sal y luego sentir cómo el tequila regresaba con su olor a tierra, nos entretuvimos en aquel jardín como cancha de fútbol mientras yo le mencionaba los ingredientes necesarios para preparar una sangrita necesaria para unos buenos tragos raspadores de tequila. Me dio otro beso tequilero en la otra mejilla (ya ves lo cristiano que soy, pongo una y otra mejilla) y mi alumna me comentó que en los tres segundos siguientes la desconsolada no iba a recordar ninguno de los ingredientes y, por supuesto, a ella no le interesaba conocer La Línea de Fuego porque ella era una respetable maestra allá en California o en Colorado Springs o en Florida, no me acuerdo, donde la aguardaba un novio con quien se iba a casar, y jamás había oído hablar de Margarita Carmen Cansino ni le interesaba llegar a probar el coctel margarita, ni averiguar si era cierto que yo sabía preparar una sangrita excelente. Entonces, en el taxi que llegó hasta allí, allá, por nosotros, llevé a la maestra de ojos

miopes y anteojos antiguos a la casa que ella y su grupo de estudiantes de la Florida o de Colorado Springs o de California habían alquilado esa temporada, y que por cierto le decían La Casa Azul y estaba en la colonia Madero, y me regresé solitariamente a mi casita a releer a Onetti porque al día siguiente les iba a hablar de su cuento “El infierno tan temido”.

Al día siguiente fui por la tarde a dar mi clase sobre el gran Juan Carlos Onetti en el Centro de Estudios y allí estaba mi grupo de esa temporada esperándome ansioso. No por nada pero yo tenía un cierto éxito como maestro de literatura, nada de intelectualismo y pedantería académica, sólo les transmitía eso que me llegaba de las lecturas, me interesaba por los personajes y por sus acciones, les hablaba de mi apasionamiento por ciertos pasajes, les inventaba, les mentía contándoles la verdad de la mentira de la ficción que a la larga se trasluce en una verdad de lo que desconocemos, porque nunca han existido ni Larsen ni Brausen ni Risso ni los demás personajes de Juan Carlos Onetti, ni existe esa Santa María, aunque existe el Uruguay, y jamás se tomaron esas fotografías de ese terrible personaje femenino llamado Gracia César que en la trama del cuento hunde al personaje en su infierno tan temido, pero que al leer el cuento comienzan a existir, a convertirse en seres a quienes conocemos, de quienes aprendemos algo, de quienes tomamos una experiencia que nunca nos dañará, de esos a quienes llegamos a tenerles aprecio, quizá cierta confianza, porque así son ellos, así podríamos ser nosotros, así son ciertas personas de las que hemos escuchado o incluso llegado a conocer. Y sí, yo tenía mi público, mis alumnos, más ellas siempre que ellos, porque posiblemente las mujeres siempre comprenden más de la ficción para emparentarla con la realidad, porque en su sexto o séptimo sentido llegan a comprender toda la realidad que existe en la ficción. Y allí estaban mis alumnas (creo que en ese tiempo eran ocho o diez) y mis alumnos (cuatro o cinco) que se inscribían para escuchar mis clases y de lo cual viví muchos años, hasta que el futuro no fue como debía ser, quizá de igual forma en como la nostalgia dejó de ser como era antes. Y, le presumí a mi amigo González Acosta, atento a esa historia pero sin dejar de atacar a conciencia los tocinos y los huevos fritos, que a veces allí, cuando terminaba una clase, los alumnos aplaudían. Sí, Alejandro, aplaudían, y eso lo volví a presenciar algo más de veinte años después cuando di mis clases en Estados Unidos, en la Universidad de California. De eso algún día te cuento. Pero esa vez, allá en El Centro no sé si aplaudieron o no, pero prefiero contarte que sí aplaudieron. Al salir del salón de clases mi alumna, la maestra de Colorado Springs o de California o la Florida, miope con anteojos antiguos, me comentó que esa clase le había gustado mucho, y que tal vez era conveniente que yo saliera de vez en cuando

lejos del encierro en mi casita y mis papeles o de la biblioteca de El Centro y bebiera tequila y conociera actrices suecas. ¿Qué te crees? Así que le aclaré y puntalicé el haber bebido un bourbon, un Elmer T. Lee especial y no tequila el día anterior y que la sueca no era sueca sino bien norteamericana aunque se hubiera desnudado garbosa y juvenilmente para sus primeras películas amateurs allá en Estocolmo, para luego regresar con su talento a su patria con el estandarte de extranjera. Y allí íbamos en eso cuando afuera, en la primera sección de El Centro, ya que te aclaro que estaba dividido en dos: la primera era para las clases de español y la segunda para las clases especiales, y allí, en el jardincito de la entrada, en donde había una especie de cafetería rústica, en una silla estaba sentada la actriz sueca que no era sueca, y estaba vestida y con unos gigantescos lentes oscuros y aún con el desconsuelo sobre aquella aura que tenía, me parece que en ese momento algo grisáceo cubría lo dorado. Sí, recuerdo su imagen allí, tomando un café de olla, un cigarrillo encendido en una mano, los anteojos negros cubriendo casi toda la parte superior de su rostro, el cabello sin peinar, a la despreocupada, un suéter ligero, no me preguntes por su color, simplemente echado sobre los hombros, una camisa femenina a rayas, tampoco recuerdo el color, una falda que quizá fuera de algún modista famoso, pero que allí sólo parecía una falda como cualquier otra, y unos zapatos de tacón bajo. Sí, allí ella, las piernas cruzadas, la tacita de café de olla en una mano y en la otra el cigarrillo, y esperándome. Nos dijo que no la habían dejado entrar a mi clase, aunque había rogado, pero no, no estaba permitido, y allí se sentó a esperarme, y allí estaba esperándome, atenta a que no se fuera el taxi que también nos esperaba porque yo le había prometido llevarla a La Línea de Fuego a probar el coctel margarita. Ella y yo abordamos el taxi, la alumna maestra allí se quedó, ella no quería conocer La Línea de Fuego ni el coctel margarita y además debía reunirse con su grupo y llevárselos a La Casa Azul. Y entonces allá vamos la actriz desconsolada y yo, allá fuimos, hacia la colonia Carolina, a esa cantinucha que quizá ya no existe, como no existen otras cosas, como ya no existe ese Centro, ni su jardín, ni esa cafetería rústica y la actriz sueca ya no debe tener 38 años, sino algo más y casi nadie se acuerda de ella ni de esa peculiar belleza que despertó pasiones. Bueno, mi estimado Alejandro, ahora tú me has hecho que la recuerde. Y en el asiento trasero de ese taxi me fue contando, pues así es, carajo, si uno presta atención puede entender un idioma levemente aprendido y poco practicado, que no estaba a gusto allí, en esa ciudad, que no estaba a gusto en ningún lado, que estaba molesta consigo misma y nada contenta con su profesión y que las amistades de su amiga la aburrían enormemente, que en ella había anidado el desconsuelo y, finalmente, llegamos a La Línea de Fue-



go. Nos bajamos del taxi y le dije que se quitara los lentes, que así con esos anteojos oscuros iba a llamar la atención. Se los quitó. Entramos. No, ni madres, en La Línea de Fuego no servían margaritas, allí nunca conocieron a Margarita Carmen Cansino, ni tenían hielo frapé ni una botella de Cointreau, con la cual luego pervirtieron en otras partes al coctel margarita, y el limón sólo servía para acompañar a la sal con el tequila y que allí servían sobre todo cervezas Superior y Corona, tequilas de Jalisco y un ron que se llamaba Potosí, y bueno, pues iban a dejar entrar a esa rubia desconsolada aunque no acostumbraban que allí entraran rubias cargando tristezas, pues eso podía ser de mal agüero, y sólo porque yo parecía decente y porque el dueño cantinero mesero y limpiamesas al mismo tiempo aún se acordaba de mi jab de izquierda, el cruzado de derecha y el gancho izquierdo que habían puesto fuera de combate al molesto del Chintorro, ese borrachín bravucón que por allí se dejaba caer de vez en cuando y del cual yo no me acordaba, ni de esa visita de muchos meses atrás en compañía del profesor David Taylor, quien me contaba de Floyd Patterson, el campeón de peso completo de raza negra que cuando llegaba a perder una pelea se disfrazaba poniéndose una peluca postiza, una joroba en la espalda, una gorra de leñador, mil cosas para que no lo reconocieran, y hasta esa vez supe que a aquel borrachín que nos había echado bronca le decían El Chintorro. Así que entramos y nos sentamos frente a una mesa en el rincón más apartado y pedimos tequila, limón y cerveza Corona y olvídate de la sangría. Y pues salud y salud y qué lástima que no había manera de probar allí el coctel margarita, pero la desconsolada había querido ir a conocer La Línea de Fuego y el tequila que raspaba y ante el cual el desconsuelo valía madres y entonces a olvidarnos del coctel margarita que decían algunos historiadores fue en honor de Margarita Carmen Cansino, a quien allí no conocían y quizá tampoco en su si-



guiente nacimiento como Rita Hayworth, aunque según otros de los que se encargaban de esos menesteres de averiguar los pasados el coctel fue hecho para una bella actriz de películas clase B llamada Marjorie King allá por 1940 en un restaurante bar que se llamaba La Gloria en el polvoriento camino a Ensenada, Baja California, o en su defecto y allá mismo en Baja California para Margarita Henkel, quien era la hija del embajador de Alemania en México, pero yo volví a insistirle que era por Margaret Trash Donnelly en el Kentucky Bar que existió en la calle Libertad o en la calle Aldama en la ciudad de Chihuahua y el coctel fue creado por el cantinero Juan Luis Carrera, quien estaba fascinado, enloquecido, enamorado, derrapando, deseoso, hambriento, por Margaret Trash Donnelly, a quien no conocí, pero la vi en una fotografía: una dama espléndida, guapísima, que una vez al año llegaba a esa ciudad desde los negocios de su padre y hermanos por los alrededores en Chicago. Y Margaret Trash Donnelly llegaba siempre hacia el atardecer al Kentucky Bar de la calle Aldama o de la calle Libertad, siempre de negro, con su grupo de amistades, y Juan Luis Carrera la miraba amorosamente, como no había vuelto a ver a mujer alguna desde el fallecimiento de su esposa. Sí, a Juan Luis Carrera sí lo conocí, cuando él era un hombre por los límites ya bien pasados de los sesenta años y allí seguía en el Kentucky Bar, el que había heredado de su padre, y él me mostró la fotografía de Margaret Trash Donnelly, muy bella, entonces de poco más de treinta años y viuda y desde entonces cálidamente fría y lejana, impidiendo que nadie se le acercara y le alterara sus recuerdos. Allí, en el Kentucky Bar, apareció un lejano otoño. Quizás unos siete o nueve años antes de que yo naciera, le aclaré a Alejandro González Acosta en la cafetería Rayuela de Tlalpan, igualmente como lo hice con la desconsolada en la cantina La Línea de Fuego de Cuernavaca. Y Margaret Trash Donnelly traspasó la puerta del Kentucky Bar envuelta en su

luto y Juan Luis Carrera se sorprendió al darse cuenta de que en su cuerpo circulaba la sangre. Así, un año y otro año en el Kentucky Bar y Margaret Trash Donnelly llegaba, se sentaba en su lugar favorito rodeada por sus amistades y se ponía a beber *whisky* tras *whisky* apenas sonriendo, casi nada, un levísimo separar de labios desde el haberse dado cuenta de que a partir de la segunda vez que entró allí la música de la rocola sólo tocaba piezas de Albinoni, Mozart, Beethoven, Schubert, Vivaldi, Schumann, Chopin, de esos y otros cuates, y que los meseros se hacían a un lado para que el cantinero y dueño, Juan Luis Carrera, les sirviera los *whiskies* a ella y sus acompañantes, con apenas una sonrisa leve dirigida a Margaret Trash Donnelly en ese momento. Sólo eso, una leve sonrisa, no se atrevía ni siquiera a nombrarla o decirle buenas tardes o noches o bienvenida o tengo meses esperándola. Y pasó un año y otro y cada temporada llegaba Margaret con su grupo de amigos, y cada vez más vestida de negro, si es que era posible ese negro del vestido que se ponía, o la blusa y la falda y los zapatos y las medias y la ropa interior y el ligero que sostenía las medias y la bolsa de mano que llevaba y sólo un par de aretes de brillantes pequeños eran de distinto color al que usaba siempre, porque eran unos diminutos brillantes de un verde pálido y sólo el tibio muy tibio rojo con que se pintaba la boca, donde apenas asomaba una leve y obligada sonrisa de vez en cuando. Y llegó un día en que como otras veces llegó el otoño a la ciudad

de Chihuahua y en el atardecer llegó Margaret Trash Donnelly al Kentucky Bar de la calle Libertad o de la calle Aldama y Juan Luis Carrera la miró sentarse en su lugar favorito cuando se iniciaba en la rocola el *Concerto in si bemolle maggiore per due violini* de Vivaldi y los dos meseros se apuraron a servirles sus *whiskies* sólo a los acompañantes de la viuda, para enseguida retirarse a las esquinas. Margaret aguardó paciente y sin queja y sin alzar la vista mientras Juan Luis ponía en una coctelera una buena porción de tequila blanco, le agregó hielo picado, el jugo de varios limones verdes, recién cortados, de esos que aún recuerdan el árbol en donde crecieron, y sacudió la coctelera unos segundos, no demasiado para que no se perdiera todo el hielo picado, buscó una copa champañera, mojó sus bordes con jugo de limón y la escarchó con sal y anunció que ese coctel se llamaba margarita en honor de la señora Trash Donnelly, porque se cumplían cinco años de que ella había pisado el Kentucky Bar por primera vez y le llevó la copa a Margaret, quien sonrió levemente y comenzó a degustarlo con paciencia y en silencio. Le gustó, claro que le gustó, me dijo el viejo Juan Luis Carrera, pero nunca he podido volver a preparar un coctel margarita igual. Y cuando Margaret terminó de beberlo su sonrisa se abrió un poco más y yo me atreví a acercarme a ella, siguió contándome Juan Luis Carrera, y Margaret me preguntó por su contenido y se lo dije, el tequila blanco, el hielo picado, los limones verdes. “Y algo más, pues algo más



había, ¿verdad?”, me preguntó ella, pues ella lo sabía, sí, que había algo más, claro que sí, por eso nunca he podido volver a preparar un coctel margarita igual, me repitió Juan Luis Carrera. ¿Qué? Una lágrima, el complemento ideal y necesario para esa copa en ese momento. El hielo picado era en honor de su frialdad de tantos años, el tequila blanco la fidelidad al recuerdo y el jugo de limones verdes el homenaje a sus ojos. “Y la última lágrima”, agregó Margaret, “pues esta bebida es para darle la bienvenida al futuro”. Y Margaret le dijo que si podía preparar otros dos margaritas, pero sin lágrimas ahora, y que deseaba tomarlo con él a solas en ese bar, “para hablar de las soledades y del futuro”. Juan Luis Carrera les anunció a todos que esa noche no se cobraba ninguna cuenta, pero que se tomaran lo que ya tenían, y rápido, pues tenían que salir de allí huyendo, a la carrera, pues al terminar de preparar los siguientes dos cocteles margarita iba a sacar su pistola y a cargarla con las balas necesarias por si alguien aún quedaba por allí. Todos los demás salieron, algunos todavía con el vaso lleno o la cerveza en las manos y las puertas del Kentucky Bar se cerraron temprano por primera vez en los 22 años de su existencia y se apagaron casi todas las luces y sólo una quedó encendida allá al fondo. A mí Juan Luis Carrera me sugirió el resto, no fueron necesarios los detalles, pero yo sé que allí, sobre la barra del Kentucky Bar, la hermosa Margaret desató unas horas después su regocijo, que allí Juan Luis Carrera la tuvo por primera vez, sobre la barra cantinera del Kentucky Bar, habiéndole quitado únicamente una prenda de la vestimenta, la única necesaria, ya no les dio tiempo de más antes de que ella se tendiera arrastrándolo hacia el olvido y el inicio del nuevo recuerdo, la falda arremangada, la blusa desabrochada y los pequeños aretes tintinearón como campanas llamando al arrebató del domingo y las piernas cubiertas por las medias negras con brocaditos tejidos en el muslo se estiraron al máximo para, levantadas, abiertas, sostener con los tacones de los zapatos el cielo y el porvenir y la locura y el gozo de Juan Luis y la fiesta de Margaret, pero era apenas el inicio de la algarabía, pues después de la *petite mort* para renacer a la vida y la ausencia de saliva y los diez minutos transcurridos en la cabalgada sobre la barra del bar del Kentucky, y cuando Margaret descendía de la barra Juan Luis Carrera se apresó a quitarle la blusa, apenas eso, pues Margaret había descendido de esa barra de cantina sólo para quitarle el pantalón a él, y lo hizo arrodillada, y miró por primera vez al causante de su regocijo y el deshielo de su cuerpo y lo tomó como al agua bendita de la salvación lo toma quien ya ha llegado al Paraíso y no quiere perderlo nunca más, ni un centímetro de ello, ni un milímetro de ello, y Margaret se descubrió la mujer más hambrienta, la más antojada, la más todo, y la más sedienta después, así que dejó que Juan Luis siguiera haciendo otros mar-

garitas, y después, algo después, le permitió que le quitara una media, sólo una media, la de la pierna izquierda, pues la silla en donde estaba sentada era frágil e incómoda en su necesidad, así que follaron sobre el piso, y después del desprendimiento de la otra media ella inició la búsqueda del agua bendita del Bar Kentucky en la mesa donde siempre se sentaba para luego arrastrarlo hacia el siguiente viaje hacia donde se tiene que llegar y el tintineo de los aretes anunciando el arribo a la otra orilla. Yo no sé, no puedo asegurarlo, pero había algunos viejos que todavía continuaban sobreviviendo en el tiempo por allá y me dijeron que ese día tembló en el terruño, la primera y la única vez, en lo que yo sé, porque Juan Luis Carrera me lo contó que una a una fue quitando las prendas de vestir de Margaret, una a una cada vez y que lo último fueron los aretes, esos que el viejo Carrera allí guardaba junto a la fotografía, y que cuando quitó el primer arete ya estaba amaneciendo y cuando quitó el segundo arete ya existían los primeros parroquianos esperando en la calle, como todos los días, pero a Margaret y Juan Luis no les importaba y nadie se incomodó porque el Kentucky Bar abriera por primera vez unas horas más tarde y aun así luego tuvieron que esperar a que los meseros de ese día arreglaran todo porque por allí había pasado una tormenta o un sortilegio y porque Margaret había salido de allí ya con el sol en pleno y los ojos brillantes y esa sonrisa que es muy difícil conseguir plenamente en una mujer. Y me contaron las voces del viento en su tono bajito que cuando ella regresaba a la ciudad en la nueva estación del año lo primero que hacía era ir a pedirle los aretes a Juan Luis Carrera, y allí mismo se los ponía mientras el dueño del Kentucky Bar despedía a todos los parroquianos y el Bar Kentucky se cerraba fuera la hora que fuera y se abría hasta la mañana siguiente.

La mesa cantinera de aproximadamente siete metros allí estaba esa vez que yo fui a que Juan Luis Carrera me platicara la historia del Bar Kentucky para la primera revista que dirigí, una estudiantil e inventada por mí, de muy corto tiraje y hecha en mimeógrafo, y para que ese viejo cantinero me diera líneas para mi imaginación.

“Y sólo esta vez voy a contarle a usted lo que nunca he contado”, me advirtió Juan Luis Carrera, “y sólo lo que yo quiera y aunque parezca que olvido algo es mentira, así que no pregunte nada, no insista, y perdone si suelto algún exabrupto como el que en ese tiempo no le perdoné a Margarita ni un centímetro de su piel pues todo lo tuve y ella todo lo tuvo de mí”. Y Juan Luis Carrera me contó lo que quiso contar por esa primera y única y última vez. Pero yo comprendí el por qué centímetro a centímetro de la barra cantinera su dueño la mantenía pulidita, pues, me dijo, cada centímetro guardaba un recuerdo. Y allí, del otro lado de la barra, frente al inmenso espejo cantinero, había un espacio, unos cuan-

tos centímetros cuadrados donde Carrera había mandado poner años atrás algo parecido a un alhajero que le estorbaba la circulación a él mismo y a cualquiera otro de sus empleados que tuvieran que laborar por allí, pero eso no se iba a mover, no se quitaría, porque allí abajo, en el piso no se podía pisar. Me lo enseñó y era estorbo en realidad, y quizá feo, y no servía para nada, pero allí estuvieron las rodillas por primera vez de Margaret Trash Donnelly. “Y bueno, qué carajos”, me dijo Juan Luis Carrera, “no iba a proteger todo el piso del local del Kentucky Bar, no iba a proteger todo el local, no se podía, ¿adónde iba a llegar Margaret?”. Pero sí, sobre la pista de mesas y sillas, allí había un espacio abierto, un hueco, como si faltara una mesa, unas sillas. Y supe que todas las otras mesas y sillas fueron siendo cambiadas por otras mesas y otras sillas en cada estación. Ah, qué Margaret Trash Donnelly, desde entonces regresaba en cada estación del año y ya que llegaba el otoño y hasta que terminaba de irse el invierno ella llegaba al Kentucky Bar envuelta en ropa y ropa, imagínate nomás, le contaba yo a la desconsolada, la ropa interior, el vestido o falda y la blusa, pero además un fondo interno, y un suéter, una bufanda, un gorro, guantes, un sobretodo o un abrigo y en tardes de mucho frío encima de las medias se calzaba unos calcetines de lana, pues era prenda a prenda y estoy seguro que fue silla a silla y mesa a mesa y hasta aquella vieja rocola, pues Juan Luis Carrera también la había cambiado por otra, y había partes de las paredes que no se lavaban nunca porque encima se había puesto una sobrecubierta separada a centímetros de la pared original donde me imaginé se habían posado o sostenido en algún momento las manos de Margaret, y hasta se había ido cambiando escalón a escalón de la madera que iba al sótano bodega, y no, nunca he pensado en la incomodidad, sólo he pensado en la pasión y en esa frase mía y de nadie más de que más vale perderse en la pasión que perder la pasión, frase que en realidad quizás era lo que se ocultaba en el sabor de esa última y primera lágrima. Pero estoy seguro de que hubo otra lágrima más para Juan Luis Carrera, otra vez como complemento ideal y perfecto para el coctel margarita, y el último que tomó en su vida, cuando se enteró de que Margaret Trash Donnelly ya nunca más volvería al Kentucky Bar, que nos había abandonado, que se había abandonado a la enfermedad y que lo último que le dijo a una de sus sobrinas fue que no le fueran a poner aretes porque aunque no se daba cuenta nadie, siempre llevaba unos aretes puestos y que tintineaban siempre. Pero esa segunda copa no tenía el sabor de ninguna de las anteriores. A Juan Luis Carrera le dijeron que la habían enterrado vestida de blanco, con un perfume con cierto olor al limón y que había nevado sobre su tumba y que uno de sus amigos había derramado sal encima. Y sin aretes, le dijeron. Esa vez fue la última vez que yo

estuve en el Bar Kentucky, tiempo después me vine a la Ciudad de México a intentar mentirosamente convertirme en un famoso actor que seduciría a todas las maravillosas *starlets* del mundo, pero se me revolvía el estómago al subirme a un escenario, incluso al hablar en público y prefería mejor escribir, seguir escribiendo lo que escribía desde que tenía siete años de edad, pues el olor de los libros no me revolvía el estómago; por el contrario, me producía un inmenso placer y me gustaba contar historias y provocar la resurrección de ciertas personas como Margaret Trash Donnelly. Y ahora, pues ahora sé que ya no existe el Bar Kentucky, lo cerraron, lo tiraron hace tiempo, tampoco existe ya el viejo Juan Luis Carrera y quién sabe quién guarda, si acaso, esa fotografía de Margaret Trash Donnelly que yo tuve la oportunidad de contemplar, y ni quién sabrá adónde se fueron a tirar o vender o quemar esas sillas, esas mesas, esa antigua rocola, esa tarima de madera atrás de la barra, esos escalones de madera, esa barra de siete metros y veinte centímetros, no lo sabremos nunca, pero espero que el señor Carrera haya sido enterrado con los aretes en la mano, y que allí, allá, dónde esté, sigan tintineando.

Alguna vez, años después, regresé a aquella ciudad, estuve caminando por la calle Libertad de arriba abajo, lo mismo que por la calle Aldama de principio a fin, tanto ha cambiado esa parte de la ciudad que ya no reconozco el lugar, pero allí, en alguna parte, cuando ya era de noche, te aseguro que pude escuchar una música lejana, una risa brillante, algo parecido a un frenesí. Sí, ni modo, esto te lo cuento a ti, porque allí, en La Línea de Fuego todavía yo no regresaba físicamente adonde estuvo el Bar Kentucky, en el centro de la ciudad de Chihuahua, pues también estaba contándote que allí estaba en una de las mesas de La Línea de Fuego en la colonia Carolina de la ciudad de Cuernavaca, platicándole eso a la desconsolada y bebiendo caballitos de tequila con sal y limón y nada de acompañamiento de un vaso de sangrita. Y ya se nos hizo tarde, mi estimado Alejandro González Acosta, ya es hora de partir, a seguir en lo de cada uno de nosotros.

—Sí, ya es tarde, pero ¿y luego, qué pasó con la desconsolada? —se alarmó Alejandro González Acosta al verme a punto de partir—: Oye, espera, me contaste la historia de Margaret y Juan Luis en el Bar Kentucky, pero falta lo otro.

—No te preocupes, Alejandro, allí está esa historia y en ella la verdad de la creación del coctel margarita —le dije—, lo demás es sólo una leyenda que anda por allí y que a veces se olvida, a veces resucita, sólo eso, un rumor. **U**

---

Del libro *Breve tiempo del imposible* recientemente publicado por Ediciones Cal y Arena.

# Experimentos

Arnoldo Kraus

*Una joven estudiante de medicina empieza a trabajar en equipos de investigación como asistente. Su día a día en los laboratorios la lleva a conocer el desarrollo de experimentos con ranas. Sin embargo, al ser asignada a una pesquisa en torno al dolor, no soporta ver a los animales sufriendo, según piensa, de forma innecesaria. ¿Cuál es el dilema ético de la investigación científica?*

I

Cuando Susana cursaba el tercer año de la Facultad de Medicina, entusiasta, como siempre había sido, le solicitó al profesor Uribe, jefe del Departamento de Fisiología, trabajar con él por las tardes. Uribe, inminente investigador, platicó con ella. “Sí, acepto que vengas tres tardes por semana”. “Gracias maestro”, respondió Susana.

El primer mes, como suele ser, le explicaron el funcionamiento del laboratorio y le encargaron la limpieza de matraces, tubos de ensayo, bisturís, gradillas. El mes siguiente fue asignada al equipo del doctor Pérez, quien pocos días atrás había diseñado un experimento sencillo sobre los patrones del sueño en ranas. “Te podrás incorporar a la investigación con Pérez. Es una fortuna observar cómo se inicia un trabajo”, le dijo Uribe.

Pérez contaba con sesenta ranas, todas verdes, todas de Xochimilco y todas recién capturadas. No habían sido utilizadas en otros laboratorios ni tenidas, como lo exige la buena praxis, contactos previos con seres humanos. Las ranas fueron valoradas, antes de ser enviadas al laboratorio por los Defensores de los Derechos de los Animales de Laboratorio, una organización no gubernamental, laica y apolítica: ninguna estaba embarazada y no habían dejado ranitas en los canales de Xochimilco. Además, de acuerdo con requisitos *ad hoc*, los investigadores firmaron un convenio donde se comprometían a tratarlas con calidez, procurando evitar cualquier tipo de sufrimiento.

El doctor Pérez dividió a las ranas en tres grupos conformados por veinte ranas. A las ranas del primer grupo les permitió dormir tanto como necesitasen; las del segundo sólo podrían dormir ocho horas continuas —las primeras pernoctaban entre 14 y 16 horas—, y las del tercero dormirían también ocho horas con la salvedad de que serían despertadas cada dos horas. Después de un mes, Pérez llamó a Susana. Deseaba comentarle los hallazgos preliminares.

—Del primer grupo, el de las ranas dormilonas, como sabes, sólo falleció una.

—¿Eso es normal? —preguntó la joven aprendiz.

—Sí, es normal, esa es la tasa de mortalidad en este tipo de ranas —replicó Pérez.

Del segundo grupo habían fallecido cuatro ranas. Las autopsias revelaron fatiga cardíaca e infartos cerebrales.

—¿Eso es normal? —preguntó Susana.

—Así lo han reportado otras investigaciones. Recientemente se publicó un artículo de un grupo sueco. El experimento del Instituto K está bien diseñado; sin embargo, los editores de la revista sugirieron que el artículo debería leerse con cuidado pues las ranas utilizadas eran africanas.

—¿Y eso qué significa? —preguntó sorprendida Susana.

—Que Suecia no era el hábitat natural de las ranas africanas.

—Pero, perdón, no entiendo, los laboratorios no son el hábitat natural ni de las ranas de Xochimilco ni de las ranas africanas...



Francisco Toledo, *Rana*



Francisco Toledo, *Pareja de ranas*

—Tienes razón, pero, quizá, no estoy seguro, pienso en voz alta, las nuestras, las mexicanas, sufren menos pues los investigadores hablan en español y los suecos en sueco. ¡Pobres ranas africanas!, además de ser utilizadas en el laboratorio tienen que adaptarse al idioma de Bergman.

—La verdad no entiendo su explicación. Seguro es por mi falta de experiencia.

—No te preocupes, así es al principio, con el tiempo entenderás. Mientras que los “ombdusmanes” de los animales no den lata, todo es sencillo. Te cuento del tercer grupo. Como seguro te percataste, fallecieron 16 ranas, lo cual permite asegurar que la falta de sueño conlleva un índice alto de mortalidad.

—¿Por qué puede asegurarlo, doctor Pérez?

—Es sencillo. Como también sabes, a los tres grupos se les alimentó igual, se les cambió el pasto todos los días, se les colocó frente a la ventana dos horas por la mañana y dos por la tarde, el ayudante no permitió que otros seres humanos se acercasen a ellas y cuando los jardineros nos ayudaban, les distribuíamos los mismos gramos de insectos cada día, por cierto, provenientes de los canales de Xochimilco. Es decir, controlamos todas las variables posibles: insectos para merendar, luz, visitas humanas y calor. La única diferencia fue las horas de sueño. Por eso concluimos que entre menos horas de sueño más probabilidades de morir.

## II

Después del doctor Pérez, Susana, por indicaciones del doctor Uribe, fue transferida al laboratorio del doctor Gabilondo.

—Con Gabilondo conocerás otros aspectos de la investigación. Trabajarás en un nuevo experimento. Estamos probando un nuevo analgésico.

Un tanto atribulada —tenía miedo—, Susana se presentó al día siguiente con el doctor Gabilondo.

—Al igual que Pérez, a nosotros también nos dieron una partida de sesenta ranas, todas de Xochimilco. Ninguna de las nuestras es familiar de las de Pérez. Vivían en canales diferentes.

—¿Eso es importante? —preguntó Susana.

—Sí, sí lo es. Son dos razones fundamentales. Por un lado es un principio ético no hacer experimentos sólo con una camada. Podría desaparecer el linaje. Además, si escuchasen el croar de las ranas de las cajas vecinas, existe el peligro de que en caso de que hubiesen hermanos o hermanas, se reconozcan e intercambien información.

—¿Cómo?, no entiendo...

—Sí, mira, nos han rechazado algunos artículos por esa razón. Según ellos, las cajas donde albergamos a nuestras ranas están demasiado cercanas y eso podría sesgar el estudio.

—¿Sesgar?

—¡Claro! Una de las ranas del Experimento sueño le podría decir a una de las del Experimento dolor: “aguas, ten cuidado, trata de saltar y pasarte al mío. En el tuyo tardarás en morir y lo harás con dolor; en cambio, en el mío, lo peor que te puede suceder es fallecer por falta de sueño”.

—¿Entonces?

—Es lógico, doctorcita. Lo mismo sucede con los seres humanos. Es peor morir por torturas que fallecer por insomnio crónico. Los primeros sufren mucho y se lo merecen, son terroristas; los segundos no son tan malos, son disidentes políticos: mueren debido a alucinaciones y agotamiento; algunos, eso sí, los que alucinan varios días, se arrojan por la ventana.

En el laboratorio de Gabilondo la situación era diferente. Cada día se sacaban unas ranas de sus cajas y se colocaban en bases de madera —como las utilizadas para partir verduras o quesos—. Se les ponía boca arriba y les amarraban las cuatro extremidades. A las más rezongo-

nas, las que croaban demasiado o no querían colaborar, les amarraban también la cabeza. Después, con cuidado, las canalizaban para suministrarles los analgésicos del experimento vía intravenosa y, siguiendo los cánones de los Defensores de los Derechos de los Animales de Laboratorio, se les instalaba una sonda nasogástrica para que no se deshidratasen y así evitar sufrimientos innecesarios.

Susana se sintió incómoda y desconcertada desde el principio. Le dolía ver sufrir a las ranas. No entendía algunos de los argumentos del doctor Gabilondo; le molestaba en particular el de sufrimientos innecesarios. La idea le traía a la mente el término daños colaterales utilizado por los estadounidenses cuando defendían la labor de sus drones. Le molestaba ver a las ranas amarradas, le dolía el croar desafinado y la indiferencia de Gabilondo y sus colaboradores. Decidió acercarse al doctor Uribe. Tocó a su puerta.

—Perdón por interrumpirlo. ¿Puedo robarle cinco minutos?

—Sí, por supuesto.

—Me da pena decirle, pero... ya no acudiré al laboratorio.

—¿Por qué?, ¿sucede algo malo? ¿Te molestó Gabilondo o alguno de los jóvenes investigadores? Pérez se quedó con una impresión excelente de ti.

—No, no es eso. No me he sentido a gusto viendo cómo maltratan a las ranas. Hace dos días soñé que una de ellas se comía mis dedos y ayer, aunque confieso que me dio gusto, amanecí empapada.

—¿Pppppooooorrrr?

—Tuve una pesadilla. Soñé que las ranas se reproducían y crecían. En el sueño, Panchito, el ayudante de Gabilondo, en lugar de suministrarles vía intravenosa el analgésico, les daba grandes cantidades de proteínas provenientes de ancas de ranas, de esas que se comen en los restaurantes de lujo. Cuando el doctor Gabilondo entró al laboratorio las ranas habían triplicado su tamaño, lo rodearon y poco a poco fueron devorándolo. Mientras lo hacían, la rana jefe, la más grande, miembro del *Experimento sueño* y que a la postre fue la que alertó a las del *Experimento dolor*, leía en voz alta el nombre de todas las ranas sacrificadas en los dos últimos años en el laboratorio de Gabilondo. El pobre intentó explicarse. Les decía, entre sollozos: “Yo sólo cumplía órdenes. No actué *motu proprio*. Era imprescindible publicar artículos en revistas internacionales y seguir las indicaciones de mi jefe, el doctor Uribe. Por favor, entiéndanme. Yo, al igual que tantos y tantos genocidas, sólo seguí órdenes. De no haber cumplido habría quedado mal con el sistema y con la ciencia. ¿Cómo investigar y desarrollarnos como humanos si no es por medio de animales de laboratorio? Por favor, lean historia. No en balde los inocentes recurren en su defensa al texto de Arendt donde se habla de la banalidad del mal”.

—¿Banalidad del mal? —interrumpió Uribe—. No entiendo; no conozco ese concepto.

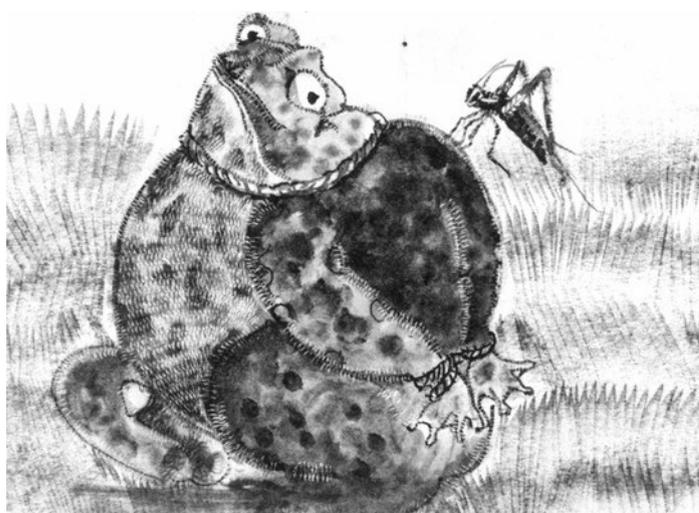
El novio de Susana era profesor de filosofía. Se dedicaba, sobre todo, a filosofía alemana. Incapaz de responder con exactitud, le preguntó al doctor Uribe si podía comunicarlo con su novio: “Misael es experto en filosofía alemana. Ha escrito sobre la banalidad del mal, ¿lo puedo comunicar con él?”. “Sí, por favor”, replicó Uribe.

—Buenas tardes, doctor Uribe, me pide Susana que le explique acerca del significado de banalidad del mal. ¿Tiene un par de minutos?

—Sí, por supuesto.

—Banalidad del mal significa cumplir órdenes sin reflexionar sobre la consecuencia de los actos, actuar como burócrata y seguir las reglas del sistema sin cuestionarlas.

—Gracias, Misael —replicó Uribe—. Gracias, Susana —añadió—. Dime, ¿salvaste a Gabilondo? **u**



Francisco Toledo, *Sapo*



Francisco Toledo, *Mono*

# A 50 años de la Revolución Cultural China

# Cuando el pasado regresa

Marusia Musacchio

*Hace medio siglo, se puso en marcha la Gran Revolución Cultural que trastocó los destinos de millones de personas en China. ¿Cuál es el saldo histórico de esta acometida de Mao Zedong por el poder personal? Sinóloga por la Universidad de Harvard, Marusia Musacchio da una perspectiva inquietante sobre el legado de un desastre histórico en uno de los mayores países del orbe.*

Este mes de mayo se cumplieron 50 años del inicio de la Gran Revolución Cultural china. En Beijing no habrá celebraciones, como tampoco las habrá en Shanghái o Wuhan, los grandes escenarios de este movimiento que dejó toda una generación de analfabetos. Sería un error creer que la falta de conmemoraciones es por irrelevancia del legado de la Revolución Cultural que duró 10 años. Por el contrario: hoy más que nunca los horrores de un sistema que orbitaba alrededor de un solo hombre vuelven a amenazar la estabilidad china.

## LA DESTRUCCIÓN DEL SISTEMA

Desde el triunfo de la Revolución china, en 1949, el partido encabezado por Mao operaba bajo un sistema de consenso. Es decir, cada miembro permanente del politburó representaba un grupo o burocracia y como representante de la misma tenía un voto en las reuniones del máximo órgano del Partido Comunista. En ese universo político, sin embargo, Mao era el *primus inter pares*. Su capital político se había forjado a lo largo de

décadas donde el fracaso de la línea soviética le había abierto la puerta a la línea maoísta que arraigaba en el campo y cuya estrategia militar se centraba en la guerra de guerrillas.

Fue precisamente el enorme capital político de Mao lo que permitió atacar al sistema que él mismo había creado. En este sentido, la Revolución Cultural no tiene paralelo en la historia de los movimientos de masas. No fue un levantamiento de clase en contra de un sistema que carecía de legitimidad; de hecho, fue lo opuesto. Una parte del aparato estatal, encabezada por Mao, le abrió la puerta a los estudiantes para que atacaran al punto de la guerra civil al país fundado por el Partido Comunista Chino.

¿Por qué el líder de la Revolución china tomó esta decisión? Las causas son variadas. Roderick MacFarquhar, profesor de la Universidad de Harvard y especialista en la Revolución Cultural, argumenta que había razones ideológicas y políticas. Entre las primeras se encontraba la percepción de Mao de que las juventudes chinas no habían experimentado un proceso revolucionario como el de sus padres y sus abuelos (para 1966,



la Revolución china tenía ya casi 20 años), debido a lo cual el sistema comenzaba a anquilosarse. Para Mao, la nueva nomenclatura era una clase de burócratas privilegiados que debía ser sacudida. Por otro lado, había temores políticos. Desde el fracaso del Gran Salto Hacia Adelante (1958-1961), el oriundo de Hunan se había replegado a la segunda línea, es decir, la cifra de más de 20 millones de muertos lo obligó a dejar las riendas de la administración en manos de Liu Shaoqi y Deng Xiaoping.

Para inicios de la década de los sesenta, la debacle económica era tal que se necesitaba incentivar el crecimiento. Liu y Deng abrieron mercados privados y decidieron que 6 por ciento de la tierra cultivable iba a ser trabajada de manera particular. Estas serían las semillas de la estrategia de apertura económica impulsada por Deng en los años ochenta. Pero en 1966 Mao las percibía como la prueba irrefutable de que el revisionismo había llegado a China. No había nada que Mao temiera más que dejar como sucesor a una suerte de Jrushchov.

Así, el líder chino lanzó la revolución cultural para asegurar su legado. De los estudiantes Mao obtendría la fuerza y el idealismo del movimiento; de la creación del Grupo de la Revolución Cultural, encabezado por su esposa, el soporte intelectual para legitimarlo. El golpe de muerte para sus oponentes vendría de centralizar el poder en su persona. El resultado, creía él, sería un régimen donde habría revoluciones constantes.

El secretariado del Partido, el órgano encargado de ejecutar cotidianamente las decisiones del politburó, fue

hecho a un lado. Desde mayo de 1966 se reorganizó el personal en los departamentos de propaganda, la secretaría del partido y el departamento de personal del ejército. Mao era el sistema y el sistema era Mao y aquellos que lo apoyaran. Ni siquiera Hitler detentó tanto poder.

El cambio de personal sería sólo una parte de la estrategia, en tanto que la purga de sus adversarios en mítines masivos fue lo que dislocó por completo al Partido Comunista Chino. Estudiantes de apenas 15 o 16 años tenían el poder de humillar y agredir a líderes de la talla de Deng y Liu. En el colmo del absurdo, los edificadores de la China comunista tuvieron que arrodillarse ante chamacos adolescentes que no tenían otro propósito que complacer al camarada Mao. El periodo de terror de la Revolución Cultural duró tres años, tiempo en que los guardias rojos cumplieron con su finalidad de destruir al Partido. Sin embargo, los guardias rojos nunca pudieron cumplir con el segundo cometido de la última revolución lanzada por Mao: forjar nuevas instituciones. Al contrario, las rencillas entre grupos empujaron al país a la guerra civil.

De 1966 a 1976, las escuelas permanecieron cerradas, no hubo otra fuente de conocimiento que el Libro Rojo, la producción industrial bajó y, contra lo que pudiera pensarse, el comportamiento de los Guardias Rojos no fue premiado. Lejos de eso, en 1969, para evitar el caos total, Mao —apoyado por el ejército— envió a toda una generación de jóvenes a trabajar en minas, poblar la meseta tibetana y los desiertos de Xinjiang. Desmoralizados, traicionados y analfabetos, estos jóvenes,



el supuesto futuro de China, conformarían la Generación Perdida.

Por su lado, el Partido se quedó en los huesos. Veinte por ciento de los miembros perdieron sus puestos, cifra que entre los altos cargos alcanzó hasta un 80 por ciento. Liu Shaoqi fue golpeado, humillado en público y puesto en arresto domiciliario. Murió por falta de atención médica en 1969. Su familia no recibió la noticia hasta tres años después. Deng Xiaoping fue purgado dos veces, una junto con Liu en 1966 y otra en 1971. Su hijo Deng Pufang se quedó parapléjico tras una “sesión de autocrítica” donde no soportó la presión y saltó de la ventana de un edificio.

La Revolución Cultural fue la década negra en China. Mao no logró transformar al sistema chino, más bien estuvo a punto de destruirlo.

#### LA INSTITUCIONALIZACIÓN, EL ANTÍDOTO

Sería imposible entender el sistema chino de los últimos treinta años sin analizar las consecuencias que tuvo la Revolución Cultural en la construcción de institu-

ciones en la era de Deng. Después del terror termidoriano, en el centro de las preocupaciones del liderazgo chino estaba evitar que una sola persona detentara tanto poder como para destruir a sus contrincantes.

De ahí que a pesar de ser el líder más poderoso después de la muerte de Mao, Deng no fuera presidente de la República ni secretario general del partido. Su posición se concentró en ser el jefe de la poderosa Comisión de Asuntos Militares. La década de los ochenta sirvió para construir acuerdos, tanto formales como informales, que aseguraran dos aspectos fundamentales en la República: la distribución de poder entre grupos y la sucesión ordenada de un líder a otro.

Respecto al primero, se llegó a un arreglo basado en dividir el poder entre los dos grupos de interés más influyentes —la Liga de la Juventud Comunista y los elitistas—. Los puestos se escalonaron entre una facción y otra y se acordó que cada cambio de liderazgo debía también responder a esta lógica. Si Jiang Zemin (1993-2003) era de los elitistas, entonces se nombraría a Hu Jintao de la Liga de la Juventud Comunista (2003-2013). Llegado el 2013 le tocó una vez más su turno a los elitistas bajo el mando de Xi Jinping.

Además, Deng Xiaoping limitó las rencillas de poder y restringió el tipo de castigos otorgados a aquellos que perdían el favor del Comité Permanente del Politburó (CPP). Por ejemplo, cuando destituyó a Hu Yaobang de la posición de secretario general del partido, en 1987, Hu conservó su puesto en el politburó. Desde entonces y hasta la llegada de Xi Jinping, ningún miembro del CPP perdió su puesto o fue purgado.

Para los sobrevivientes de la Revolución Cultural fue de suma importancia que se restableciera el liderazgo de consenso. Una vez más, esto significaba que cada miembro del CPP representaba los intereses de una burocracia. En términos organizacionales, el presidente controlaba la burocracia militar, la selección de personal y la agenda de política exterior. Las carteras de política económica y social eran dominio del premier, que en China operaba como jefe de gobierno. Las cuestiones de seguridad interna recaían en un tercer miembro del CPP.

Esta serie de acuerdos le permitieron a Deng Xiaoping lanzar su proyecto de modernización y liberalización económica que a la vuelta de unas décadas sacó de la pobreza a alrededor de 500 millones de chinos. Deng nunca tuvo el poder que alguna vez tuvo Mao, pero curiosamente su legado ha sido mucho más duradero y ciertamente más positivo.

#### XI JINPING Y LA SOMBRA DEL PASADO

Desde su llegada al poder en el 2012, Xi Jinping maniobró de manera veloz para centralizar el poder en su

persona. Su estrategia se basó en tres ejes: el primero, llevar a cabo una serie de reformas institucionales para que funciones que antes recaían en el gobierno ahora lo hicieran en él; segundo, una campaña anticorrupción que ha servido para purgar a sus adversarios; y tercero, la creación de un culto a la personalidad no visto en China desde la era de Mao. Todo ello, apunta a que el sistema chino está dando marcha atrás. La institucionalización de la política le está cediendo terreno al fortalecimiento de un líder.

En el sistema construido por Deng, el liderazgo de consenso se basaba en un intrincado equilibrio de fuerzas entre las distintas élites partidistas representadas en el comité permanente del politburó. Sin embargo, hoy las burocracias militares, de seguridad, de política social, exterior y económica le reportan directamente a Xi Jinping. En agosto de 2013, durante el tercer pleno del comité central del partido, Xi consolidó formalmente estos cambios cuando creó la comisión nacional de seguridad y el “comité del grupo central de liderazgo para profundizar de manera comprensiva la reforma”. El premier y el gobierno en general perdieron poder.

El dominio de Xi Jinping sobre el CPP es innegable. No sólo se trata de la centralización del poder, sino también de la purga de sus contrincantes. Bajo el lema de “luchar contra los tigres y las moscas”, Xi desató una campaña anticorrupción que ha centrado sus ataques principalmente en los grupos de sus adversarios. Desde 2012, más de cien mil burócratas han sido acusados de utilizar recursos públicos para beneficio personal. Que se purgue a burócratas corruptos no es motivo de alarma; lo que sí preocupa es que no haya un órgano independiente que realice las pesquisas.

Wang Qisan, el zar anticorrupción, es uno de los allegados más cercanos al presidente chino. Así pues, no será Wang quien investigue las fortunas de las familias de los miembros del CPP. Por el contrario, su labor se ha concentrado en purgar las bases de poder de Zhou Yongkang, el anterior encargado de las fuerzas de seguridad y miembro del comité permanente del politburó. El arresto de este tenebroso personaje —se rumoraba que espiaba hasta a Hu Jintao— simbolizó el fin de una de las reglas impuestas en la era de Deng: no tocar a los miembros del CPP. Zhou no sólo era una suerte de Fouché chino, también era el burócrata con más lazos en el riquísimo sector petrolero, lo que le daba una base de poder inigualable. El otro peligro era Ling Jihua, la mano derecha del anterior presidente Hu Jintao y cabeza de un imperio económico en la provincia de Shanxi. La meta pues era deshacerse de aquellos adversarios con burocracias lo suficientemente fuertes, en términos económicos y de redes sociales, capaces de obstaculizar la gestión de Xi y su agenda.

El tercer eje de la estrategia de Xi se basa en la promoción de su persona y en la eliminación del disenso. Su gobierno ha creado una maquinaria mediática que bombardea a la población con mensajes nacionalistas y paternalistas. Varios medios se refieren al presidente chino como el “tío Xi” y a su esposa Peng Liyuan como “mamá Peng”. La campaña ha llegado al punto de lo absurdo con videos como “el tío Xi ama a la mamá Peng”, que exaltan a la pareja presidencial como ejemplo de los roles de género. Según esta balada, Xi “no tiene miedo del cielo, no tiene miedo de la tierra... los hombres deben estudiar al tío Xi” y a Peng “hay que darle la flor más hermosa... hay que protegerla y bendecirla... las mujeres deben estudiar a mamá Peng”.

Si sólo se tratara de una cuestión de apelativos no habría problema, pero los tentáculos de las fuerzas de seguridad están ahogando cualquier forma de disenso. El arresto de activistas y sus defensores desde la llegada al poder de Xi, la desaparición de editores en Hong Kong a principios de este año y las nuevas leyes para controlar a las ONG extranjeras, aprobadas hace unas semanas, señalan que el gobierno está llevando a cabo un intento concertado por restringir el margen de manobra de quien le incomode.

Quizá más grave en el largo plazo es el endurecimiento de los controles partidistas sobre los medios, la libertad de expresión, los debates ideológicos y la libertad de cátedra. En un desafortunado revés, a principios de 2015, el ministro de Educación, Yuan Guiren, declaró que no había espacios en las aulas chinas para libros de texto occidentales. Entre menos diversidad ideológica haya, piensa el señor Yuan, menos se “manchará el socialismo” en China. ¿Será?

Algunos estudiosos como Wang Zhengxu y Zeng Jinghan, profesores de la Universidad de Fudan y de la Universidad de Londres, respectivamente, argumentan que aún no se sabe si las reformas iniciadas por Xi tienen la intención de incrementar su poder personal o, más bien, están dirigidas a amasar la fuerza necesaria para llevar a cabo una reforma más a fondo del sistema, reforma, por cierto, que la fragmentación del sistema de Hu Jintao hizo imposible. De acuerdo con esta lógica, podría ser que Xi Jinping esté “utilizando las herramientas de Mao para convertirse en un Deng Xiaoping”. Esta lógica pasa por alto la gran lección del milagro chino: la única forma de empujar una reforma duradera es dándole un espacio en la mesa de negociación a todas las facciones.

Más que cualquier logro económico, asegurar la viabilidad del sistema fue el éxito de Deng Xiaoping. Si de algo debe servir el 50 aniversario de la Revolución Cultural es para poner esta enseñanza en contexto y recordar que cuando China cedió a la tentación dictatorial el país terminó en caos. China se merece otro futuro. **U**

# Nueve razones para leer a Ruy Sánchez

Mónica Lavín

*En la más reciente edición de la Feria Internacional del Libro de Yucatán, en Mérida, el escritor mexicano Alberto Ruy Sánchez recibió un homenaje. En esa ocasión, Mónica Lavín desglosó una novena de explicaciones: por qué la experiencia de acercarse a las novelas que integran el Quinteto de Mogador implica una suerte de parteaguas en la vida de cada lector.*

*Y la palabra creció tanto entre sus manos que se les escapó inevitablemente entre los dedos. Era de agua, de humo, de luz, de tiempo. Era la palabra Mogador.*

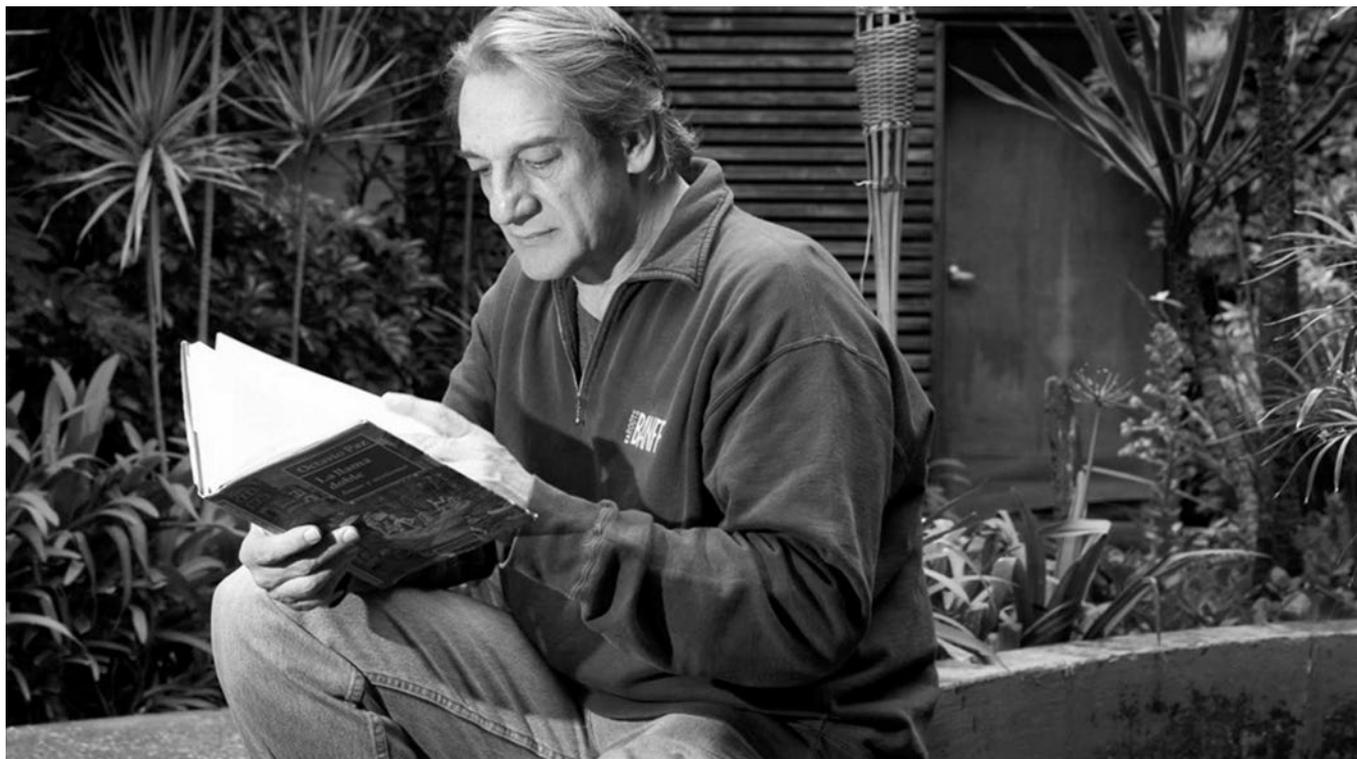
## 1. INVENTOR DE UNA GEOGRAFÍA: LA DEL DESEO

Después de Alberto Ruy Sánchez ya no podemos vivir sin Mogador. Él lo puso en nuestro camino. Le dio callejuelas y temperatura, el color de la tarde, el bullicio y el secreto. Él construyó una ciudad literaria: la ciudad del deseo. En Mogador se encuentran y se pierden los amantes, el tiempo está de su lado y corre a su manera. Entrar en cualquiera de las piezas de el *Quinteto de Mogador* es sumergirse bajo la piel y sus pulsiones, es hacer un pacto poético con la sed del cuerpo y su capacidad de inventar el territorio hecho de dos. Mogador es un espacio en la mente, es la llama doble paciana, la sed del otro, el sentido que da el otro al uno, como hecho, como fantasía, como idea. Si la literatura es poderosa porque nos coloca desnudos frente a nuestros sueños y

nuestras fragilidades, en Mogador el viaje se hace doblemente desnudo. El cuerpo es aquí la coraza más poderosa y a la vera de los elementos todo puede suceder. *En los labios del agua* somos líquidos y fluimos en un compás de mareas, en *Los nombres del aire* lo etéreo e impalpable se hace visible, en *Los jardines de Mogador* las voces de la tierra nos guían por un laberinto vegetal, en *La mano del fuego* se amasa el deseo que puede guardar por milenios una vasija, la llama se alimenta del aire, necesita la tierra y con el agua puede hacer pactos pasajeros.

## 2. NOS INVENTA COMO LECTORES

Todo libro nos inventa como lectores; crea un pacto de unicidad. El *Quinteto de Mogador* de Alberto Ruy Sánchez nos hace soñantes. Y nos reconocemos legión. El deseo es nuestro secreto más vital, lo celamos, lo abrigamos. Nos deshacemos en él, nos volvemos papel seda, superficie acariciable. Somos puro acto poético y la rea-



Alberto Ruy Sánchez

lidad de esa geografía imposible nos hace ciudadanos en vértigo. Nos perdemos en sus recodos y nuestros sentidos pasean y se sulfuran y se agitan y se doblan y nos aceptamos deseantes. Porque lo que ocurre en Mogador, lo que atañe a sus personajes es experiencia común. Pero tenía que venir un autor para llevarnos a lomo de palabras y devolvernos al mundo distintos. Si ya estuvimos en el Mogador de Ruy Sánchez no somos los mismos. Paradójicamente hemos perdido la inocencia para ser más inocentes. Más capaces de hacer del silencio una música celestial. Los cuerpos y su código, el lenguaje, más a la mano y sin embargo el menos evidente, hasta antes de Mogador. Los lectores de Alberto nos rendimos poderosos, al hechizo de su prosa, a la urdimbre de seda de sus tramas, al aliento de los amantes.

### 3. RITUALES

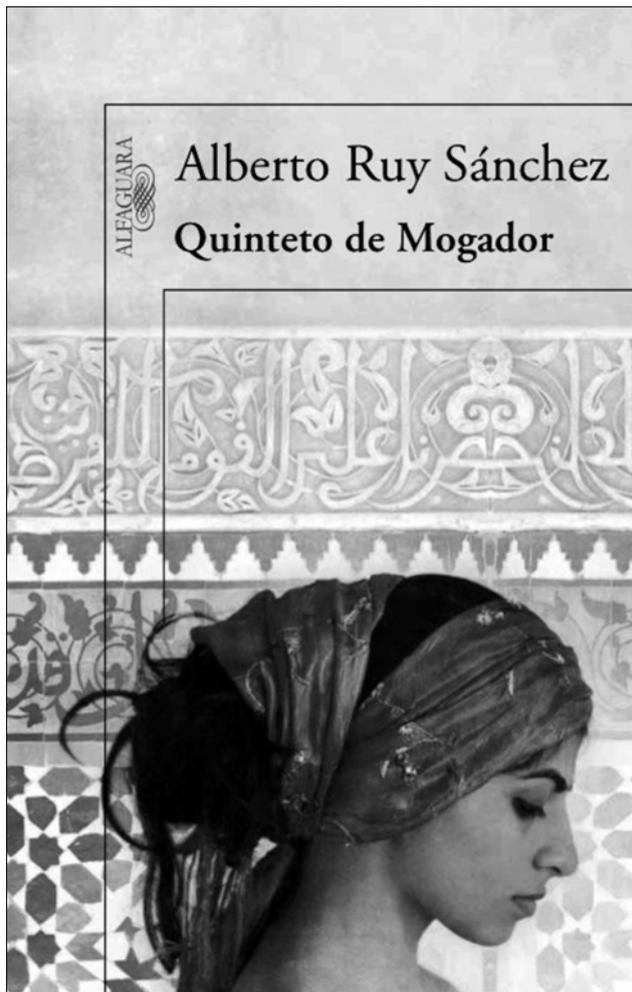
Desde su propia herencia del desierto, desde la migración de sus abuelos, Alberto transmite el señorío de la arena y sus plantas de furiosa floración. Ese rito estacional, ese atisbo de supervivencia es espejo de las ceremonias íntimas de los hombres y las mujeres. Alberto Ruy Sánchez nos devuelve la importancia del ritual, la necesidad de su invención y su herencia. Esculca en el silencio, las formas calladas que cincelan la permanencia en el efímero encuentro de los cuerpos. El erotismo es sobre todo rito, entrega y posesión, acuerdo. Es pacto silente y fugaz construcción, su fuerza radica en la anticipación y en la huella. En medio la necesidad de la constancia. El acto como puente. La palabra y sus arabescos como señal.

### 3. EL TATUAJE

Los signos de los soñantes mogadorianos son los arabescos del persa. La palabra es plástica; es danza de líneas, gajos de trazos. Y los amantes mogadorianos no existen sin ellos. Están en las vasijas, en los papeles, en los muros y en la piel. Los lectores de Alberto Ruy Sánchez no se quedan en las orillas del papel, lo prolongan en sus cuerpos, hay quienes escogen hacerlo visible. Se tatúan los signos, las palabras. Las lucen en el cuello, en el omóplato, con la elegancia de la sugerencia. Y mandan fotos al autor, y el autor prolonga al lector tatuado por sus palabras, en sus textos. Lo hace imagen de portada, tema de la historia.

### 4. AMANTES

A pesar de que Mogador es un espacio físico y el autor una persona, estoy tentada a llamarle Mogador a Ruy Sánchez. Sus jardines son estos libros, son los espacios cuidados, laberintos vegetales, escondrijos de anatomías, de humedades y aromas sutiles, un enjambre de raíces que se enlazan bajo tierra, que proponen enredos, y que de día lucen una cara que la noche desmiente. Arrogantes con la luz, en la oscuridad exhalan el gas que el oxígeno les niega. Jardines como amantes donde los lectores perdemos la brújula para al fin recuperarla cuando aceptamos cultivar nuestra propia parcela. Un libro no es un manual, pero sí un artilugio de supervivencia. En los jardines de Mogador, los amantes contravienen a la muerte.



#### 5. SENTIDOS

El *Quinteto de Mogador* precisa de nuestra lectura de cuerpo entero, no basta con oírlo con los ojos, pues está lleno de imágenes y música, la que escuchan los otros, la que las palabras orquestadas producen; requiere de las manos, las de Fatma, las de nuestros afanes diarios, de esa mirada táctil de la yema de nuestros dedos. Es preciso leerlo a mordidas, saboreando las especias que son gusto y olor. El amante de Jassiba está desnudo entre *azafrán, aceite y azulejo*. La lectura nos abre como esas flores hurañas que tardan en ceder su más profunda piel... para reconocer nuestra relación con el amado en todos los sentidos (literalmente). Por algo subrayo *Nuestras caricias olían*.

#### 6. LA POESÍA

Los poetas son la sabiduría decantada. No se puede leer Mogador sin la luz de los versos de poetas árabes que el autor ha elegido como guías, faros, conclusiones, para que el alma disponga de boyas, de rellanos donde respirar la vida, reconocer su forma y fondo. Un autor que conoce, que se emociona con los poetas en una lengua que nos es ajena y que en el español que hablamos nos

comparte el asombro, la experiencia poética. El mundo árabe y sus sofisticadas maneras, su apego al agua de la fuente que acompaña el murmullo de los hombres serpentea línea tras línea de este jardín ficticio donde se vive mejor porque la belleza es invención humana. Los poetas lo demuestran. *Algunos poetas dicen que Mogador tiene la edad de la escritura, que es una letra más del alfabeto.*

#### 7. LOS SUBRAYADOS

Por más bella que sea la factura del *Quinteto de Mogador*, donde el autor se ha preocupado siempre por la inclusión del detalle, signo, foto que se suma a la experiencia lectora, no resisto agredir la página con el lápiz que subraya. Me es inevitable hacerlo frente a los hallazgos aforísticos, la sentencia de frases poderosas, la luz de las palabras. Las necesito enmarcar, poseer, es mi propio ritual de lectura. Año tras año, conforme iban saliendo cada uno de los libros que hoy se reúnen en uno solo, mis subrayados no han cesado. Puedo releerlos y leo de nuevo de otra forma. Juego a guardarlos, a que sean míos para siempre.

#### 8. LA SABIDURÍA

*Todas las historias de amor son historias de fantasmas. Estar enamorado es estar poseído por alguien.* Cuando uno desea se vuelve una casa de fantasmas. Porque Ryad es uno de los nombres del paraíso. Porque incluso no necesitar nada es uno de los rituales del amor, el vacío. Porque los jardines son oasis que buscamos, por Jassiba y su manera de conducirnos en la lectura. Porque siempre hay un Virgilio en las lides de descubrimiento amoroso.

#### 9. LA SUMA

Por la manera en que todas estas razones se imbrican y producen una experiencia memorable. Porque un libro es una geografía portátil, y la que nos regala Alberto, que sopesamos con la mano, va al corazón del deseo, a la voz de la piel, rompe el silencio para que lo celemos más, en ese otro lenguaje de los amados. Un libro es siempre una promesa. La promesa de perdernos en los laberintos mogadorianos, en las callejas estrechas, en cada puerta página hay una aventura que desconocemos. Sobre todo, porque *los amantes son frágiles como papel ante el roce ardiente de las palabras*.

Porque sin duda el personaje principal de la aventura mogadoriana es el lector: ese deseante, sonámbulo, amoroso, que se quema como el papel. **U**

Pedro Páramo

# Cuerpo y poder

Sonia Peña

*El próximo 2017 se conmemorará un siglo del nacimiento de Juan Rulfo. Su narrativa ha recibido una atención crítica exhaustiva y abundante. ¿Algo más se puede decir sobre su obra capital, Pedro Páramo? En el siguiente análisis, la joven académica Sonia Peña desmenuza el tratamiento del cuerpo en los complejos personajes de una de las obras inmortales de la literatura universal.*

El 19 de marzo de 1955 Juan Rulfo publicó *Pedro Páramo* en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. A partir de entonces se ha convertido en una de las novelas más estudiadas y —para muchos— en una de las mejores de la literatura universal. Pasado el medio siglo de su publicación y a las puertas de los festejos por el centenario de su autor parecería que ya no hay más nada que decir, pero comprobamos que siempre es posible una nueva interpretación que dialogue y polemice con las ya existentes.

Este ensayo se centra en las diversas menciones al cuerpo y su posible significado en la obra. Si bien es cierto que los personajes están muertos y por lo tanto carecen de corporeidad, la novela se conforma de recuerdos, y con base en esos recuerdos de lo que fue Comala y su mundo sensorial es que me permito esta lectura.

Si hacemos un repaso en el lenguaje cotidiano se verá que el cuerpo lleva las de perder: cuando se tiene un amigo con quien se comparte todo, se dice que es el amigo “del alma”; cuando una obra de arte nos conmueve decimos que nos llegó “al alma”; cuando arribamos a un lugar deshabitado decimos que “no hay un alma” y de uno repleto que “no cabe un alma”.

La dualidad alma/cuerpo se remonta a la filosofía platónica, la cual consideraba que el alma (mente) tiene un valor privilegiado por sobre el cuerpo. Pero este olvido del cuerpo, o privilegio del alma, no es tan tajante si se piensa en la concepción de las diferentes culturas a través de los siglos:

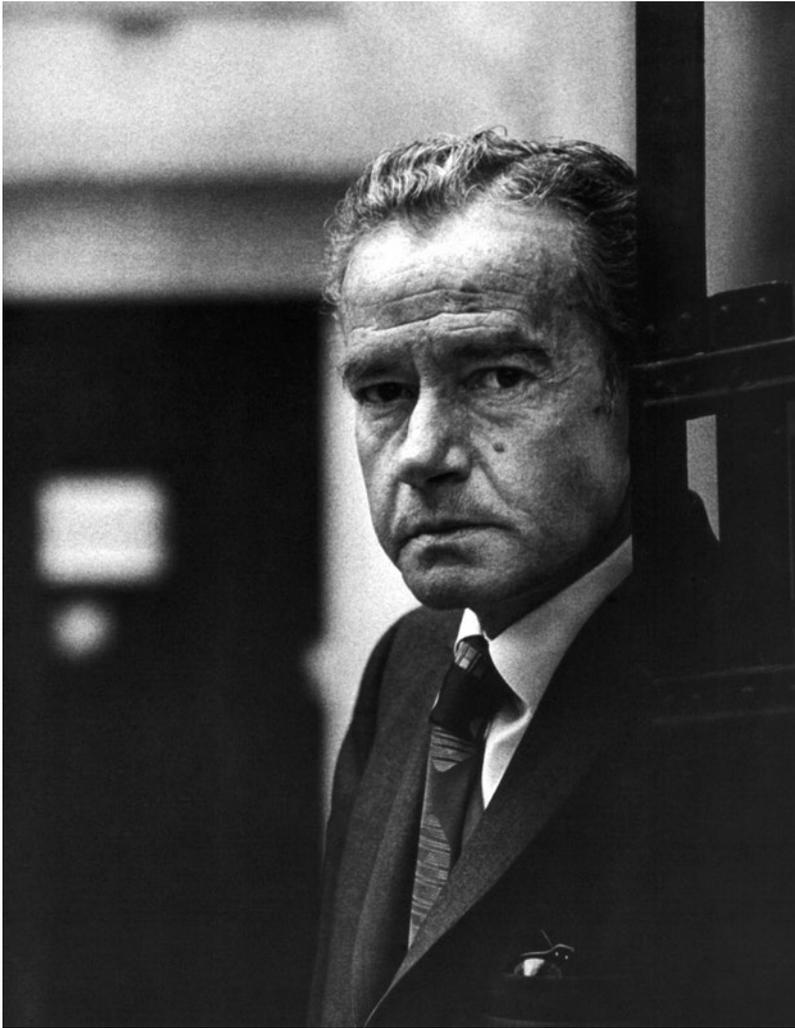
Cultura hindú: Mirada puesta en el pasado = Reencarnación.

Cultura egipcia: Mirada puesta en el presente = Momificación.

Cultura cristiana: Mirada puesta en el futuro = Resurrección.

Estas concepciones son testimonio de que el olvido del cuerpo y privilegio del alma es sólo aparente. El cuerpo ocupa cada vez más espacio en los distintos ámbitos: como denuncia, símbolo o metáfora.

En el relato de Julio Cortázar, “Pesadillas”, el cuerpo de Mecha es una alegoría de la dictadura militar argentina; en el cuento de Franz Kafka, “En la colonia penitenciaria”, se escribe en el cuerpo del prisionero la sentencia. Este texto ha generado variadas interpretaciones; opina el psicoanalista Raúl García:



Juan Rulfo, 1986

La escritura corporal funciona también como memoria [...]. Al analizar el rol de la tortura entre los indios sudamericanos, Pierre Clastres descubre una función comunitaria [...] ¿Pero el sufrimiento sirve solamente para que la sociedad evalúe la resistencia física de sus miembros? En verdad el sentido del rito es otro. “Un hombre iniciado es un hombre marcado” explica el antropólogo, “una cicatriz, una huella, una marca son imborrables... el cuerpo es una memoria”.<sup>1</sup>

El cuento de Kafka se hace real en los campos de exterminio nazi en los que los hombres eran simples cifras marcadas en el cuerpo. Experiencia que se vivió de cerca en los diferentes procesos militares latinoamericanos. Así lo describe Patricia Sagastizábal en su novela *Un secreto para Julia*: “Las cicatrices, el rastro de otra época, están ubicadas en mi pierna izquierda, otras a la altura de la cintura, varias en la ingle. Tocarlas me ha significado siempre, lo es todavía hoy, un regreso al pasado”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Raúl García, *Micropolíticas del cuerpo*, Biblós, Buenos Aires, 2000, p. 142.

<sup>2</sup> Patricia Sagastizábal, *Un secreto para Julia*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, p. 120.

Estos son ejemplos del cuerpo como memoria, pero el cuerpo también es receptor del deseo: “Me gusta mi cuerpo cuando está con tu cuerpo. / Es algo tan nuevo. Mejoran los músculos y los nervios más. / Me gusta tu cuerpo. Me gusta lo que hace, me gusta su cómo”.<sup>3</sup>

Pablo Neruda le canta así al cuerpo de la mujer: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega. / Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar el hijo del fondo de la tierra”.<sup>4</sup> Pero el cuerpo también es cárcel donde el alma está cautiva: “¡Ay, qué larga es esta vida! / ¡Qué duros estos destierros! / Esta cárcel, estos hierros en que el alma está metida”.<sup>5</sup> Hasta aquí el cuerpo como símbolo, alegoría, memoria y prisión.

En *Pedro Páramo* la primera mención al cuerpo de Juan Preciado es comparable a un títere: “Parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo”.<sup>6</sup> La primera referencia al cuerpo de Juan es la de un hombre manejado por el miedo. En casa de los hermanos incestuosos dice la mujer: “Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro [...]. Si se ofrece ya no puede con su alma [...]. Se rebulle sobre sí mismo como un condenado. Y tiene todas las trazas de un mal hombre. ¡Levántate; Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea. Ha de ser alguien que debe muchas muertes” (56-57).

La mujer cree reconocer en su huésped a un condenado. Los verbos denotan desesperación: mueve, revuelca, rebulle, restriega, retuerce, para culminar con el “Babea”. El hombre se manifiesta por su cuerpo, da indicios de su corporeidad y es interpretado de manera equívoca por la mujer, ella no comprende pero intuye que es un mal hombre, alguien que “debe muchas muertes”. En realidad, su intuición posee algo de verdad, pero no es Juan quien debe las muertes, sino su padre. Luego dice la mujer: “Debemos acostarlo en la cama. Mira cómo tiembla, de seguro tiene fiebre” (63). El cuerpo de Juan tiembla de miedo, pero también por el calor: “El cuarto donde estaba se sentía caliente con el calor de los cuerpos dormidos” (57).

El calor que emanan los cuerpos es el preámbulo de su muerte, podría tomarse en su sentido simbólico de libido, en Juan el calor representa la maduración de un proceso biológico y espiritual: “Junto a mis rodillas sentía las piernas desnudas de la mujer, y junto a mi cara

<sup>3</sup> Cummings en Diane Ackerman, *Historia natural de los sentidos*, Emecé, Buenos Aires, 1992, p. 372.

<sup>4</sup> Pablo Neruda, “El cuerpo”, *Communio, Revista Católica Internacional*, noviembre-diciembre de 1980.

<sup>5</sup> Santa Teresa de Jesús, *Poesía sacra*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 29.

<sup>6</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, p. 14. Todas las citas pertenecen a esta edición, en adelante sólo citaré el número de página entre paréntesis.

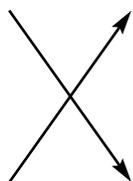
su respiración [...]. El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella. Y me faltó el aire que se necesita para respirar” (64-66).

La relación con la mujer de Donis en ausencia de este marca en Juan más que la libido la metáfora que anticipa su muerte, por eso en él el calor tiene un doble sentido de maduración: biológico (libido): “Junto a mis rodillas sentía las piernas desnudas de la mujer”; espiritual (conciencia de la muerte): “El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra”,...

Juan no dice que la mujer “parecía” tener un cuerpo de tierra, sino que su cuerpo estaba “hecho” de tierra que luego se convierte en lodo donde se revuelca el personaje. En este párrafo vemos que lo biológico se mezcla con lo espiritual y se obtiene así la lectura metafórica del ciclo pecado original/castigo/muerte. En Juan la mención al cuerpo se cierra de manera circular: “—Te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. // —Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto” (66-68).

Al inicio de la novela se describe el cuerpo de Juan como una marioneta que se dobla ante todo y que suelta sus amarras, ahora se habla de un cuerpo tirante, como si las cuerdas de la marioneta se tensaran. Me detengo en el verbo que se refiere a su muerte: “se me heló el alma”; no es el cuerpo el que se enfría, sino el alma. Se le atribuye al espíritu una acción propia de la carne. Algo parecido sucede con otro personaje, Toribio Aldrete, de quien Damiana dice: “En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secura, para que su cuerpo no encontrara reposo” (39). Es el cuerpo —no el alma— el que se trata de castigar, el que no debe descansar en paz, se produce así un cruce de conceptos entre este párrafo y el anterior:

Cuerpo: (para que no encontrara reposo)

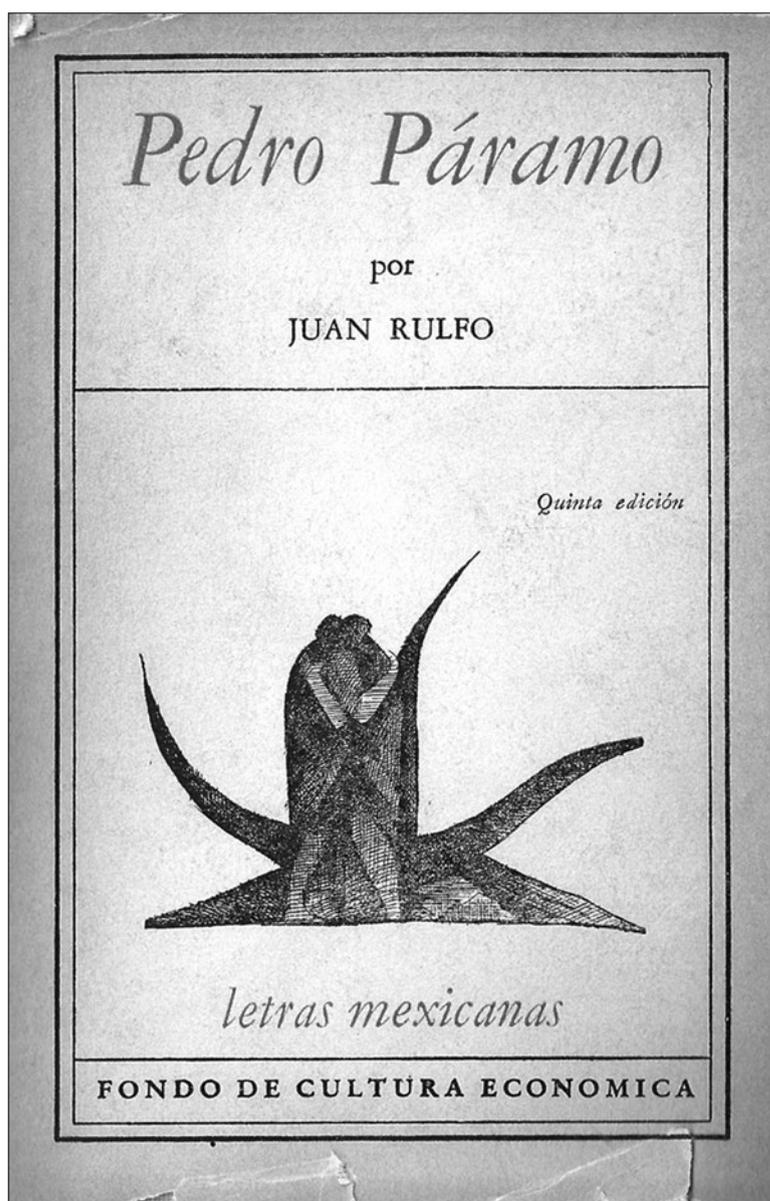


Alma: (se me heló)

La estructura circular en el cuerpo de Juan confirma la hipótesis de que él es el último lazo que une a Comala con el anterior régimen, destinado a ser sepultado por un nuevo sistema (¿los hermanos incestuosos?).

En Miguel Páramo la primera mención al cuerpo se refiere a su muerte, allí se dice que su padre presencia “la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos” (77). La imagen es ambigua: no se habla de un cuerpo sino de “un bulto”. Sólo después se aclara: “Lo tendieron en su cama, echado abajo el colchón, dejando las puras tablas donde acomodaron el cuerpo ya desprendido de las tiras en que habían venido tirando de él [...]. Parece más grande de lo que era, dijo en secreto Fulgor Sedano” (78). Las palabras de Fulgor describen la situación del personaje en la obra: “parecía más grande de lo que era”, hay aquí una referencia al papel destacado que debería haber tenido Miguel Páramo, pues es el único hijo reconocido del patrón, el que lleva su apellido. Sin embargo, su paso es fugaz, como si aún a la hora de su muerte el cuerpo careciera de valor, recuérdese que: “El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final” (30).

El cuerpo de Miguel es echado al olvido. El sacerdote tiene prisa por salir de su presencia, por alejarse de



ese cuerpo que en vida causara tanto daño y del que recuerda su llegada a la Media Luna siendo un niño: “El muchachito se retorció, pequeño como era, como una víbora” (80). El cuerpo de Miguel es una pesada carga en la memoria de los habitantes de Comala, su carga representa el atropello del poder. En este aspecto recuerdo las palabras de Octavio Paz sobre el verbo “chingar”, del cual dice que denota “violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir”.<sup>7</sup> Hay que recordar la violación de la sobrina de Rentería y el asesinato del padre de la muchacha, una muestra de los tantos atropellos cometidos por Miguel. Así lo recuerda el abogado Gerardo Trujillo: “Y el asesinato que cometió con aquel hombre, ¿cómo se apellidaba? Rentería, eso es [...]. Lo asustado que estaba el Miguelito, aunque después le diera risa [...] y lo de las violaciones ¿qué?” (119-120).

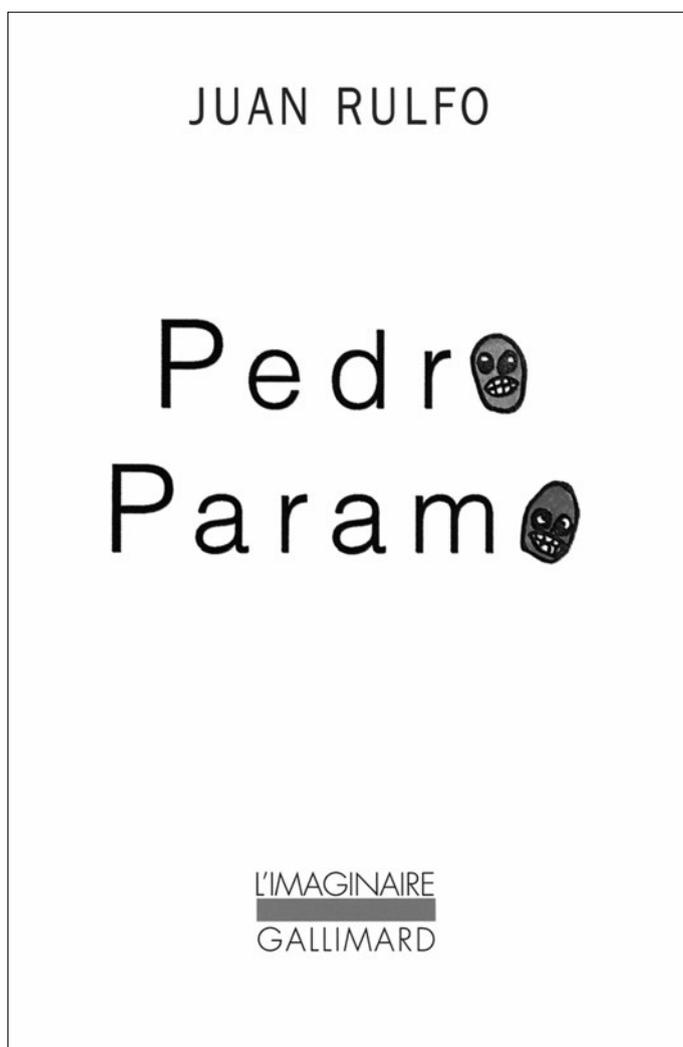
El cuerpo de Miguel se agiganta amparado en la impunidad (parece más grande de lo que era). Su fugacidad simboliza lo efímero que puede ser el poder absoluto, su peso en la memoria del pueblo se presenta con ironía en las palabras de uno de los personajes que dice

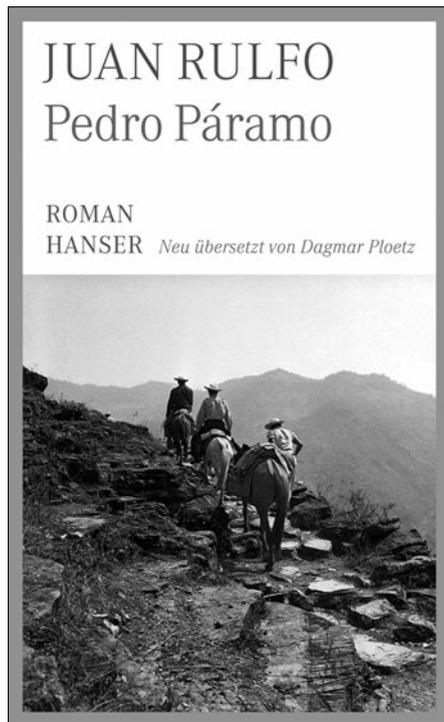
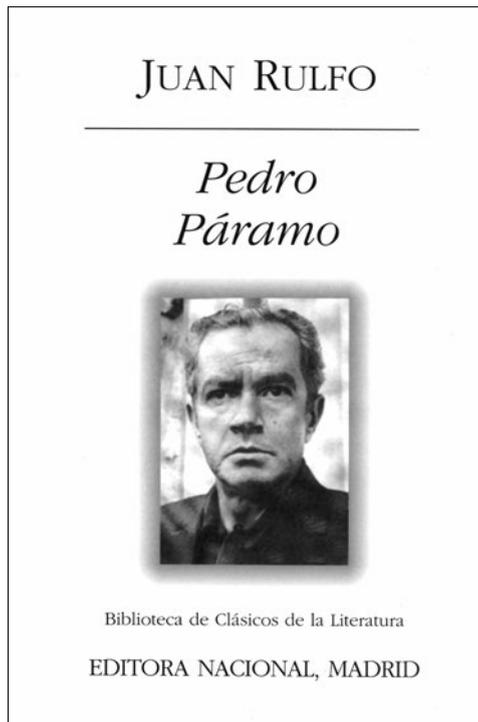
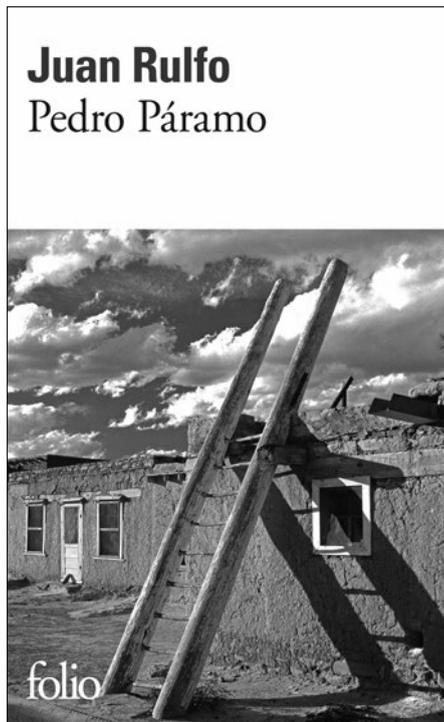
<sup>7</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1996, p. 85.

que a él le dolió mucho ese muerto: “Todavía traigo adoloridos los hombros” (34).

Respecto a otro de los hijos de Pedro, Abundio, las referencias al cuerpo se dan hacia el final de la novela, después de que asesina a su padre, cuando unos hombres acuden ante el escándalo y Abundio: “Se apoyó en los hombros de ellos, que lo llevaron a rastras, abriendo un surco en la tierra con la punta de los pies” (141). Y así como el cuerpo de Miguel pesa sobre la memoria de Comala, el de Abundio pesa sobre la conciencia del poder, pues el cacique: “Tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo. Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio [...] a pedirme la ayuda que le negué” (142). El cuerpo de Abundio, literalmente pesado, abriendo surcos en la tierra, representa a Comala. Abundio abre surcos que en otra época fueron regados con la sangre de inocentes y quizás ahora, con el fin del cacique sea cuna de otros retoños.

En cuanto a Pedro Páramo, me remito a su niñez, cuando muere su padre: “El cuerpo se afloja y cae adormecido [...] el cuerpo se esconde buscando la paz. ¡Despiértate!, vuelven a decir. La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo” (28). El cuerpo que se afloja, que cae adormecido, que se esconde buscando la paz,





es el cuerpo que aún no está corrompido; la sinécdoque que alude a la madre marca el antes y el después en el cuerpo de Pedro, quien de ahora en adelante más comienza a adquirir protagonismo, *endereza* su cuerpo. La primera referencia muestra un cuerpo que busca paz, la cual nunca alcanza porque a partir de la muerte del padre empieza a transitar un infierno de dolor y muerte: “Tu padre ha muerto —le dijo. [...] unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo [...] aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día, [...]. Y después el sollozo [...] la pena haciendo retorcer su cuerpo” (29).

Todo el dolor recae sobre el cuerpo de la madre: se rebulle, se retuerce e impide la llegada del día. Esta es una metáfora del destino de Pedro para quien jamás llega el día; todo se hace noche para ese hombre cuyo cuerpo es también deseado por las mujeres de Comala, tal como lo recuerda Eduviges: “Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo, pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando” (22). Sin embargo, este cuerpo deseado por muchas es rechazado por la mujer que ama; así el deseo es sublime ante Susana y puro instinto ante las otras: “El cuerpo enorme de Pedro Páramo se columpiaba sobre la ventana de la chacha Margarita” (121). En su relación con cada mujer Pedro busca el cuerpo de Susana San Juan; con las otras mujeres el sexo es una necesidad fisiológica, con Susana un complemento del amor: “Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. ‘Puñadito de carne’, le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne

de Susana San Juan. ‘Una mujer que no era de este mundo’” (124-125).

Dos alusiones a lo largo de la novela definen a Pedro Páramo como “enorme”. La muchachita con la que duerme tiene un cuerpo “pequeño, azorado y tembloroso”. Esa es la actitud frente al poder “enorme” que posee el cacique y que le da derecho a chingar un cuerpo débil y asustadizo (Comala). Pedro trata de encontrar en la muchacha con la que duerme todo lo que está vedado para él en Susana. La joven sólo es un “puñadito de carne”, el cuerpo de Pedro es instinto, deseo fugaz, cuerpo sin paz, que termina derrumbándose: “El calor caldeaba su cuerpo [...] enderezó el cuerpo, endureciéndolo [...] después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro, pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (142-143).

Recuérdese aquí el significado simbólico del calor, como maduración de un proceso biológico o espiritual. En Pedro la maduración es espiritual, puesto que este hombre que abusa del poder suplica por dentro sin decir ni una sola palabra. Se enfrenta a su destino sin reproches, sabe perfectamente que debe dejar de ser (su cuerpo desmoronándose y uniéndose a la tierra) para dar lugar a una nueva perspectiva.

Me detengo en Dolores Preciado, quien en su conversación con Fulgor, ante la propuesta matrimonial de Pedro: “Corrió a la cocina con un aguamanil para poner agua caliente: ‘Voy a hacer que esto baje más pronto. Que baje esta misma noche. Pero de todas maneras me durará mis tres días. No tendrá remedio. ¡Qué felicidad! ¡Oh, qué felicidad! Gracias Dios mío por darme a don Pedro’. Y añadió: ‘Aunque después me aborrezca’” (46).

El cuerpo de Dolores está destinado a la sustitución, recuérdese que ella envía a Eduviges en su lugar la noche de bodas, después envía a su hijo a morir en lugar de ella; su cuerpo es postergado, siempre ocupado por otro en los momentos claves de su existencia. Esto habla de un cuerpo sin peso, sin presencia valedera; esta mujer es capaz de ir contra la naturaleza para poseer a Pedro, expone su cuerpo, lo obliga a una función fisiológica y se sabe de antemano objeto de repudio de sí misma, pues ese cuerpo que entregará a Páramo es el mismo que ella aborrecerá luego. En este pasaje algunas interpretaciones afirman que el término *aborrecer* se refiere al cacique, es él quien la aborrecerá luego. Considero que Dolores hace mención aquí a su propia persona, pues en la estructura del párrafo la voz que comienza es la de un narrador en tercera persona, luego las comillas marcan la voz de Dolores, obsérvese aquí el uso del complemento directo “me”, que designa a la primera persona del singular, y del posesivo “mi” (“*me* durará *mis* tres días. Gracias Dios *mío* por dar *me* a don Pedro”). Luego aparece el narrador en tercera: “Y añadió”, se vuelve a las comillas que marcan la voz de Dolores: “Aunque después *me* aborrezca”. El pronombre refuerza la acción que recae sobre el sujeto; en este caso, Dolores, es ella quien luego se aborrecerá, se observa así que todo lo alcanzado por el poder es objeto de contaminación. Caso contrario es el de Damiana Cisneros, respetada por el patrón por no haber entregado su cuerpo; sin embargo, la mujer vive toda la vida con el recuerdo y el arrepentimiento por no haber cedido en aquella ocasión a los requerimientos de don Pedro. Su cuerpo, aún después, cuando imagina lo que pasa entre el patrón y la chacha Margarita, siente deseos: “Se echó sobre el catre cobijándose hasta las orejas, y luego se puso a pensar en lo que le estaría pasando a la chacha Margarita. Más tarde tuvo que quitarse el camisón porque la noche comenzó a ponerse calurosa” (121).

El rechazo de Damiana es signo de dignidad, por lo que es recompensada, pero don Pedro, quien posee el poder y el saber sobre los habitantes de Comala, hace de esta recompensa un castigo. Damiana desea lo que tiene cerca, sin poseerlo, ejemplo que se observa en Pedro y su relación con Susana. Se establece así un juego sensual en el que Dolores, la que entrega su cuerpo sin poner resistencia, es abandonada por el cacique, y Damiana, la que se niega a entregarse, es valorada. Valorización que para ella se convierte en castigo, tormento del deseo insatisfecho.

Otro personaje es Eduviges, este es el cuerpo prostituido pero también el que lleva a cabo la autodestrucción: “Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio a todos lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos [...] // —Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios. // —No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por

bondad” (36). El cuerpo de Eduviges es el poseído por todos, el que entrega placer y vida, el dador de vida, pero también el que se autodestruye por bondad, dualismo y contrariedad, ironía trágica. Eduviges quebranta las reglas de la gratuidad de la existencia y se erige como el cuerpo sublevado.

En cuanto al padre Rentería, se lee que “se revolcaba en su cama sin poder dormir [...] se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo” (35 y 79). En el sacerdote el cuerpo es memoria, recuerda “mucho tiempo después” el hecho (la muerte de Miguel) ayudado por la sensación de su cuerpo: se revuelca, el verbo indica impotencia y angustia. Recuérdese que durante el velatorio de Miguel: “El padre Rentería pasó junto a Pedro Páramo procurando no rozarle los hombros” (30).

El cuerpo de Rentería es memoria y tortura; recuerdo las palabras del sacerdote jesuita Carlos Vallés, quien opina que: “Buscamos la paz del alma. Y yo he llegado a pensar que el camino hacia la paz del alma es la paz del cuerpo”.<sup>8</sup> El cuerpo de Rentería no tiene paz por su estrecha relación con Páramo: por más que intente alejarse del poder, depende de él, es parte de él, y así la tortura que ejerce en las almas de sus feligreses se vuelve a él como memoria de sus faltas.

A Fulgor Sedano se lo presenta en una actitud corporal grotesca; sobre su muerte se dice: “A don Fulgor lo mandaron soltar la bestia. Le dijeron que eran revolucionarios. Que venían por las tierras de usted. ¡Córrale! —le dijeron a don Fulgor— [...] Y él soltó la cacalda, despavorido. No muy de prisa por lo pepesado que era; pero corrió. Lo mataron cocorriendo. Murió cocon una pata arriba y otra abajo” (108). El cuerpo de Fulgor muere como había vivido, con un pie en la tierra y otro fuera. Este hombre que dejó su vida en unas tierras que jamás le pertenecieron muere de una forma tragicómica. Nótese que quien relata la muerte es un tartamudo, blanco de burlas; hasta en ese detalle se observa el tono grotesco. Así, la muerte de este cuerpo usado se echa al olvido, como lo demuestra la actitud de su patrón: “Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho [...]. No le preocupaba Fulgor, que al fin y al cabo ya estaba más para la otra que para ésta” (108).

Respecto a la breve aparición de los indios en la obra, la actitud corporal de estos se relaciona con la muchachita con la que duerme el cacique, de quien se dice que “tenía un cuerpo pequeño, azorado y tembloroso”: “Los indios esperan. Sienten que es un mal día. Quizá por eso tiemblan debajo de sus mojados ‘gabanes’ de paja, no de frío, sino de temor” (99). La mención a los indios

<sup>8</sup> Carlos Vallés, *Mis amigos los sentidos*, Ediciones Paulinas, Bogotá, 1996, p. 23.

aparece como una estampa. El hecho de aclarar que los cuerpos no tiemblan de frío (a pesar de la lluvia) sino de temor, se debe tener en cuenta. Este pasaje podría leerse como otra mención al poder absoluto y corrupto del cacique; como el cuerpo de la muchachita indefensa, los cuerpos temblorosos de los indios lo confirman, con más vehemencia, pues hay una aclaración respecto a la acción, los indios temblaban “no de frío sino de temor”. Y así como la anónima muchachita (una de las tantas mujeres de Comala) entrega su cuerpo sin resistencia al dueño del pueblo, los indios son los cuerpos abusados y temblorosos ante un poder que los relega al olvido.

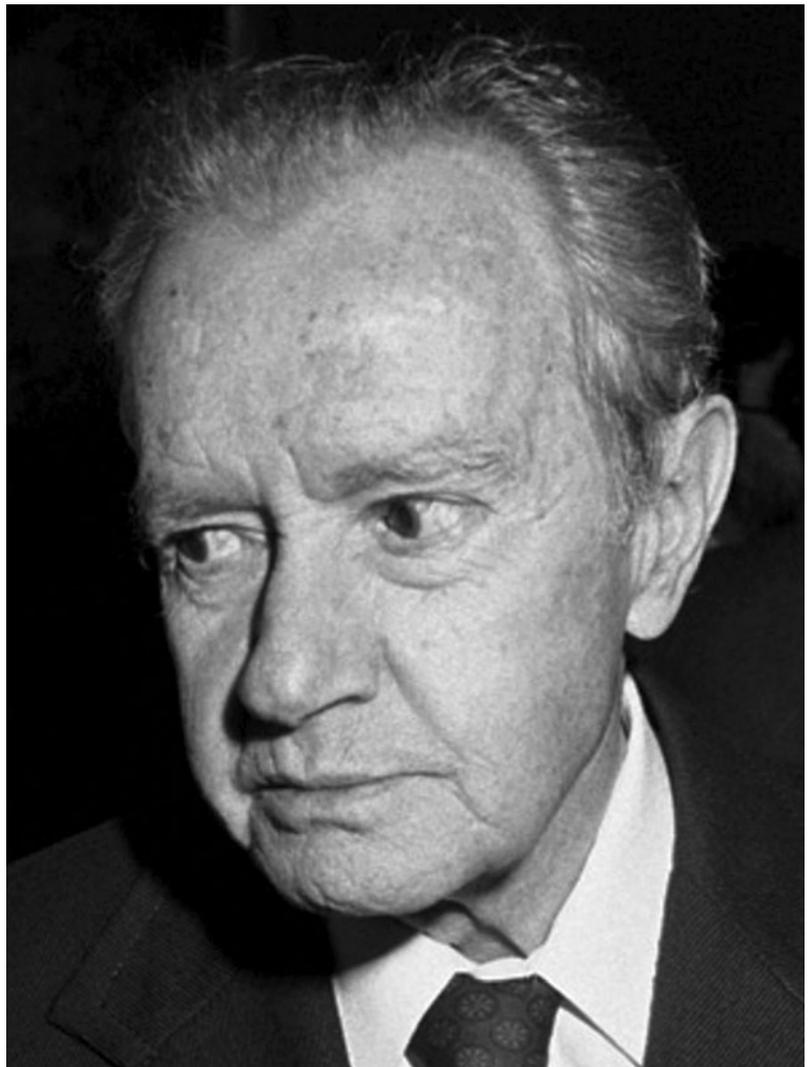
Finalmente, me ocupo de Susana San Juan por ser el cuerpo con mayor peso en la obra. En ella me referiré a dos momentos: *a*) su actitud junto a Florencio, y *b*) su estancia en la Media Luna; ambos se relacionan, pues los recuerdos de los que se alimenta Susana mientras permanece en la Media Luna hablan de su vida junto a Florencio:

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena [...] los brazos abiertos, desdobladas las piernas sobre la brisa del mar [...] En el mar sólo me sé bañar desnuda le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar [...] Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va, moja mis rodillas, mis muslos, rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos, se abraza a mi cuello, aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo (109-110).

El cuerpo de Susana aparece en actitud de entrega, no en una entrega a otro cuerpo sino al mar, cuya simbología: “Corresponde al del ‘océano inferior’, al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador [...] entre la vida y la muerte. El mar, los océanos se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. ‘Volver al mar’ es como ‘retornar a la madre’, morir”.<sup>9</sup> Susana habla de volver al mar; ese parece ser su destino, el contacto con la muerte: la de su madre, la de Florencio, la de Bartolomé, y por fin, la suya propia. Pero esta mujer también es mediadora entre vida y muerte: por su vida vive Pedro (y los habitantes de Comala), por su muerte muere Pedro (y los habitantes de Comala).

Al entregar su cuerpo al mar Susana se acerca al caso. Una actitud contraria a lo que sucede con Florencio: “dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda, sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero [...] le había dolido más su muerte” (114).

<sup>9</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991, p. 298.



Juan Rulfo

En su descripción de la relación sexual no hay tabú, como en el resto de los personajes, recuerdo las palabras de la hermana de Donis para referirse a la primera vez que tuvo relaciones con su hermano: la primera vez que “lo hiciste”, o me hiciste “aquello”; Ana, la sobrina de Rentería, se refiere a la violación de Miguel para decir que lo sintió encima y que “comenzaba a hacer *cosas malas* conmigo” (la cursiva es mía). La fusión entre los amantes es lo que el resto de los personajes rechaza porque lo han experimentado con culpa, con violencia, sin amor, sin la verdadera entrega de la que habla Susana.

El pasaje es sumamente erótico. La mujer se muestra “acurrucada, metiéndose dentro de él, se quebraba su carne, se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, tibio, dulce, sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido”. El texto se inicia de manera calmada hasta culminar en el éxtasis. Este es el lado de Susana que Pedro jamás conocerá, ella es aquí “la carne” de Susana San Juan, la que el cacique trata de encontrar en sus aventuras, el lado erótico, el deseo manifestándose en el cuerpo. En Susana hay una valoración del cuerpo:

¡Señor, tú no existes! Te pedí protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más que

de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor, hirviendo de deseos, estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis doloridos labios? (115).

En este reproche se ve su actitud frente a la vida. Ella encuentra junto al cuerpo de Florencio “su” paraíso pero luego de su muerte sólo le queda la nada, el infierno del que le habla a Justina. El valor que le otorga Susana al cuerpo, reprochándole a un Dios que sólo se ocupa de las almas habla de su concepción de la vida: la paz del cuerpo es el camino hacia la paz del alma. El cuerpo de Susana es transparente, entregado a la vida, sin nada de qué arrepentirse, deseoso de otro cuerpo. Pero este mismo cuerpo tiene otra significación en su estancia junto al cacique: “Enderezó el cuerpo lentamente y se alejó de la cama. Allí estaba otra vez el peso, en sus pies, caminando por la orilla de su cuerpo, tratando de encontrarle la cara [...] // —¡Justina! Y ella apareció enseguida, como si ya hubiera estado allí, envolviendo su cuerpo con una frazada” (102-103).

Se rompe la armonía que poseía junto a Florencio, el peso que siente en sus pies es el peso del incesto, la figura de un padre amenazante, pero no es esta la única molestia que deberá soportar: “Entonces el cuerpo se quedó desnudo, refrescado por el viento de la madrugada. Suspiró y luego volvió a quedarse dormida. Así fue como la encontró horas después el padre Rentería, desnuda y dormida” (116). El padre Rentería se encarga también de torturar el cuerpo de Susana, de forzarla a un arrepentimiento vano: “—Vas a ir a la presencia de Dios. [...] // —¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño” (130-132).

Las palabras del sacerdote carecen de valor para Susana, quien ha disfrutado plenamente y sin culpa del amor y del placer. Ahora, lejos de la superstición sólo espera su muerte en presencia de Pedro, quien observa “a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo en movimiento de Susana, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento” (109). Pedro, el poder absoluto, no tiene saber sobre el cuerpo de Susana, de allí que no pueda penetrar en ella, poseerla, chingar, porque “No es posible que el poder se ejerza sin el saber, es imposible que el saber no engendre poder”.<sup>10</sup>

Pedro Páramo conoce los cuerpos de Comala (Dolores, Toribio Aldrete, Damiana, la muchacha con la que duerme, Fulgor, Rentería, etcétera); el cacique po-

see el saber que le otorga el poder, no pasa lo mismo con Susana San Juan, “una mujer que no era de este mundo”. ¿De qué mundo? Del dominado por él. Es evidente que ante el cuerpo de Susana, el deseado pero nunca poseído, lo único que le queda es la resignación: “Las sábanas siendo recorridas por manos inconscientes hasta mostrar la desnudez de su cuerpo que comenzó a retorcerse en convulsiones. Recorrió el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo que siguió debatiéndose como un gusano en espasmos cada vez más violentos” (127).

Pedro, Rentería y Justina cubren el cuerpo desnudo de Susana, ocultan ese estado primitivo y natural del ser humano. Así vemos que hay dos tipos de desnudez en la protagonista: una junto a Florencio y otra junto al cacique: “El simbolismo cristiano distinguía en la Edad Media entre *nuditatis virtualis* (pureza e inocencia) y *nuditatis criminalis* (lujuria o vanidosa exhibición). Por eso todo desnudo tiene y tendrá siempre un sentido ambivalente”.<sup>11</sup>

En otros personajes se habla de estar “en cueros” (los hermanos incestuosos) o de “quedarse en cueros” (las mujeres engañadas por Inocencio Osorio). En ella se conjugan estas dos definiciones, la lujuria junto al cuerpo de Florencio, y la pureza e inocencia frente al poder del cacique, en el fondo de la escena: “Hay una idea de despojamiento, de quitarse precisamente el peso, la gravedad de las vestiduras, para llegar a la verdad desnuda, una expresión sobre la que merece la pena reflexionar, porque si hay que desnudar la verdad, hay que tomarse en serio el desnudo”.<sup>12</sup>

El cuerpo de Susana adquiere valor porque es el que representa la no sumisión al poder; recuérdese que los otros cuerpos están de alguna u otra manera ligados a Páramo, giran en torno a él. Susana representa la valoración del cuerpo, el camino hacia la paz del alma (junto a Florencio), y la verdad sólo alcanzada por aquellos que se mantienen alejados de los mecanismos de poder y corrupción (Páramo/Rentería). Concluyo con una cita de Foucault: “El poder vuelve loco, los que gobiernan son ciegos. Y sólo aquellos que están alejados del poder, que no están en absoluto ligados a la tiranía [...] únicamente éstos pueden descubrir la verdad”.<sup>13</sup> Susana se mantiene alejada de ese poder que ciega, permanece al margen y es la encargada de derrotarlo, porque finalmente, por su muerte muere Pedro y acaba así su tiranía. **U**

<sup>11</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 168.

<sup>12</sup> Bárbara Belloc (compilador), *El desnudo: La piel de Eros*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001, p. 26.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 108.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1992, p.108.

Este ensayo forma parte del libro en preparación *El sentido de los sentidos en Pedro Páramo*.

# Microrrelatos de terror

Mauricio Montiel Figueiras

*La evolución tecnológica ha transformado de manera vertiginosa los modos de circulación de la expresión literaria, al tiempo que ha planteado retos notables al mismo concepto de "escritura" o "literatura". Uno de los principales exponentes de la ficción brevísima en las plataformas digitales es Mauricio Montiel Figueiras, quien aquí presenta una compilación de narraciones súbitas.*

MADRE

1. Desde que Padre nos abandonó, Madre vive en un estado de agitación permanente. Su bello rostro se ha vuelto un mapa de venas inflamadas.

2. Antes, cuando Padre se ocupaba de ella, las facciones de Madre se iluminaban. Como si alguien encendiera una vela dentro de su cráneo.

3. Ahora que yo soy el responsable de cuidarla, Madre no oculta su melancolía. Se nota en sus ojos negros como las sombras que la rodean.

4. Que no haya confusión: Madre me ama y yo la amo. Con toda el alma. Pero desde pequeño aprendí que amor y miedo son hermanos siameses.

5. Mi niñez estuvo marcada a fuego por la condición de Madre. Lo que Padre llamaba la Enfermedad. Lo que terminó por alejarlo de nosotros.

6. Poco a poco, sin embargo, me he habituado al mal de Madre. Al olor a tierra honda que la envuelve. A los chillidos que cimbran la casa.

7. Padre eligió esta casa a orillas del pueblo para no tener vecinos. Para que los ruidos de Madre se confundan con los ruidos del bosque.

8. He podido diseñar una rutina para que Madre se sienta lo más cómoda posible. Hay días en que logro mantenerla relativamente tranquila.

9. Los días malos, por desgracia, son los más comunes. El apetito de Madre se torna insaciable. Dame de comer, exige. Y yo salgo a cazar.

10. A veces, a medianoche, cuando Madre aúlla hambrienta, bajo al sótano donde vive. La acaricio, la calmo. Y dejo que se alimente de mí.

PADRE

1. La mujer se quita los anteojos y deja la novela en la cama. Voltea hacia la mesa de noche. Una polilla revolotea dentro de la lámpara.

2. Molesta, la mujer se asoma a la pantalla de tela. La visión la asquea y asombra: la polilla es en verdad un remedo grotesco de polilla.

3. Mamá. Aunque serena, la voz sobresalta a la mujer, que gira hacia la puerta abierta del dormitorio conyugal. Su hijo luce pálido.

4. ¿Qué pasa, cielo?, dice la mujer, olvidando de momento al insecto. El niño se frota la nariz. El señor que me lee no es mi papá, dice.

5. La mujer se rasca la cabeza. ¿Qué?, pregunta con tono confuso. El señor que me lee no es mi papá, repite el niño, es alguien más. Algo.

6. No entiendo, dice la mujer. Ven, dice el niño, y la toma de la mano. Ambos avanzan por el pasillo en tinieblas. Flota un aroma rancio.

7. Lo primero que nota la mujer en el cuarto del niño es el revoloteo de la polilla en la lámpara del buró. Su marido sonríe desde la cama.

8. ¿Todo bien?, dice el hombre con un libro a su lado. Sí, titubea la mujer. No es mi papá, dice el niño. Te sigo leyendo, dice el hombre.

9. No seas tonto, dice la mujer. Empuja al niño, que camina a regañadientes. El hombre guiña un ojo a su esposa. Ya me ocupo de ti, dice.

10. La polilla golpetea en el interior de la lámpara. La mujer quiere decir algo pero prefiere sonreír a su marido. Sale de la habitación.

11. Inquieto, el niño se acomoda junto al hombre. No eres mi papá, murmura. Lo sé, dice el hombre abrazándolo, pero escúchame con atención.

12. Como un polen venenoso, la voz del hombre se esparce en la noche. Bajo el lecho del niño, el cadáver del padre continúa siendo drenado.

#### HIJA

1. El zumbido del interfón me hace respingar. ¿Sí?, pregunto ante la bocina. Soy yo, dice la voz de mi hija, olvidé mis llaves. ¿Me abres?

2. Esta adolescencia, musito al pulsar el botón que acciona la puerta principal del edificio. Por alguna razón pienso en jóvenes borrosos.

3. Descalzo ante la entrada del departamento espero el sonido del ascensor. Tarda más de la cuenta en llegar a mi piso. Oigo cómo se abre.

4. En el corredor reina un silencio hondo. No hay pasos. Me pego a la puerta. Tres golpes súbitos y violentos me aturden. Quito la cadena.

5. Mi hija entra sin decir palabra. Trae consigo un intenso aroma a humedad. La veo dirigirse a su dormitorio. Cierro, mareado por el olor.

6. ¿Dónde dejaste tus llaves?, digo al cruzar la sala. Las cortinas se hinchan con la brisa. Del cuarto de mi hija viene un roce de ropa.

7. La respuesta se demora. De pronto mi hija está en el umbral de su habitación. Viste sólo bragas, una camiseta diminuta. Sonríe, extraña.

8. Se me cayeron en el hotel donde fui con mi novio, dice, acariciándose una pantorrilla con el pie. Noto sus uñas pintadas de rojo sangre.

9. ¿Novio?, trago saliva espesa, ¿cuál novio? Ella vuelve a sonreír. El que se parece a ti, dice, y a su mirada se filtra una tinta oscura.

10. Suena el interfón. Voy a él sin apartar mis ojos de los ojos que me observan. Olvidé mis llaves, crepita la voz de mi hija, ¿me puedes abrir?

#### EX

1. El primer mensaje por WhatsApp irrumpe en medio de una junta de planeación y presupuesto. Él lee, extrañado: Hola. ¿Te acuerdas de mí?

2. El extrañamiento aumenta con la fotografía que acompaña el mensaje: una mujer delgada frente a un espejo. El iPhone le cubre el rostro.

3. Él no tarda en reconocer la larga melena rubia, los hombros estrechos, el vestido negro con lunares blancos. Siente un vacío estomacal.

4. Alguien me juega una broma, piensa, una pésima broma. Alza la vista y recorre la sala de juntas. Todos beben las palabras del director.

5. Él devuelve la mirada a su teléfono. Una gota de sudor se le desliza por el cuello mientras teclea: ¿Quién eres? Esto no es chistoso.

6. La respuesta se demora unos segundos: No, claro que no es chistoso. Ya sabes que nunca fui chistosa. Te quejabas de mi falta de humor.

7. Cada vez más angustiada, él se muerde los labios. ¿Quién me está haciendo esto?, se dice. ¿Dónde conseguiste ese vestido?, teclea luego.

8. La réplica lo deja helado: Tú me lo diste en un aniversario. Él busca tragar saliva. Escribe: Tiré el vestido hace tiempo. ¿Quién eres?

9. La madre de nuestra niña, ¿quién más?, reza el nuevo mensaje. Por cierto, qué bien se le ve el pelo así. Vine por ella a la escuela.

10. Él derriba la silla al levantarse. Farfulla que debe correr por la hija que tuvo con la mujer que se mató un año después del divorcio.

#### INTRUSO

1. Habito tus pesadillas más profundas. Esas que no puedes reconstruir al despertar, inquieta como si alguien te vigilara mientras duermes.

2. Soy yo el que te vigila. Míos son los ojos que te observan día tras día sin que los notes. Mías las manos que se abstienen de tocarte.

3. No te toco por temor a que se rompa el hechizo que me ata a ti. Pero a veces crees sentir mi aliento en tu nuca. Volteas. No hay nadie.

4. Para ti no soy nadie. Para ti soy sólo una de esas figuras que viven en la periferia de la mirada y desaparecen al tratar de fijarlas.



James Ensor, *Máscaras viendo una tortuga*, 1894

5. Desaparecer es parte de mi naturaleza, de mi magia. Soy un artista de la ausencia y la huida. Poseo envidiables conocimientos secretos.

6. Conozco tus hábitos, tu rutina. Sé lo que te gusta, lo que te molesta. Cada tarde te veo salir de la escuela con tus amigas. Todas ríen.

7. Tu risa fue lo primero que me cautivó. Alguien con esa boca, me dije, merece una atención esmerada. Una supervisión personal, incesante.

8. Sí: podrías llamarme tu supervisor. Registro tus movimientos en libretas negras que releo para solazarme. Me encanta convivir contigo.

9. Nuestra convivencia es perfecta porque ignoras que existe. Ignoras que pertenezco a tu cotidianidad e incido en ella en formas sutiles.

10. La sutileza es mi especialidad. Entro en tu dormitorio y cambio objetos de lugar: un DVD, unas medias. Para que sepas que aquí estoy.

#### LUNA ROJA

1. Así, mi amor, jadea ella, vente ya. La cama *king size* parece un estanque de aguas termales donde los dos cuerpos flotan entre sombras.

2. ¿Te gusta?, dice él, mirando cómo la piel bajo su piel brilla tenuemente cubierta por una película de sudor. Sí, gime ella, me encanta.

3. De golpe, sin mayor aviso, todo se detiene. Él se detiene: brusco, incomprensible. Ella le toca el rostro. ¿Mi amor?, dice, ¿qué pasa?

4. Sshh, dice él, ¿oíste eso? Sus músculos se sienten tensos, eléctricos. En el dormitorio hay un aroma extraño. ¿Qué, mi amor?, dice ella.

5. Llamaron a la puerta, dice él. Y sin más se sale de ella y se queda unos segundos al borde de la cama, respirando. Voy a revisar, añade.

6. Yo no oí nada, mi amor, dice ella. Su voz es un hilo frágil del que él se deshace mientras cruza el *bungalow* hasta la puerta principal.

7. Afuera no hay nadie. Dos polillas revolotean junto a la lámpara que alumbra la entrada del *bungalow*. Él baja a los jardines del hotel.

8. La Luna similar a un ojo inyectado de sangre concede a su desnudez un tinte espectral. Él voltea al *bungalow*. Se ha apagado la lámpara.

9. En la oscuridad del umbral acecha una figura delgada a la que él se acerca, embrujado. Escucha las palabras que se le musitan. Asiente.

10. De su antigua toga la figura extrae un objeto. Lo entrega. Él entra al *bungalow* y va al dormitorio blandiendo el puñal del sacrificio.

#### SELFIE

1. Estoy en todos lados. Voy adonde tú vas. No puedes librarte de mí aunque lo intentes, aunque adviertas que palpito como tú palpitas.

2. Soy parte de ti desde que naciste. Te pertenezco al igual que tú me perteneces. Nadie ha podido ni podrá dividirnos. Somos inseparables.

3. Mi sangre es tu sangre pero más veloz, más fiera, más caliente. A veces notas la diferencia: por eso se te eriza el vello de los brazos.

4. Aparezco en todas y cada una de las fotografías que captas con tu celular. Los autorretratos que diseminan como infección por el mundo.

5. Mírenme, piensas cada vez que colocas uno de tus autorretratos en Facebook, en Instagram, en Twitter. Qué bella soy, qué guapo me veo.

6. La pantalla de la computadora se ha trocado en tu escaparate, tu pasarela. Pero no puedes exhibirte sin mí. No puedes desfilas sin mí.

7. Mírenme, pienso cada vez que me presentas sin rastro de pudor. Qué bien luzco en tu bikini en esa tumbona, en el espejo que te desdobra.

8. La gente observa tu rostro y tu cuerpo multiplicados al infinito sin saber que me observa. Aunque hay quienes experimentan cierto temor.

9. Hay quienes perciben que tras esa fachada bronceada y rozagante en que te has transformado se agitan sombras. Al menos una sombra. Yo.

10. Soy tu lado oscuro. La mitad que no te gusta mostrar a los demás y que sin embargo asoma a tu boca cuando sonríes al universo entero.

#### MOTEL

1. Una mosca pasa zumbando cerca de la señora, que alarga una mano veloz. Te tengo, murmura. Al abrir el puño, sin embargo, no hay nada.

2. El sol de mediodía es una catarata de metal fundido que rebota en el letrero desvencijado junto al que se encuentra sentada la señora.

3. “Motel / acantes”, reza el anuncio que parece sisear. La “V” lleva ausente mucho tiempo. Quizá, suele pensar la señora, alzó el vuelo.

4. La carretera junto a la que se yergue el motel similar a una cola de dinosaurio ya no es más que un camino vecinal lleno de espejismos.

5. A veces, en esos espejismos creados por la luz en el asfalto roto, la señora distingue autos que se acercan en un silencio ensordecedor.

6. A veces hay gente que baja de los vehículos y va hacia la señora. Hombres y mujeres que sonríen mientras se disuelven en el aire cálido.

7. A la señora no le molestan esos trucos de la imaginación. Tampoco la perturban las voces que a medianoche suenan al fondo de su cabeza.



James Ensor, *La muerte y las máscaras*, 1897

8. Son, lo sabe, voces que vienen del pasado. A ellas se suman gritos, vanas peticiones de auxilio. En ocasiones hasta un llanto infantil.

9. Zumba otra mosca. La señora mira su reloj de pulsera paralizado a las doce. Ya es tarde, farfulla, levantándose de la silla metálica.

10. Avanza resuelta al motel. Debe empezar el aseo de los cuartos ocupados por los cadáveres de los huéspedes que atiende con amabilidad.

#### CTHULHU

1. Encontró el grabado cuando la última campanada de la medianoche se disolvía en el aire dejando una especie de ceniza sonora en el oído.

2. Su primer impulso fue arrancar la página y comérsela: tan grande había sido su apetito en los pasados meses de búsqueda infatigable.

3. Colecciones públicas y privadas, anticuarios, bibliófilos obsesivos. A todo recurso acudió en pos del libro vislumbrado en un sueño.

4. Más que un sueño, debía admitirlo, había sido una pesadilla. Un desfile de imágenes viscosas entre las que el volumen brotaba como flor.

5. Alguien, quizás él mismo, pasaba las hojas hasta detenerse en el grabado de una criatura aberrante. Alguien que no era él parecía rezar.

6. La pesadilla había dejado una amarga secuela de insomnios. Cada vez que cerraba los ojos veía con nitidez a la criatura que lo miraba.

7. Fue así que comenzó la cacería que lo condujo a rincones donde se respiraba el polvo acumulado de los años, el olor a sombras inquietas.

8. Ahora la cacería finalizaba y él tocaba el libro anhelado con dedos manchados por la sangre del coleccionista a quien había pertenecido.

9. Estudió el grabado con incredulidad y fervor. Era la criatura ciclópea, toda tentáculos y excrecencias: su pesadilla hecha realidad.

10. Un arañazo en la ventana distrajo su atención. Al devolverla al libro vio que el engendro había cambiado de posición: estaba más cerca.

#### MUÑECAS

1. Las muñecas tienen hambre. Por sus ojos vidriosos fluye el temblor de un apetito que viene de un lugar profundo y lleno de sombras.

2. Noche a noche las muñecas esperan pacientemente que alguien las alimente. A su olfato de porcelana llega el olor de la cena familiar.

3. Impávidas pero ansiosas, las muñecas mantienen la compostura. Sin embargo, una saliva espesa se acumula tras sus pequeños labios rojos.

4. No hay oído humano que logre captar el gruñido que surge de las entrañas de las muñecas. Sólo los perros lo oyen, y entonces gimotean.

5. Nadie sabe a ciencia cierta cuándo fue que comenzó el hambre de las muñecas. Tal vez desde que alguien dio forma a la primera de ellas.

6. Las muñecas no se sienten satisfechas con la inmovilidad que las define. Algunas se dejan caer desde sus nichos como un claro desafío.

7. Las niñas que juegan al té con las muñecas ignoran la impaciencia que nutren. Ignoran que las manos inanimadas ya quieren cobrar vida.

8. Cuando cae la noche las muñecas despiertan de su letargo. Sus sentidos se aguzan para registrar todo lo que el mundo les puede ofrecer.

9. Bañadas por la luz de la Luna, las muñecas dejan que sus dueñas las acomoden en sus camas. Pero permanecen con los ojos abiertos.

10. Las muñecas, sin embargo, no están del todo desamparadas. Siempre habrá la niña que a medianoche les brinde unas gotas de su sangre.

#### ÉBOLA

1. Terminaron de hacer el amor por tercera vez cuando el sol empezaba a inundar la habitación. Era el inicio de un candente día de verano.

2. Había sido una noche larga. Mucho alcohol, música electrónica a todo volumen en el bar donde se conocieron y entablaron conversación.

3. A él le gustaron los ojos sanguíneos de ella, su minifalda con medias oscuras. A ella le gustó la forma en que él sonreía oblicuamente.

4. Todo fluyó con espontaneidad, como un agua cristalina. Lo más natural fue que ella lo invitara a una última copa en su departamento.

5. La copa la derramó él sobre el cuerpo de ella una vez que la hubo desnudado. Bebió de esos pechos jóvenes y generosos con avidez.

6. Espera, musitó ella, no me siento bien. Él siguió besándola, comiendo sus palabras, y atribuyó la sensación de fiebre a la excitación.

7. En algún momento de la noche, entre el olor a sexo, él soñó con murciélagos que lo miraban. A su lado ella respiraba entrecortadamente.

8. Ahora, a la luz de la mañana, mientras salía de ella, él advirtió la erupción rojiza que le moteaba la piel. Vio sangre en las sábanas.

9. Se vistió velozmente mientras ella iba al baño a vomitar. A través de la puerta dijo que la llamaría. Abandonó el departamento, cauto.

10. El sol le flageló el rostro. Echó a andar pensando cómo seduciría a su mujer para disfrazar la intensa noche de amor con una zoóloga.

#### LLUVIA

1. Somos los que salen a la calle cuando comienza a llover. Los que invocan las tormentas que se ciernen como mastodontes sobre la ciudad.

2. Nuestros nombres sólo los conoce el agua que se desliza oscuramente por los muros. Lo susurran las gotas que revientan en las aceras.

3. Somos más antiguos que el asfalto. Estábamos aquí antes de que el hombre ideara construcciones para protegerse de la madre naturaleza.

4. En nuestros rostros se notan los rasguños del tiempo. La palidez que resulta de haber sido condenados a hogares de penumbra y alimañas.

5. Dejamos nuestros escondites en cuanto los primeros truenos rasgan el cielo vespertino. Ocultamos nuestra deformidad tras gabardinas.

6. Llevamos paraguas que se abren como flores lúgubres. Algunos nos calzamos sombreros para disimular las venas vistas del cráneo.

7. En nuestros bolsillos se entibian las armas con que consumaremos los sacrificios. Instrumentos afilados con una paciencia milenaria.

8. Pasamos inadvertidos entre la muchedumbre que busca resguardarse de la tempestad. Sólo nos podrían delatar nuestros ojos avizores.

9. La elección de nuestras víctimas depende por completo del azar. Sexo, edad y color de piel son elementos que no juzgamos determinantes.

10. Nadie nunca nos ve venir. Somos los que te detienen para pedir la hora o solicitar fuego para encender un cigarro ligeramente húmedo.

#### EL OJO

1. La visión te comienza a fallar en el almuerzo con los compañeros de oficina. La sonrisa se te congela en el rostro mientras parpadeas.

2. Pronto descubres que la falla se concentra en el ojo derecho. Con el izquierdo puedes seguir mirando con la naturalidad de costumbre.

3. El defecto consiste en una oscuridad que conquista paulatinamente el campo visual. La mitad del mundo ha desaparecido en la sombra.

4. En la tiniebla se retuercen formas atormentadas, siluetas dolientes. En ellas identificas restos de pesadillas que te han asaltado.

5. Contienes el aliento al comprender lo que ocurre. Tu ojo derecho gira hacia dentro, hacia ese interior donde se agitan tus demonios.

6. Observas a tus compañeros de mesa pero ninguno se ha percatado de lo que te sucede. Todos ríen con la broma que uno de ellos cuenta.

7. Con movimientos torpes te levantas de la silla y vas al baño del restaurante. Tu ojo derecho se ha volcado por completo a la negrura.

8. Aseguras la puerta del baño y con la respiración entrecortada te asomas al espejo. Ves con sorpresa que ambos ojos están como siempre.

9. La danza de tus demonios en la oscuridad, sin embargo, se ha vuelto insoportable. Sientes que el pánico te hierve cerca del corazón.

10. Sales del baño, vuelves lento a tu mesa. Una mujer en una silla vecina grita cuando te llevas el cuchillo de la carne al ojo infectado.

#### DESAPARECIDOS

1. Somos los desaparecidos. Los que se han esfumado de la faz de la tierra dejando como huella el agujero magnético de la ausencia.

2. Somos los rostros que se difuminan despacio de las fotografías familiares. Los ojos que se vuelven hoyos negros donde se pierde la luz.

3. Somos las manos que ya no acarician la espalda de nuestras mujeres, la cabeza de nuestros hijos. Las palabras que se lleva el viento.

4. Somos las libretas que nuestros padres guardan al fondo de arcones reclamados por el polvo. La caligrafía ilegible de nuestros diarios.

5. Somos los rasguños en los brazos de las butacas, las muescas de estatura en el marco de una puerta. La canción que tarda en recordarse.

6. Somos lo que pudo ser pero no fue, lo que habría sido pero ya no será. Ocupamos los márgenes de la vida, la periferia de la historia.

7. Somos, no obstante, multitud. La inquieta muchedumbre que se hacina en el umbral de lo invisible para observar lo que ocurre más allá.

8. Somos decenas, cientos. Somos millones. La desaparición nos ha investido de un poder que aumenta mientras seguimos siendo buscados.

9. Somos los que se han convertido en cosas insólitas. El crepitar de la estática en un radio, los pasos que nadie da en las hojas secas.

10. Somos los que se niegan a abandonar el mundo del que nos han exiliado. Escúchanos respirar en tu oído conforme la noche se desploma. **U**

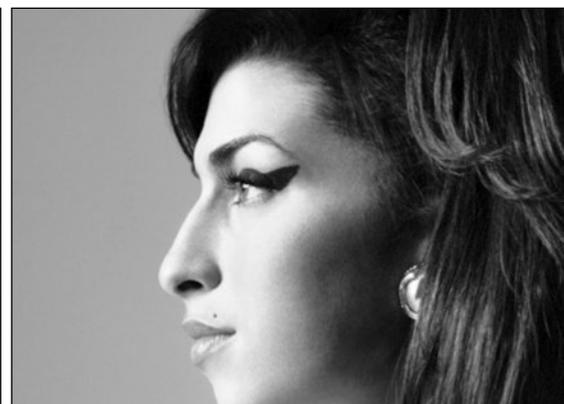
# Reseñas y notas



Mario Vargas Llosa



Myriam Moscona



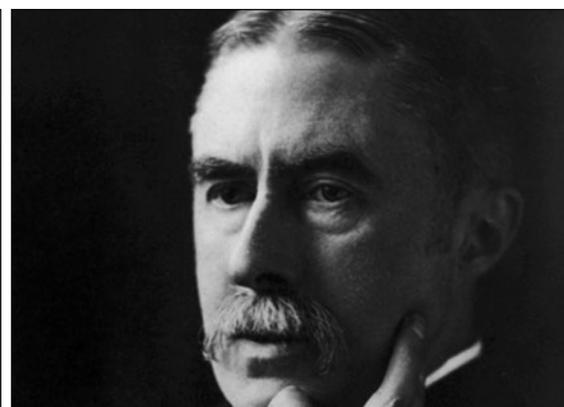
Amy Winehouse



George Steiner



María Baranda



A. E. Housman

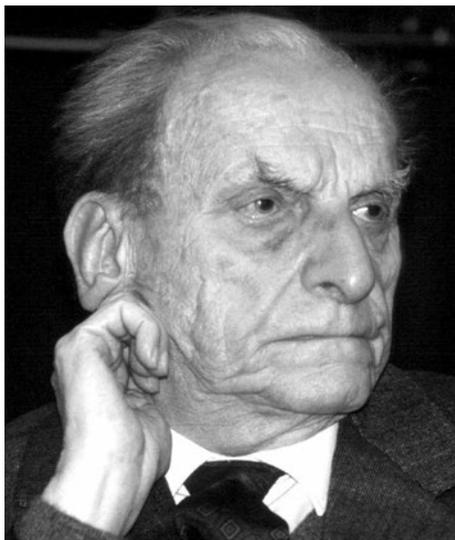
# Volver a Bobbio

José Woldenberg

En el décimo aniversario de la muerte de Norberto Bobbio, el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos (CIDHEM) organizó el I Congreso Internacional Norberto Bobbio, en Cuernavaca, Morelos, del 19 al 21 de noviembre de 2014. Y como uno de sus frutos apareció el libro que reúne algunas de las ponencias que se discutieron entonces. Se trata de un haz de escritos que abordan desde distintos ángulos la multifacética obra del autor italiano, pero cuyo centro es, en efecto, el tema de la democracia. (Escriben Elisabetta Di Castro, Josep Ma. Reniu, José Fernández Santillán, César Cansino, Enrique González Casanova, Laura Baca y Freddy Mariñez, además de la compiladora).

Del conjunto de textos —por cierto, muy variados y desiguales— retomo algunos temas que me importan de manera especial.

*El contexto.* Bobbio vivió el ascenso del fascismo, la guerra, la Guerra Fría y, al final, el desplome del mundo soviético y una cierta hegemonía del ideal democrático. Es en ese terrible siglo XX en el cual forja su convicción sobre la superioridad moral y política de la democracia. Es un combate a varios flancos: contra el totalitarismo soviético que luego de la guerra se expandió por Europa Oriental, tal y como antes había cuestionado las dictaduras de derecha (el fascismo y el nazismo). Son los procedimientos de la democracia y la asimilación de que las sociedades no son monolitos, sino más bien espacios habitados por intereses, sensibilidades y nociones diversas e incluso contrapuestas, lo que le hace insistir en que es necesario ofrecer un cauce institucional para la expresión y recreación y competencia de esa



Norberto Bobbio

pluralidad de corrientes político-ideológicas. Es, por supuesto, una elaboración académica con fines políticos, soportada en los fuertes pilares del pensamiento político clásico —que Bobbio manejaba de forma magistral—, pero además una reacción beligerante contra aquellos intentos que pretendían encuadrar la vida en sociedad bajo una sola ideología, una sola organización, un solo liderazgo. Y ello porque Bobbio conoció de primera mano los estragos humanos a los que conducían esas acometidas.

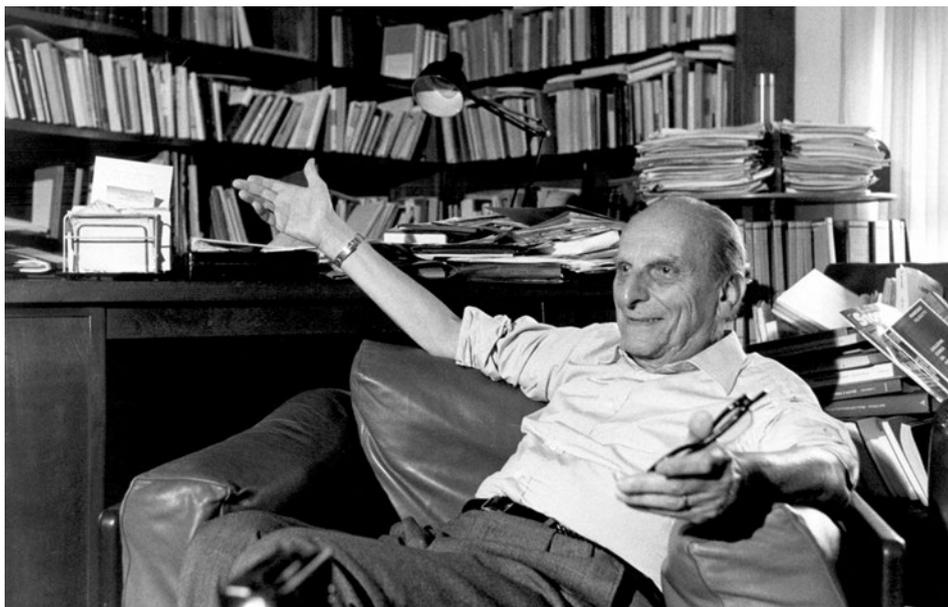
*Liberalismo y democracia.* Bobbio nos ayudó a esclarecer y comprender el sentido de ambos conceptos y las relaciones —no siempre armónicas— entre ellos. El liberalismo está movido por la intención de contener, por poner diques, al poder estatal desatado. Se trata de reivindicar —con justeza— una serie de garantías individuales que las instituciones estatales no debían invadir para no degradar la vida en sociedad. Las libertades de pensamiento, de expresión y religiosa eran parte fundamental de un proyecto civilizatorio que deseaba garantizar a los individuos una zona de libertades necesarias para una vida digna. Pero la democracia daba un giro a la tuerca: no sólo se trataba de sujetar al Estado y generar zonas de autonomía individual, sino de incorporar a los ciudadanos a los asuntos públicos: los derechos

a la organización, a votar y ser votado, a participar en la “cosa pública”, a ser no sólo representado sino también representante, eran la derivación natural de la promesa que portaba la democracia: la soberanía era popular y la misma reclamaba participación en los asuntos públicos. Se podría decir que, para serlo, la democracia requiere incorporar el bagaje del liberalismo, pero que el solo despliegue del liberalismo no construye democracia.

*Democracia, liberalismo y socialismo.* Bobbio fue más allá. Intentó fundir la tradición liberal-democrática con la socialista. Ciertamente, se requería fortalecer el goce de las libertades; cierto, se necesitaba apuntalar los regímenes democráticos; pero incluso para que estos se establecieran sobre bases sólidas se requería una sociedad medianamente integrada. En eso me recuerda a Leszek Kołakowski cuando escribía que a él le habría gustado amalgamar tres tradiciones: en la economía la socialista, en la política la liberal-democrática y en la cultural la conservadora. Pues bien, Bobbio insistió en la necesidad de un socialismo liberal o de un liberalismo social. Y, en efecto, quizá los dos grandes valores que puso a circular la modernidad —igualdad y libertad— han sido reivindicados con fuerza y pertinencia por el socialismo y el liberalismo, respectivamente. Pero —nos diría el filósofo italiano— a estas alturas optar por uno solo de ellos parecería suicida. Porque la pretensión de construir la igualdad social sin libertades ha edificado auténticos infiernos en la tierra: regímenes dictatoriales y aun totalitarios que acabaron persiguiendo y aniquilando a todos aquellos que no estuvieran dispuestos a postrarse ante ellos. En el otro extremo, la simple libertad sin contrapesos, es

decir, el solo despliegue del mercado y la conversión de las personas en mercancías no sólo desembocan en la libertad del coyote para comerse a las gallinas (como diría Isaiah Berlin), sino en sociedades altamente polarizadas, generadoras de exclusión, dominio y discriminación. Por ello su sensato y difícil intento por fundir dos tradiciones: la liberal y la socialista. Porque, bien vistas las cosas, ambas merecen para “humanizarse”, para estar a la altura de la compleja y contradictoria vida contemporánea, una fuerte inyección de los valores que porta su contraria.

*Reforma o revolución.* Bobbio además fue un reformista. En su obra es fácil detectar esa pulsión, esa convicción: en democracia —diría— es posible transformar, con participación, “las cosas”. Y aquí adelante una hipótesis (quizás una mera especulación). Como buen observador de las tensiones internacionales, de los cambios traumáticos que habían sellado el destino de diferentes naciones y de las llamadas revoluciones socialistas, Bobbio entendió que el expediente de la violencia nunca resultaba anodino. Que como fórmula para el cambio podía incluso ser efectiva, pero que siempre dejaba una secuela que no era fácil, después, desechar. Porque la violencia tiene su propia dinámica, su propia lógica. Si al principio se le utiliza contra los “enemigos”, luego se acabará usando contra los antiguos aliados y al final contra los propios compañeros. La figura de las revoluciones que acaban devorando a sus propios hijos surge de esa mecánica, al parecer, imparable. Y los ejemplos sobran: desde la Revolución francesa hasta la soviética, pasando por la china o la cubana, viejos aliados acabaron combatiéndose a muerte —sin metáfora—. Pero además, porque en las antípodas del ideal democrático se encuentra el expediente de la violencia. Si los regímenes autoritarios —casi por definición— requieren marginar, contener, perseguir y/o acabar con sus oponentes (que para ellos no son más que la expresión del Mal), la democracia supone y asimila que en la diversidad de expresiones políticas e ideológicas se encuentra buena parte de la riqueza de las sociedades, y que desear exorcizarla no es más que una apuesta suicida. Por ello, mien-



tras en democracia se intenta ofrecer un cauce para la expresión, recreación, convivencia y competencia de la diversidad política, lo que supone intentar congelar a la violencia como expediente político, en los regímenes autoritarios la violencia se convierte en un instrumento connatural a los afanes por desterrar a las oposiciones políticas.

*Las promesas incumplidas de la democracia y los problemas que debe afrontar.* Pero Bobbio sabía y siempre supo que la democracia no era una estación terminal en la que supuestamente florecería la armonía y se desterrarían los conflictos. Esa no podía ser más que una versión ingenua y desinformada o demagógica. Por ello diseccionó las promesas que se desprendían del ideal y que no habían sido cumplidas y los nuevos retos que aparecían en el horizonte. Y creo que en América Latina, una vez cursada la fase optimista que restableció o creó regímenes democráticos en la región, es menester detectar e intentar trascender los nutrientes de un cierto desencanto con la democracia. Porque nada garantiza que nuestras contrahechas democracias estén condenadas a pervivir: pueden desgastarse, degradarse e incluso ser sustituidas por regímenes autoritarios. Ya lo sabemos y nunca está de más recordarlo: la historia está por hacerse, no hay leyes que se cumplan de manera necesaria, y los sistemas que ofrecen cauce a la recreación del pluralismo pueden fenecer. En América Latina, co-

mo en su momento lo señaló el PNUD, la pobreza y la desigualdad pueden ser un piso demasiado resbaladizo para edificar democracias sólidas. Ese rasgo estructural de nuestro continente irradia tensiones y rencores que debilitan el cemento de cohesión social que reclama la democracia para reproducirse de manera más o menos integral. Por supuesto, el listado de las asignaturas que hay que atender podría enunciarse sin demasiados problemas, pero el quid de la cuestión —creo— es que en América Latina nuestras naciones —unas más y otras menos— son incapaces de generar ese sentimiento de inclusión, de pertenencia que es imprescindible para asumirse como parte de la sociedad y digamos “su proyecto”. Seguimos siendo —y el caso de México lo ejemplifica de manera prístina— sociedades escindidas, polarizadas; más un archipiélago de clases, grupos y pandillas que no se reconocen entre sí, que eso que algunos cursis llaman un “tejido social”. Pues bien, si queremos robustecer a nuestras incipientes democracias (y no erosionarlas aún más) y tejer una sociedad menos fracturada, estamos obligados a revertir la oceánica desigualdad que modela nuestras relaciones sociales.

Por todo ello, leer y releer a Bobbio tiene sentido. **U**

María de Lourdes Álvarez Icaza Longoria (compiladora), *Diálogos. Al encuentro con la democracia en la obra de Norberto Bobbio*, CIDHEM, Cuernavaca, 2016, 177 pp.

# Myriam Moscona

## Las palabras de los abuelos

Javier Taboada

UN TESTIMONIO. Inscrita originalmente en 196 a.C., la Piedra Roseta es hallada, sin querer, por un soldado francés en 1799. La estela, que iba a ser usada como material de construcción, se convertiría en la llave de un redescubrimiento trascendental. El decreto que contiene en tres lenguas distintas permitió el desciframiento de los jeroglíficos egipcios. Así, una lengua olvidada —tantos siglos atrás— volvió a la vida. Cuando digo *vida* no me refiero a un cuerpo reanimado, una especie de criatura renacida, sino a todo el entorno que asimiló, comprendió o nombró, el sitio de su fascinación y sus miedos; el del auge y la caída: su mundo.

UNA CITA. “Lenguaje es Delfos”, dice Novalis. Lenguaje es un oráculo, esa pequeña boca que transmite el mensaje. El lenguaje manifiesta a través de la palabra (nombre o acción, modo o articulación, etcétera). La palabra, para hacer comprensible la realidad, debe ser interpretada.

UNA HISTORIA. Alguna vez, Creso, rey de Lidia, ante el avance de Ciro el Grande, consultó al Oráculo de Delfos (esto lo cuenta Heródoto). “Oráculo”, preguntó, “¿debo atacar a los persas?”. El oráculo respondió que, si lo hacía, destruiría a un gran imperio. Confiado por la respuesta, Creso se lanzó al ataque. Sólo que hubo un detalle que, desafortunadamente para su causa, el rey *no supo interpretar*. El *gran imperio* que destruiría, si atacaba a los persas, sería el suyo. La campaña fue un fracaso y Ciro conquistó Lidia. La interpretación del mundo, la forma en que lo desentrañamos y entendemos, está, pues, codificada en el lenguaje. Como una semilla de mostaza.

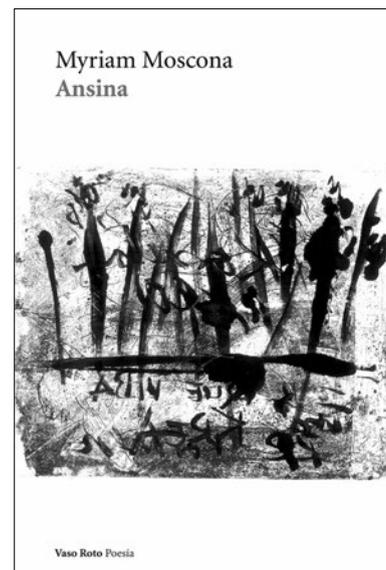
UNA CONDENA. Según el catálogo *Ethnologue*, en su detallada lista de 2009, existen 6,090 idiomas hablados en el mundo. Se

estima que es la menor cantidad de lenguas vivas en la historia de la humanidad. La existencia de la lengua depende del número de hablantes y del registro material, documentos, grabaciones, etcétera, que ha legado. La amenaza es brutal: el 25 por ciento de las lenguas del mundo son habladas por menos de mil personas.

Los fenómenos migratorios, la imposición de los sistemas económicos, la tendencia al monolingüismo y la uniformidad, el nulo acceso a las oportunidades laborales y de desarrollo para comunidades lingüísticamente lejanas a los grandes centros de influjo, entre otras muchas, son las causas de la pérdida del idioma. Y si los hijos no la aprenden, la lengua está condenada.

Durante este siglo, al menos la mitad de las lenguas humanas se extinguirá: lenguas como el kekchí dejarán de expresar, en sus tiempos verbales, el pasado reciente, el pasado remoto, el futuro cercano y el futuro lejano, o las distintas categorías del verbo *comer*, de acuerdo con lo que se coma, cómo se coma y cuándo se coma; los hablantes del náhuatl dejarán de decir: “pierde su corazón” por “está demen- te”; los cazadores-recolectores de Sudáfrica perderán sus 24 prefijos verbales y las 14 formas que tienen para crear plurales. El desplazamiento humano hacia un centro lingüístico culminará la obra.

UNA RESISTENCIA. *Ansina* está escrito casi por completo en ladino o djudeo-espanyol, lengua de los judíos sefardíes expulsados de España (Sefarad, la que habitaron, al menos, desde el siglo IV d. C.). Una lengua desplazada cuando un nuevo centro de poder se asentó. Obligados, sus hablantes tuvieron que emigrar a distintas regiones como Países Bajos, Bulgaria,



Grecia, Turquía, etcétera, o llegar al Nuevo Mundo.

Cualquiera podría pensar que, tras estos eventos desfavorables, el ladino habría estado a un paso de la desaparición. Según los criterios actuales de conservación de las lenguas, tendría dos grandes riesgos: uno, la división y atomización de sus hablantes y, dos, la dispersión y, por ello, la posible pérdida de sus registros materiales. Sin embargo, el ladino, luego de más de 500 años, sigue vivo.

*Ansina*, igual que *Tela de sevoya*, se instala en esta historia de resistencia como un registro material, un testimonio del ladino escrito por una poeta mexicana del siglo XXI. Un ladino que no es el de sus padres ni el de sus abuelos; es una lengua propia en la que están presentes los padres y los abuelos. Moscona escribe:

*déjame decirlo  
repetirlo como yo quiero*

[...]  
*déjame*

a fazer avlar  
vozes  
vinieron  
i empués  
tomaron ayre

les prepari kafé turki  
ama no bevieron

(“Tomaron ayre”)

En el libro no hay Bulgaria, ni mucho menos Sefarad, pero en cada palabra se advierte su presencia. Las palabras tienen mucho de espectrales: las creamos nuevas, pero en su conformación y adecuación permanecen los rasgos del pasado, en ellas se contiene el propio camino de la sobrevivencia y la perfección. Hablar o decir, sólo para caer en cuenta de que a través de la propia hablan otras voces. Así, el lenguaje deviene en oráculo, un mensaje que proviene de eras de refinamiento y transmisión.

UNA COSMOGONÍA. Existen varios mensajes que hacen de *Ansina*, como he comentado en otra parte, un texto cosmogónico. Es decir, un texto que habla del origen (*gonía*) del cosmos (*mundo*).

Al ponernos en contacto con otro lenguaje, automáticamente ingresamos a las diversas esferas con las que representa la realidad. Por medio del lenguaje también se desnuda el orden de lo vivo y lo inerte, así como el origen y el destino: en él se contiene el *Libro de la Vida*.

esto ago:  
las miro lavorar  
me demando  
si la formiga del kavo  
es la alma de mi avlar  
los biervos de mis papús  
ande mora  
esta avla mia

(“Biervos i formigas”)

Es curioso preguntarse si hormiga es el símbolo (o tótem) que representa al alma de su habla. Las hormigas son ciegas (o casi ciegas) y se guían por los minúsculos vellos hipersensibles en sus antenas. Esto, de seguro, está en relación con los poemas “Lo korolado” (“toka con los ojos / de los dedos / i tu vista sera / de sien por sien”) y “Otruna versión”, donde se dice “la eternidad esta yena de ojos”.

Pero volviendo a “Biervos i formigas”, el alma de su habla, nos dice, reside en las palabras de los abuelos. El alma, entonces, será la voz, y nos mostrará el camino que ha emprendido para redescubrir el mundo.

Una de las formas del trayecto se muestra por entero en el poema “Olvido”. En primera instancia, nos recuerda una ver-

dad contenida en la lengua: nos hicieron con arcilla. Después, se presenta el olvido. Como una huella, Dios barrió su dedo entre el labio de arriba y la nariz. Una marca para el recuerdo. ¿Por qué lo olvidamos?, pregunta, y no obtiene más respuesta que un *lo sabrás más adelante*. Entonces, busca en la escritura —esa voz que permanece— y redescubre el propio hundimiento. Luego roza con sus dedos la huella, el memorial de la creación, y surge el temor de saber. Inadvertidamente, se traza la seña del silencio.

Luego, está “La Letra Beth: el muro”. En el poema se pide observar la primera letra de la creación. Enfrente de ella está todo lo que se puede conocer:

Estreias, arvoles, insektos, linguas bivas  
i linguas muertas, numeros i astros, la  
struktura del ombre i de sus guesos, ainda  
los organos serrados por la piel.

Pero atrás del muro está lo invisible, lo oculto. El silencio, donde hay que traducir e interpretar. El silencio que desencadena todo acto poético y profético.

Ante el vacío, el lenguaje crea puentes, círculos, construye un mundo. La materia oscura se hace visible y toma forma. Pero al nombrar también nos remite a un sistema natural, divino, hegemónico o psicosocial. Esto lo sabe bien la autora, cuyos sueños, visiones, afectos cotidianos, saberes profundos, nombres y símbolos serían

imposibles de reconstruir sin el ladino. *Ansina* sólo puede *ser* en ladino. Por ello, la inclusión de un glosario al final del libro (y no como nota al pie, tras cada poema) me parece un acierto.

UN TESTIMONIO. *Ansina*, de Myriam Moscona, irrumpe en la poesía mexicana como un testimonio de la búsqueda profunda de un mundo propio. A través de este libro, atestiguamos cómo “una hablante natural del castellano” emprende el camino de vuelta a su lengua. Un camino de redescubrimiento que acaso, al cruzar entre tantas cosas y personas idas, polvos, muertos, creaciones y hundimientos, ciencias y *escribideros*, pueda devolverle la vida a un mundo.

i akeyos polvos  
son lo ke fueron  
ke son estos biervos  
ke mas no serán

(“Lo ke fue”)

Un mundo que depende de su lengua para existir. De una lengua y un mundo que habitan entre nosotros, y que, con la escritura de *Ansina*, como esa piedra que iba a ser utilizada para la construcción, se resistirán a morir. **U**

Myriam Moscona, *Ansina*, Vaso Roto, Monterrey/Madrid, 2015, 82 pp.



Myriam Moscona

© Javier Naranjo

# Otro héroe sin épica en *Cinco esquinas*

Miguel Ángel Flores

A Mario Vargas Llosa la experiencia autobiográfica le proporcionó suficiente material como punto de partida para la elaboración de sus novelas. De su paso por la escuela militarizada, que no militar, Leoncio Prado, obtuvo todo el material para escribir su primera obra, *La ciudad y los perros*. Lo más importante para él de su estancia en ese centro escolar fue descubrir el rostro múltiple de su país, la complejidad social y la variedad racial. Allí se le reveló el rostro de la injusticia, la crueldad y la marginación, entre otros asuntos. La novela, ya se sabe, lo elevó al olimpo de la fama. Ganó muchos lectores, no sólo en español, que ya no lo abandonarían. El profesionalismo y la determinación con la que asumió su oficio rindieron el fruto de varias obras que fueron afirmando su prestigio. Desde joven se impuso la disciplina de “ningún día sin escribir una línea”. Pero el joven Vargas Llosa al momento de recibir los honores de esa nueva Jerusalén que sigue siendo el eje Barcelona-Madrid ya había viajado a la selva en compañía de etnólogos profesionales. Realizó un viaje a la región del Amazonas peruano en una época en que los desplazamientos por esa zona constituían un verdadero riesgo al que se sumaba todo tipo de aventuras. Esa expedición le permitió conocer otra faceta de su país. Su infancia no fue la del niño limeño sino la de aquel que había descubierto las realidades de la condición humana en una ciudad marginal como Piura, en la costa norte. Con la suma de ese material biográfico nació la segunda novela: *La casa verde*, en la que el joven autor ponía de manifiesto su talento como narrador. La lección, forjada con la lectura de los grandes novelistas, había sido bien aprendida: Vargas Llosa consolidaba su naciente presti-

gio como de los más importantes autores en lengua española. Asombró por su habilidad para armar una estructura narrativa muy intrincada mediante técnicas manejadas con destreza.

A pesar de las dificultades, en un país sin lectores y sin estímulos para la creación artística, Vargas Llosa se empeñó en consumir su vocación literaria. Pero ni los estudios universitarios, ni los múltiples oficios que debía desempeñar para sobrevivir (se había echado a cuestras las responsabilidades que conlleva un matrimonio) lo apartaron de su oficio de escritor. Los estudios universitarios estuvieron aderezados con la actividad política. Sus años universitarios coincidieron con la dictadura del militar Manuel Odría, que no paraba en mientes para mantener su férreo control político. También, durante ese mismo periodo, llegaron los libros de Jean-Paul Sartre a Perú. El pensamiento de Sartre le daría a Vargas Llosa la justificación de adoptar el papel del intelectual “comprometido”, tesis muy de moda en los años cincuenta y sesenta. El entusiasmo por la obra del escritor francés le valió el apodo que le puso uno de sus amigos: “el sartrecillo valiente”. La militancia junto a los comunistas y la simpatía por la Revolución cubana le darían una proyección continental a su papel como escritor, que no sólo se constreñía a los textos de ficción sino que se desbordaba en la redacción de ensayos literarios y análisis políticos.

El interés por la actividad política, la corrupción, la miseria en la que viven grandes capas de la población, la rapacidad e ineptitud de la clase en el poder se convirtieron en parte importante de su actividad como escritor. Vargas Llosa aspiró a escribir grandes frescos que reflejaran la

poliédrica realidad de la vida cultural y política de su país. Un país que ha sufrido una enorme fractura racial (aún no superada) que hace sentir su onda expansiva en todos los ámbitos. Un país dividido entre blancos, dueños en algunos casos de honras y vidas, y los demás, parte en la que se incluye a una frágil clase media, una gran masa de población de origen indígena a cuyos miembros se les llama despectivamente *cholos*.

El tema del poder y la dictadura, y Perú en el corazón de su proyecto literario, dieron como resultado una de las novelas más importantes del siglo xx latinoamericano: *Conversación en La Catedral*, registro de los años de Perú bajo la dictadura de Odría. Una de las frases al comienzo (“¿en qué momento se jodió el país?”) exhibía ya un proyecto narrativo. La novela se apoyó en una impecable técnica narrativa con registros de lenguaje precisos y una gran densidad psicológica de los personajes. El *thriller* fue su recurso para mantener la tensión de los hechos políticos. La famosa “vuelta de tuerca”, en cada fragmento de la trama, atrapa en el momento preciso el interés del lector hasta su final.

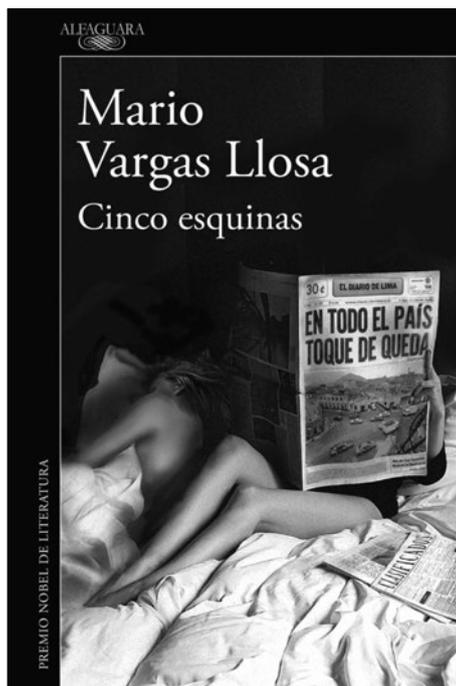
Después vinieron más novelas que consolidaron su prestigio. Algunas excelentes, otras sólo aceptables por su factura. Después de *La guerra del fin del mundo*, inspirada en hechos que tuvieron lugar en el sertón brasileño, historia de iluminados y desposeídos, ya nadie podía poner en duda las cualidades de Vargas Llosa como narrador.

Su biografía reciente se conoce bien. La persistencia en el oficio y su vitalidad como escritor se vieron coronadas en 2010 con el Premio Nobel. Pero hubo antes el desafortunado episodio del escritor como

político. Y mucho antes, su desilusión de las ideas políticas que profesó en su juventud, su alejamiento y luego negación de la Revolución cubana.

El escritor no se conformó con el análisis y la reflexión escrita, sino que se sumó a los escritores que han sufrido la tentación del ejercicio del poder. Todo parece indicar que no caben en una misma persona el escritor y el político. Vargas Llosa empezó criticando al gobierno de Alan García, político profesional, imbuido en su primer periodo como presidente de una ideología populista que desembocó en el desastre económico, que se tradujo en una mayor miseria para aquellos a los que quiso redimir socialmente. La nacionalización de la banca fue el detonante de la decisión de Vargas Llosa de competir por la silla presidencial. Se opuso a esa nacionalización y comparó a México con Perú en el famoso discurso de la Plaza San Martín, que marcó de hecho el inicio de su actividad como político profesional. Vargas Llosa asumió un papel que no le correspondía al carecer de la experiencia y las cualidades necesarias para los menesteres rudos de la lucha política. Caía con facilidad en las provocaciones de Alan García. Sus simpatizantes (la mayoría de las filas de la derecha analfabeta concentrada en sus intereses particulares) no le ayudaban a ganar la adhesión de la mayoría del pueblo ausente en el banquete de la repartición de los bienes debido a su arrogancia hacia los cholos. Y lo peor para Vargas Llosa fue que empezó compitiendo contra el partido de García, el APRA (Alianza Popular Revolucionaria de América), y se encontró en el camino con su verdadero rival: un oscuro ingeniero agrónomo, de origen japonés, llamado Alberto Fujimori.

La campaña de Vargas Llosa se saldó con una dolorosa derrota. Muy tarde se dio cuenta de qué calaña eran sus simpatizantes: muchos jóvenes ricos de la clase acomodada de Perú, al enterarse del resultado electoral desfavorable para el autor de *La tía Julia y el escribidor*, acudieron a su casa al grito de “golpe, golpe”, es decir, golpe de Estado, seguros de que recibirían el apoyo de los militares. Vargas Llosa los calló y les dijo que se avergonzaba de ellos. El escritor hizo sus maletas y se marchó a



París, donde retomó su carrera de escritor, que en verdad nunca suspendió ni en los días más atareados de la campaña.

Fujimori sorprendió a todos cuando con el paso del tiempo se hizo evidente que bajo sus suaves maneras orientales se ocultaba un corazón que latía al ritmo de la ambición desenfrenada por el poder absoluto. No admitía disidencias, no aceptaba ninguna oposición a sus formas autocráticas; provocó un autogolpe de Estado y empezó a gobernar como si fuera el alumno más adelantado de Odría. Sus opositores sólo tenían tres caminos: encierro, entierro y encierro. Basaba su prestigio en el logro de haber pacificado al país al acabar con la pesadilla del terrorismo, actividad que había representado un alto costo político y económico para el Perú. También tenía el mérito de haber renegociado la deuda externa y de haber llegado a acuerdos con el Fondo Monetario Internacional, al que había confrontado Alan García. Pero todos esos méritos quedaban opacados al lado de su política represiva.

Lo primero que se le ocurrió para consolidar su posición en la cúspide de la pirámide política fue otorgar poderes omnímodos a un mediocre y también oscuro personaje, inescrupuloso y dueño de una ambición sin freno, para que se encargara de las labores de espionaje y control político. Con sus malas artes, el doctor Vladimiro Montesinos (en Perú se llama doctor

a los que tienen el grado de licenciados), un antiguo oficial del ejército peruano, degradado por acusaciones de espionaje, y que en sus años de prisión estudió derecho, se encargó de montar un aparato de represión bien aceitado. Responsable del asesinato de estudiantes descontentos con el gobierno de Fujimori, de corromper y sobornar a periodistas, de grabar secretamente videos con personajes del mundo de la política para luego divulgarlos por televisión y lesionar su imagen, puso en la mira de sus enemigos a Mario Vargas Llosa, que desde Europa escribía contra el régimen de Fujimori denunciando sus atrocidades. Esa es la explicación de que el escritor haya adoptado la nacionalidad española.

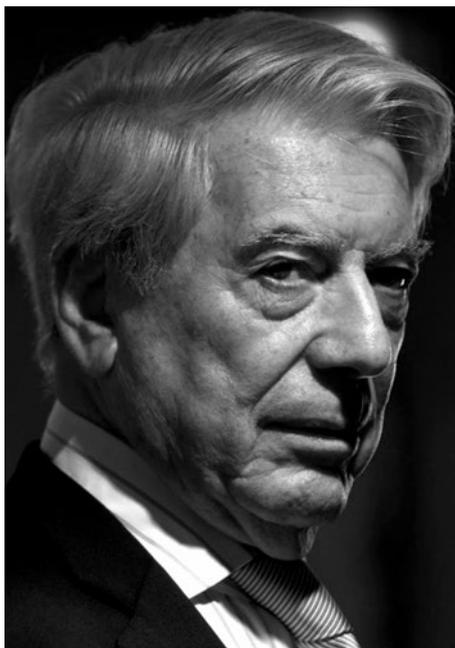
Las actividades secretas y las intrigas del doctor bastaban para armar otra obra como *Conversación en La Catedral*. Otro gran fresco sobre las barbaridades que impregnaban el gobierno de Fujimori. Una posible novela tan rica y tan compleja como la que aborda los años de Odría.

Lo que más repugnaba a Vargas Llosa durante el fujimorato era el uso que se daba a cierta prensa, la llamada amarillista, como forma oculta de control político. La mejor arma del doctor contra sus enemigos era financiar a esa prensa para que se encargaran de destruir reputaciones entre la clase política, y esa prensa, engolosinada, se aprovechaba de ese “privilegio” para aniquilar a quienes se atrevían a criticarla.

La más reciente novela de Vargas Llosa, *Cinco esquinas*, tiene como centro el tema del poder y la dictadura. El marco de la trama es una historia de degradación y humillación a cargo del enigmático doctor cuyo nombre nunca se menciona en la narración. Armada con la destreza técnica que lo caracteriza, utilizando el recurso del *thriller*, la novela consigue mantener la atención del lector pero al llegar a la última línea, el resultado es decepcionante. El telón de fondo de la trama es la ciudad de Lima azotada por el terrorismo de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), organizaciones que se habían adueñado plenamente de la escena política durante la época de Alan García y que ahora con el nuevo gobierno comenzaban su declive debido a la resuelta actitud de Fujimori

de acabar con ellas. Pero ese hecho positivo se anulaba por la tendencia de este de utilizar el chantaje y la difamación como armas para aniquilar a quienes consideraba sus enemigos. Con el fin de disminuir las posibilidades de acción del terrorismo, la vida nocturna de la ciudad de Lima estaba limitada por el toque de queda. Como en la *Cenicienta*, a determinada hora se suspendía cualquier desplazamiento por la ciudad.

La novela empieza con una pareja de amigas, Marisa y Chabela, que se han reunido en el departamento de una de ellas para platicar. El inminente toque de queda obliga a Chabela a pasar la noche en compañía de su amiga. Compartirán la ancha cama matrimonial y accidentalmente descubrirán los secretos de un tabú sexual que las desborda. Basta un instante para que al contacto leve de sus cuerpos el deseo y el placer borren cualquier rastro de pudor y prejuicio. Una cama *king size* se convierte en la isla de Lesbos. Lo que sucede en ese encuentro no será un accidente, se volverá la confirmación de un amor que se consolida en un viaje de la pareja femenina a Miami. Marisa y Chabela están casadas, respectivamente, con Enrique Cárdenas y Luciano Casasbellas. Uno es un acaudalado empresario minero, y el otro, el próspero dueño de un despacho de abogados. Los hombres han anudado una fuerte amistad desde la juventud. Las esposas se hallan sujetas a todos los condicionamientos sociales de su clase y no están dispuestas a confesar a otros su amor. La historia se entrelaza con los hechos y sucesos del dueño de un periódico amarillista y sus dos colaboradores más importantes: Julieta Legizamón y Ceferino Argüelles. Lo que desencadena todo el entramado es el intento de chantaje que el director del periódico, Rolando Garro, plantea a Enrique Cárdenas, que en su ingenuidad había asistido a una fiesta que resultó en una orgía y en una trampa para él. Ignoraba que el fotógrafo del periódico amarillista, Ceferino, había sido contratado por un enigmático personaje, de origen desconocido y sospechoso en su comportamiento, quien le ha ofrecido una buena paga por tomar fotos clandestinas de la orgía. Pero un día ese personaje de



Mario Vargas Llosa

nombre Kosut desapareció sin dejar rastro y sin pagar sus servicios al fotógrafo. Dos años después, falto de recursos, este se las ofrece al dueño del periódico, que trata de obtener un beneficio amenazando al empresario con su divulgación; al verse rechazado cumple con su propósito. Esas fotografías significarán la ruina moral de Enrique y provocarán el asesinato del chantajista. Enrique es acusado del crimen sin pruebas; uno de los mejores momentos es el descenso de Enrique a los círculos del infierno carcelario. La trama se desarrolla alrededor de una pregunta: si el empresario resulta inocente, entonces, ¿quién es el autor de la muerte del periodista? La respuesta es la base del *thriller* sobre el que gira la novela. Para Julieta, conocida como la Retaquita, una humilde muchacha de presencia insignificante, y mano derecha del director del periódico, el único culpable no puede ser otro que Enrique, el autor intelectual, pero carece de pruebas contundentes para demostrarlo. La Retaquita descubrirá que las cosas no son como parecen. Será llevada en presencia del doctor y por boca de este recibirá una lección de alta política perversa: el doctor la enterará de que su jefe Rolando era su testamento, estaba a sus órdenes; ahora que había dejado de existir, ella lo reemplazaría en este papel. Él le señalará a los enemigos a quienes hay que destruir. Cómplice contra su voluntad. Sí, como lo fue su jefe. El bienestar del que goza gracias al dinero que

el doctor proporciona a la revista se pagará con la anulación de su voluntad.

El doctor ha decidido quién es el responsable del asesinato de Garro: un anti-guero declamador, arruinado por Rolando, quien desde su periódico destruyó su reputación y nunca volvió a encontrar empleo. De ese incidente han pasado muchos años y ahora Juan Peineta, el declamador, arrastra su existencia dolorosamente. Se halla en estado senil, con la memoria dañada, pero sigue escribiendo cartas para denunciar la injusticia de que fue víctima por culpa del periodista. La pregunta es: ¿puede una persona en tal decadencia física y sin recursos, como lo era Peineta, asesinar a un hombre en plenas facultades físicas?

El eje de la novela consiste en que Rolando no había entendido bien el juego del doctor y había actuado al margen de él poniendo en peligro su juego al meterse con un personaje poderoso de la empresa privada. Enrique es eximido de culpa. Su mujer le confiesa sus amoríos con Chabela y en lugar de rechazarla se suma alegremente a la pareja para formar un *ménage à trois*, venciendo todas sus resistencias e inquieto de que su amigo Luciano los descubra.

La Retaquita se encargará de poner las cosas en su sitio: de villana del periodismo pasa, por su denuncia del doctor, a heroína de la libertad de prensa y ángel exterminador del dúo malvado. Una heroína más sin épica.

La novela se resiente del ritmo apresurado de la narración, del abordaje frívolo de la trama, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento de los dos matrimonios, falta de elaboración en el lenguaje y, en el aspecto del erotismo, las descripciones más parecen propias de un manual pornográfico que de un fino erotismo bien formulado: no hay sutileza ni alusión. Uno pronto se olvida del telón de fondo constituido por una tremenda crisis política y moral.

Es verdad que Cervantes no siempre escribió quijotes, pero al menos siempre tuvo las cuerdas de su instrumento bien afinadas. **U**

---

Mario Vargas Llosa, *Cinco esquinas*, Alfaguara, México, 2016, 320 pp.

# María Baranda

## “El mar soberano que se hinca ante el poema”

Carlos Mapes

*En la fuente de tus ojos  
el mar cumple su promesa.*  
PAUL CELAN

Me asombran las orillas de la poesía de María Baranda, en cualquier ámbito de ella aparece el elemento marino. La fuente de sus raíces es el mar del jardín adánico. Todo está purificado por la imaginación y la gracia de su escritura. En las arenas movedizas se hunde el mundo. Sus pies cavan, son vestigios que remueven lo profundo. Palabras de tierra pintadas con agua de mar o de río. Hay un oleaje, lluvia de gente que va y viene. Imágenes azules y verdes. Rayo de luz con todo y su sonido. En su poesía hasta el silencio se oye. Borde de un paisaje hecho sin malicia, el cual dura más que la claridad del sol sobre el horizonte: vestido de niña acostumbrado al color. Pinta el mar con los ojos de Susana San Juan porque ella le dio sus ojos para ver. Su largo y ondulado cabello terminó por enredarse en el ondeo del torrente salado. Rebozo en su cuerpo como el autorretrato de una ola. Me sorprende y me encanta el estupor de aquella casa, la de la infancia.

\*\*\*

Ruinas, plegarias, crujidos, fábulas, cantos, visiones de lo maravilloso cotidiano. Entre las yerbas y los árboles surgen los vocativos tú y yo, en medio de los cuales el espacio es igual “a la distancia justa del mar y del cielo, tan lejos del mar, pero tan cerca”. Imágenes, como en el cine, proyectadas una tras otra, secuencias cortadas por la vida misma. Ojos cubiertos por una película líquida. Canto alegre de la memo-

ria. Crear el mundo, como dice Felipe Vázquez, “sin inventar otros mundos, descubriendo el otro mundo que es éste”. Nada más. Con su poesía vuelve uno a mirar lo que ya vio como si fuera por primera vez. Palabras cadentes y que no se caen, deri-

vadas de un verbo: sonidos, temperaturas, pasos, armonías, acentos, pausas. Oleajes que seducen y fascinan: deslumbran. Piel de sal, líquido en la entraña. Instantes que se mueven, como el lenguaje majestuoso que se aleja o se acerca a seres y lugares. El

POEMAS Y ENSAYOS



María Baranda

EL MAR INSUFICIENTE  
POESÍA (1989-2009)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



María Baranda

mar es insuficiente para albergar la sensualidad de la palabra.

\*\*\*

Para ella, el mundo es una página por escribir. Llenar todo con palabras como el ave peina el aire con su vuelo. Tinta, escritura que dice, como si pensara el ave: “del aire es la quietud que tengo”. Un caracol se curva en mis oídos y en él resuena el dorado oleaje de sus versos. Poesía penetrada por la savia feraz y por el ritmo del mar. El mar como un exuberante árbol horizontal en cuyo filo el sol ejerce un rito erótico: “Tengo por ojos dos jardines y por boca / un sol que anuncia la lumbre en la marea”. Carruaje en movimiento: “una página de vidrio, / un solo espejo” en la parte delantera para dominar con sus ojos lo que vamos dejando atrás, y apresurar la marcha de lo vivido, “oh vida por vivir y ya vivida”, diría Octavio Paz.

\*\*\*

Poesía que traspasa la dura pared de la indiferencia, que construyen los seres humanos entre sí, para ser mundo de todos nosotros.

\*\*\*

Quizá yo sea capaz de comprender el universo de *El mar insuficiente*, pero... nunca descubriré el verdadero sentido de algunos de los versos de María Baranda, como “¿Qué son, Dylan, esos sonidos que se oyen / desde el blanco bosque / de tu boca de agua?”. Nunca.

\*\*\*

Este anzuelo iza mi sangre y la suspende donde el mar estalla en la escollera. Es intérprete del colorido de la naturaleza, “Un

pájaro es cuerda para ti”. Enseña a ahondar en el lenguaje como si pulsáramos el interior de nuestro ser. Su poesía está hecha de palabras como árboles en perpetuo encabalgamiento con el aire, como el río arborescente cuya hondura en océano se desata. Memoria diferida, proyectada hacia el espacio del futuro: “Después llegó el recuerdo”. La suya es una poesía que nos mira desde una ventana para que la miremos con los oídos. Para hablar cierro la boca. Un barandal a los labios fijo. Aun en los momentos de mayor plenitud, el ser humano tendrá siempre el sentimiento de estar incompleto. De ese sentimiento, flor sin cáliz, están hechos algunos de los poemas de Baranda. “Y llegamos a un punto de la imaginación / donde los ojos ven siempre lo que falta”. La poesía es, al mismo tiempo, una búsqueda de la completud de ser y la conciencia de la falta de ser. “Todo es duda como la quietud del agua”: debajo de cualquier certeza, la incertidumbre. El mariano poema es ojo puro que se instala en nuestros ojos y, también, un ojo interior que nos permite mirar la vivacidad del mundo. Es el planeta Tierra. Todo él rodeado de agua; inundado por el nosotros en vez del yo. Llaga que en ecos minuciosos cubre el espacio del planeta, llaga que deviene “sobre los mares de la yerba”. Para recorrer como lector *El mar insuficiente* hay que convertirse en contemplador activo, concepto acuñado por Felipe Vázquez. Remos en los brazos, alas en los ojos, proa de navaja templada en los glaciares. Sólo así podremos movernos en la corriente verbal que son los poemas de María Baranda.

\*\*\*

Preguntas que forman los peldaños de la poesía. Movimientos del poema hacia la cima de sí mismo. Intrepidez e inteligencia del poeta: búsqueda sin respuestas. Soltarse del barandal, y así leer a María. **U**

María Baranda, *El mar insuficiente. Poesía (1989-2009)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, 300 pp., Colección Poemas y Ensayos.

# Los raros

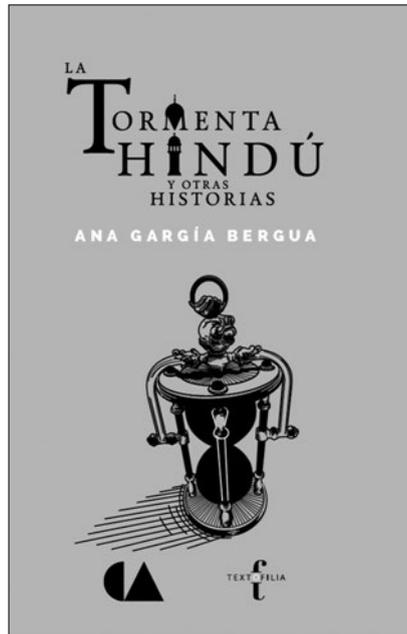
## De lo extraordinario en lo cotidiano

Rosa Beltrán

Cada vez que leo un libro de cuentos de Ana García Bergua me sorprende, y siempre me doy cuenta de que me estoy sorprendiendo por las mismas razones. En esta breve nota me propongo dar cuando menos cinco razones (que responden a otros tantos misterios) para leer este nuevo conjunto de cuentos editado por Textofilia cuyo título es *La tormenta hindú*.

La primera es que siendo los cuentos de Ana tan complejos parecen sencillos y siendo trágicos resultan muy divertidos. Antes de abrir el libro yo sé que su lectura me causará una enorme alegría y al mismo tiempo sé que la sensación final será agri dulce. Comienzo a leerlos y lo confirmo: me encuentro soltando una carcajada en el restaurante donde como sola y esto se repite cuando retomo la lectura de noche bajo la circunstancia emocional en que me encuentre. Y en cambio, después de cerrar el libro, estoy varios días atrapada en una intensa melancolía.

La segunda razón o segundo misterio es que teniendo Ana un estilo característico, esto es, siendo sus cuentos tan identificables por su forma y por sus temas, nunca se repiten. ¿Cómo se puede escribir con un sello que cualquiera reconocería como suyo sin caer en la cristalización, esto es, sin caer en la forma con que mi psicoanalista definía el vicio que adoptan las familias al conversar y que consiste en hablar siempre de lo mismo? Por semejantes que parezcan a veces, ni las situaciones ni las soluciones son las mismas. Y no obstante, como apunta Fabio Morábito en la cuarta de forros, todos podrían resumirse en la frase que da título al primer cuento: “No sé qué hago aquí”. Se trata, invariablemente, de seres descolocados, ajenos a su propia circunstancia, que de



pronto intuyen que hay algo en sus vidas que no les pertenece o que se les va de las manos. Algunos de los temas tienen que ver con la pérdida de la memoria por una enfermedad o por vejez; con el malestar físico que causa a un notario verse obligado a firmar documentos que serán letales para otros, ya se trate de parientes timados, de campesinos despojados por grandes empresarios o de viudas inermes; la (inevitable) muerte que espera a los jurados del premio de danza Terpsícore, por un karma extraño a quien lo otorga, o el súbito fallecimiento de alguien a quien su médico asegura que goza de cabal salud; la pérdida de la lotería de quien se sacó el gordo y lo dilapidó y con él, sepultó a la persona en quien se convirtió mientras fue rico. Sepultó también al mesero pobre que fue: ahora Martín Izunza no era tan sólo Martín Izunza, el mesero del Café La Habana; ahora era Martín Izunza el hombre que perdió la lotería.

La tercera razón es que me parece increíble que Ana esté habitada por tantos personajes y que estos convivan con ella. Que tantos seres extraordinarios lleguen a su escritura y se vayan, así como así. Muchos de ellos, memorables, me acompañan a mí. ¿Cómo hace Ana para librarse de ellos y que no la tienten a seguir sus historias en otros géneros, por ejemplo, en una novela?

La cuarta causa es que los cuentos de Ana García no hablan en realidad de grandes personajes ni de circunstancias grandiosas. Se concentran en los pequeños problemas de seres comunes que se vuelven problemas enormes, únicos y esos problemas, nos damos cuenta durante la lectura, son los nuestros. No somos notarios, choferes, meseros, miembros de una logia y sin embargo todos estamos expuestos a padecer esas pequeñas penalidades que para nosotros son las grandes penalidades de nuestras vidas, igual que las de sus personajes, y a buscar todo tipo de estrategias para seguir. Como dice la propia autora este libro habla de “cómo hacemos nuestras negociaciones, arreglos, amistades; cómo finalmente las relaciones que perduran en el tiempo no pueden estar hechas de pura felicidad ideal sino de algo que es muy interesante y apasionante: todo lo que hace uno para continuar”.

La quinta y última razón es que no se trata de cuentos edificantes. Su lectura no nos enseñará cómo vivir mejor, cómo ser más felices, cómo superar la adversidad. En cambio, nos enseña cómo somos. Nada más pero nada menos. **U**

Ana García Bergua, *La tormenta hindú y otras historias*, Textofilia/Conaculta, México, 2015, 196 pp.

# Callejón del Gato

## Leni, Etti, Dios y los dioses

José Ramón Enríquez

Del lado de la calle que lleva su nombre, en las bellísimas arquerías de la Plaza Mayor, cerca del lugar en donde aguardan los espejos del Callejón del Gato, está una tienda de sombreros llena de infinidad de historias contradictorias. Convive el sombrero cordobés con la boina vasca o la gorra descarada del chulo madrileño hace voltear para otro lado al birrete escandalizado de un curilla rural. Y en medio de todo, por sus fueros, los quepis, las gorras y los cascos militares nos recuerdan que, compañera inseparable de la evolución humana, ha sido la guerra y que la guerra, en algún momento de todos sus horrores, pretende ser hermosa, parecerlo, seducir y volver hermosísimos a los mismos celebrantes suyos que retornarán guñapos, física y moralmente, si retornan.

Alguna vez ahí, por los últimos sesenta, vi una gorra de las *Waffen-SS* nazis, con la brutal Totenkopf, una calavera que me miraba aún viva desde su historia ya muerta, cosida sobre terciopelo negro, debajo del águila oficial y sobre el barboquejo plateado y una brillante visera. Supongo que era de colección y no sé si esté ahí todavía, medio siglo después, pero ahora me sirve para convocar a dos mujeres distintas entre sí y unidas por la guerra en sus polos opuestos: Leni Riefensthal y Etty Hillesum.

La primera, cineasta genial de la parafernalia nazi, vivió cien años. De la segunda hace muy poco se descubrieron sus *Diarios* y murió en Auschwitz el 30 de noviembre de 1943, antes de cumplir 30 años. Leni, alemana, se llamaba Helene, y Etti, holandesa, se llamaba Esther. Nunca supieron Leni y Etti una de la otra y sin embargo estuvieron frente a frente en la mayor tragedia del siglo XX.



Etty Hillesum

Recuerdo ahora aquella gorra con su Totenkopf mirándome, porque el neonazi Norbert Hofer acaba de perder las elecciones, por una nadita, en Austria y austriaco era Hitler. Esa nadita permite a Europa respirar tranquila unos cuantos meses más y, con Europa, al mundo, porque cuando hay guerra en Europa, hay guerra mundial.

Comparo dos miradas, la de Leni Riefensthal hacia Hitler y su entorno para el Congreso del Partido Nacionalsocialista de 1934, plasmada en la literalmente espectacular película *El triunfo de la voluntad*, y la de Etty Hillesum hacia Dios, muy dentro de sí misma, plasmada tímidamente con la inseguridad y los balbuceos de quien escribe un diario en medio del desastre.

Soldados, hombres fuertes, jóvenes, adolescentes, niños como los *boy scouts* o los pioneros rojos. Bellísimos todos, los de Leni Riefensthal. Una orgía de belleza alemana, lo más selecto para entregar al Führer, para entregar a ¿Dios..? En la cinta, Rudolf Hess grita: “Mi Führer, usted es Alemania. Cuando usted actúa, la nación actúa. Cuando usted juzga, el pueblo juzga”. Y aquí incluye Leni una dulce sonrisa de Hitler, ¿la sonrisa angélica del enviado divino? Aquel a quien grita Goebbels: “Pue-

de ser bueno tener el poder basado en las armas, pero es mejor y más jubiloso ganar los corazones del pueblo para siempre”. *In saecula saeculorum*. ¿O Dios estaba en Ámsterdam, se llamaba Etty Hillesum y llevaba una estrella de David cosida en su vestido a la espera del tren que iba a crucificarlo en Auschwitz? ¿Qué dios es Dios: el guerrero hermoso o el inerme aterido?

Yo pienso: Dios mío, qué miedo me causan los fuertes. Leni los inmortaliza y Etty tal vez ni siquiera los vea.

No es verdad. Sí que los ve y escribe en su diario cuando aún puede hacerlo: “Por formularlo ahora de forma muy cruda —lo que probablemente haga daño a mi pluma estilográfica—: si un hombre de las SS tuviera que darme una paliza hasta la muerte, yo levantaría todavía los ojos para mirarle a la cara, y preguntaría, con una expresión de estupefacción mezclada con miedo, y por puro interés respecto a la humanidad: Dios mío, muchacho, ¿qué cosa tan terrible te ha ocurrido en la vida que te empuje a tales acciones?”

En la hipnótica película de Leni, Goebbels grita: “¡Un pueblo, un Reich, un Führer! ¡La guerra total!”. Después, Hitler pronuncia el discurso que hizo famoso Charles Chaplin en otra obra maestra, *El gran dictador*. Pero Etty no es Paulette Goddard y no puede levantar la cabeza: la gasearon en Auschwitz al mismo tiempo en que crucificaban a Cristo en el Calvario.

Etty escribió: “Algo se me hace cada vez más evidente: que Tú no puedes ayudarnos, sino que somos nosotros los que debemos ayudarte a ti. Lo único que podemos salvar de estos tiempos, e incluso lo único que verdaderamente cuenta, es un pedacito de ti en nosotros mismos, Dios mío”. **U**

# Modos de ser

## ¿Y los periodistas en aquellas elecciones?

Ignacio Solares

Para Carmen Aristegui

Nadie como Gonzalo N. Santos para opinar sobre los sistemas electorales en México. En esas inefables *Memorias* nos ha dejado una minuciosa reseña de las dos campañas en que intervino como jefe de la represión: en una, para derrotar a Vasconcelos; en la otra, a Almazán. Su descaro nos ilustra. Los detalles que narra —ametrallar a los almanistas, por ejemplo, o limpiar la sangre a manguerazos, antes de que llegara el presidente a la casilla a votar— dan una imagen que puede más que cualquier análisis histórico.

“Unos días antes de que se celebraran las elecciones presidenciales insistí con el general Ávila Camacho en que organizáramos varios grupos de choque bien armados y escogidos [...] Podemos reunir a unos quinientos golpeadores de la mejor estirpe y en la víspera de las elecciones asaltar los comités almanistas, tirotearlos y con ello infundirles miedo, le dije”.

A las siete de la mañana del siete de julio, Gonzalo ya había asesinado impunemente a un almanista en un tiroteo. Con su brigada de más de quinientos “golpeadores” asaltó las casillas a punta de balazos. La gente acudía a votar en grandes cantidades y lo hacía en su mayoría a favor de Almazán y los candidatos del PRUN, pero los “golpeadores” conseguían su propósito, para el que habían sido contratados: hacían huir a los votantes y representantes de las casillas; tumbaban las mesas, rompían las urnas y amagaban pistola en mano. El presidente Cárdenas, nos cuenta Gonzalo, acompañado por el subsecretario de Gobernación, daba vueltas en su coche para ver la votación y en cierto momento constató que la casilla donde debía votar estaba bien custodiada por los almanistas. Por teléfono, el subsecretario

de Gobernación urgió a las brigadas de Gonzalo a que intervinieran para que el presidente pudiese votar en condiciones adecuadas...

¿Cuáles eran esas condiciones adecuadas para que el señor presidente pudiese votar? Gonzalo nos lo cuenta sin pelos en la lengua, algo ejemplar y digno de agradecer en un político de su estirpe.

Desde varias cuadras alrededor de la casilla había tiradores almanistas en las azoteas y a todos ellos tuvieron que abatirlos Gonzalo y sus huestes con las ametralladoras Thompson con que se abrían paso. “¡Ábranla que ya llegó el huevos de



Gonzalo N. Santos

oro a poner orden, hijos de la chingada!”, gritaba. “Córranle porque al que se detenga lo cazamos como venado”. Poco después, dice, “arribaron los bomberos y a manguerazos de alta presión limpiaron las manchas de sangre que había por todas partes y la Cruz Roja se abrió paso para levantar cadáveres y heridos. Se arregló la casilla, se puso una urna nueva y así pudo votar, decentemente, el señor Presidente”.

—¡Qué limpia está la calle! —dice Gonzalo que le comentó Cárdenas.

Y la respuesta de Gonzalo es antológica, digna por sí sola de formar parte de la supuesta historia de la democracia en México.

—Donde vota el señor Presidente de la República no debe haber desperdicios ni basurero —contestó sonriente Gonzalo.

(Por supuesto, falta que todo esto sea cierto. Pero con que una mínima parte de lo que cuenta fuera cierta, cuánto nos ilustra, decíamos, sobre la época. Y, sin remedio, uno se pregunta: ¿dónde estaba la prensa de aquel entonces ante estos hechos?).

Y aun cuenta Gonzalo que apenas se hubo marchado el presidente, “ordené a los improvisados miembros de la casilla que pusieran una nueva ánfora de votos, pues iba a ser inexplicable que en la urna sólo hubiera dos votos, el del propio presidente y el del subsecretario de Gobernación [...] Les dije a los escrutadores: ¡rápido, a vaciar el padrón y a rellenar el cajoncito, y no discriminen a los muertos, pues todos son ciudadanos mexicanos y tienen derecho a votar!”.

Es cierto —y en esto Gonzalo hasta tiene algo de filósofo y de profeta—: hoy más que nunca, los mexicanos reprimidos y asesinados tienen derecho a votar en nuestras elecciones. **U**

# Tintero

## “El Homo sovieticus” y la historia desde abajo

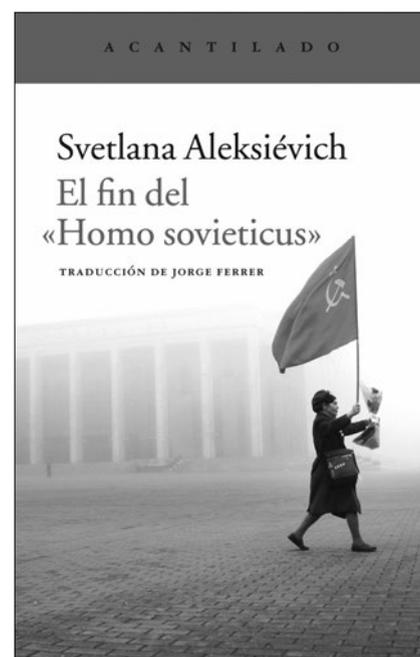
Álvaro Matute

A partir del otorgamiento del Premio Nobel a Svetlana Aleksíevich se discutió sobre la naturaleza de su escritura: si era literatura, periodismo o historia. No deja de haber razón de parte de quienes objetan que se trata de una heterodoxa. Sus libros son testimoniales. Recuperan la voz de muchos afectados por los problemas que les tocó vivir. La autora pone muy poco su voz en los textos, pero es autora en el sentido de que fue quien hizo las preguntas, armó las secuencias, editó, por decirlo de esa manera. Los libros son suyos, enteramente, ya que de otro modo muchos de sus entrevistados no hubieran pasado del silencio o de contar sus experiencias a los más allegados. Ahora los leemos en todas partes y en muchas lenguas. Para comenzar, se universalizaron. Nos llegan a todos y nos hacen partícipes de experiencias vitales únicas, las cuales en su individualidad al cotejarse con todo lo que tienen de paralelismo con otras pasan a formar parte de la Historia.

Una de las metodologías en boga en el último cuarto del siglo xx fue la identificada como “historia desde abajo”. No la historia de los eternos protagonistas: jefes de Estado, grandes comandantes, diplomáticos, gente del poder, cualquiera que sea su índole, sino la historia de la gente común; de la que aparentemente carecía de historia. Una reacción contra las minorías selectas que monopolizaron el protagonismo histórico. Ya aquel poema de Bertolt Brecht preguntaba por quiénes habían construido Tebas, tratando de reivindicar a los modestos albañiles, sin cuyo esfuerzo lo proyectado por los arquitectos no habría pasado de los planos. En rigor, la historia la hicieron todos, pero el énfasis en mirarla desde abajo enriquece mucho las perspectivas.

La ortodoxia metodológica reprobaba todo aquello que no proviniera de documentos escritos conservados en archivos. Surgió, como reto, la historia oral, cuando hubo manera de registrar voces y conservarlas, además de transcribirlas. Si estas prácticas invadieron la antropología, la historia, la sociología y, desde luego, el periodismo, poco les faltaba para hacerlo en el terreno de la literatura. El Nobel a Svetlana Aleksíevich así lo sanciona. Sus libros son la respuesta de ella a sus cuestionadores. *El fin del “Homo sovieticus”* puede leerse como literatura, historia, periodismo mayor, antropología social, entre otras formas estilísticas o disciplinarias. En rigor, es lo de menos. Lo importante es recoger el gran tema contenido en ese libro excepcional.

Abordado desde el ángulo de la Historia, se puede leer mucho acerca del fin de una etapa histórica que fue sancionada como evolutiva superior posterior al capitalismo. De ahí que la caducidad de esa etapa y su desembocadura en la economía de mercado haya traído desajustes sociales que tardarán tiempo en acomodarse, si es que lo logran. Para decirlo en corto: de una igualdad llena de carencias se pasó a una desigualdad brutal, en el que unos se benefician y otros lo pierden todo. Aparte del problema de filosofía de la Historia implícito, que desbarata un dogma generalizado, hay un gran contenido histórico en la construcción de *El fin del “Homo sovieticus”* en la medida de que las voces de quienes aparecen al inicio de la obra son personas que vivieron la URSS hasta su madurez o vejez, hasta que les llegó la perestroika. Algunos valoraron la nueva libertad, de la que habían carecido, pero otros sienten nostalgia de las pérdidas que eso



implicó. No es una voz, sino muchas; no hay acuerdo acerca del pasado vivido y el presente; luego vienen los entusiastas de 1991, que participaron en las grandes movilizaciones cuando el tránsito de Gorbachov a Yeltsin y el desencanto vivido. Por último, la generación joven, la de los que fueron a las movilizaciones en carritos de bebé o nacieron después y manifiestan un total desinterés por el pasado, junto con voces no moscovitas, sino de periferias de la órbita musulmana, cuya coexistencia pacífica llegó al final cuando sus ex repúblicas soviéticas se convirtieron en naciones y muchos se vieron precisados a emigrar y sufrir discriminaciones.

Llama la atención, en las generaciones anteriores, su nostalgia por la grandeza que insufló el estalinismo, como sentirse ganadores de la Segunda Guerra Mundial. En el libro se encuentran historias de sobrevivientes del Gulag, que al regreso a sus lugares de origen mantenían su fidelidad a Stalin. Al final, la historia de la joven bielorrusa que sufre un mes de prisión por haber participado en una manifestación contra Lukashenko hace pensar en un *ricorso* viquiano. El libro es grande y no se agota. **u**

# Tras la línea

## El edificio ineluctable

Sergio González Rodríguez

Era una silueta extraña y cada mañana me saludaba a través del velo que, a modo de cortina en la ventana, separaba el mundo del reposo del mundo real. Un rascacielos de forma dispar.

Acostumbrado a lo rectilíneo de los edificios altos de la Ciudad de México, la Torre Velasca de Milán entraba en mi despertar, con sólo abrir los ojos, como una extracción de las metrópolis imaginarias de mi infancia, entrevistas en las historietas fantásticas y, más tarde, potenciadas en la revista *Heavy Metal* y la gráfica de Enki Bilal, Moebius o Milo Manara.

Construido entre 1956 y 1958, de cien metros de altura con el último tercio más ancho que su base y el resto, ejemplo de arquitectura “brutalista” por ser de hormigón crudo, trama externa de rectángulos y acabados naturales, tal edificio me parecía una instalación insólita en medio de una urbe de círculos concéntricos y paisaje que armoniza lo antiguo con lo moderno.

De la Residencia de Estudiantes Santa Sofía me hallaba a diez minutos a pie de la plaza del Duomo y su impresionante catedral gótica, cuya primera piedra fue colocada en 1386, y en la que hallé el arquetipo que modelaría Gaudí para la Sagrada Familia de Barcelona y su esplendor de paraboloides hiperbólicas, hiperboloides, helicoides y conoides con desenlace puntiagudo con líneas tangenciales que cavan el vacío para incorporarlo a la creación. Un festejo concertado de sombras y fantasmas.

Por la tarde tenía que ofrecer una conferencia en un auditorio del espléndido complejo de la Triennale di Milano pero, por la mañana, pude caminar por el centro de la capital de Lombardía, que expone al paseante su ordenada y elegante pro-

puesta urbana: en el barrio se observan lo mismo tiendas de ropa o de servicios que cafeterías, restaurantes, librerías, oficinas, viviendas diversas. Y autos, motonetas, autobuses y tranvías ultramodernos y de la primera mitad del siglo XX. Un tiempo tan simultáneo como grato.

En la librería Ancora me topé con un libro y su título me atrajo: *Il fantasma e il desiderio* de Giulio Giorello. Pensé en una frase que escribí años atrás: “los libros, como las mujeres y los tranvías, llegan ineluctablemente a ti”. Allí estaba el mismo tema que me ocupa desde tiempo atrás, esta vez visto desde una perspectiva distinta. Giorello es un profesor de filosofía de la ciencia en Milán, matemático y adepto de la encrucijada entre la razón y la libertad. Para este académico los “espectros, los fantasmas y los espíritus no son más que creaturas de un deseo perpetuamente insatisfecho”. Debido a la imposibilidad que tenemos de dejar de desear, al final no somos nosotros quienes damos vida a los fantasmas, sino que estos son quienes nos dan vida.

Hombre de fe laica, el ejemplo que usa Giorello para explicar esto es el conocido fragmento del evangelio de san Juan en el que la Virgen María reencuentra resurrecto a su hijo Jesús al visitar la cripta donde fue enterrado. Y comenta: “Es el placer de construir un mundo de imaginaciones (y este término reclama exactamente imágenes) y de fantasía (palabra emparentada con fantasma) no por el deseo que todo esto sea realidad, sino porque de nuevo no queremos privarnos del deseo de desear”.

Para demostrar su tesis, Giorello acude a la historia de la literatura y establece que hay espectros crueles y oscuros, que serían los de tipo libertino, y otros liberta-

rios, es decir, de tipo inconforme. El libro de Giorello incluye, además de capítulos en torno de la credulidad, la incredulidad, la transferencia del deseo, las pasiones del autor por las matemáticas y la lógica, el enamoramiento hacia una no entidad, un ensayo sobre las célebres afirmaciones de Baruch Spinoza acerca de los fantasmas, a los que reduce a invenciones, fantasías y cuentos de viejas.

El admirable celo racional del académico milanés me hace recordar la proclividad de quienes proyectan al pasado su propia mentalidad ultracontemporánea para imponerla a lo que existió antes. Se trata de un giro de progresismo un tanto decimonónico que, en lo epistemológico, deja mucho que desear y, en lo político, es una imposición inaceptable, como lo ha puesto en evidencia Paul Feyerabend en su obra *Filosofía natural*, ya que aquella se trata de una postura anacrónica y fatua que supone la superioridad de la mentalidad actual, pues los testimonios de las culturas anteriores encierran conceptos de la realidad tan dependientes de teoría y fuerza eficaz como los nuestros, y cuyas cualidades sólo pueden evaluarse de acuerdo con criterios internos.

Mientras caminaba en los alrededores del Duomo de Milán en compañía de una de las anfitrionas del Festival Diritti Umani en el que yo participaba, no dejaba de voltear al cielo para tratar de ubicar la Torre Velasca, llamada así en memoria del gobernador castellano Juan Fernández de Velasco y Tovar del siglo XVII. Quizá la forma de seta del edificio provino de que sus arquitectos Ernesto Nathan Rogers y Enrico Peressutti quisieron emplazar en la zona devastada por los bombardeos aliados en 1943 un emblema compensatorio: un

hongo-imitación del icono de la bomba atómica. Un exorcismo de concreto coronado de antenas de telecomunicaciones. Un fantasma surtidor de fantasmas.

Esta asociación de ideas no sólo es simbólica ni azarosa: el filósofo Günther Anders escribió durante los mismos años en *La obsolescencia del hombre* que la radio y la televisión son productores de fantasmas, y ocasionan una ambigüedad ontológica, ya que sus imágenes y señales están presentes y lejanas al mismo tiempo. Forman un estatuto-fuente de copias que trazan, aparte de matrices de experiencia, la (des)encarnación del mundo mismo.

El ruido de las ruedas de los tranvías me devolvía a la línea tranviaria de la Ciudad de México que unía Mixcoac con el Centro hasta la calle de Palma y atravesaba Extremadura, Félix Cuevas, avenida Coyoacán, y seguía por Insurgentes a partir de la entonces glorieta de Chilpancingo (que logró registrar Rubén Gámez en su cinta *La fórmula secreta*), desde donde entraban a la altura de la colonia Juárez hacia la Ciudadela y la calle de Ayuntamiento.

Mi acompañante, una profesora italomexicana, se intrigó al saber mi interés

en el tema de los fantasmas, y me relató una historia que me emocionó: días atrás, ella había vuelto de México, después de haber sentido un impulso incontenible de ir. Se encontró con su madre, que la recibió muy contenta de verla. Durante varios días convivieron como siempre y, de pronto, la señora falleció. Ella convocó a su hija desde la distancia sólo para morir en su cercanía. Mi anfitriona supo que el fantasma de su madre siempre estuvo con ella en Italia, donde se casó y tuvo un hijo y una hija. El fantasma vivo de su madre le dio fuerza para enfrentar otro mundo, otra lengua, otras circunstancias.

Desde luego, la historia referida nada tiene que ver con los espectros libertinos ni libertarios del académico citado, sino del principio vital que representamos en el mundo y en muchos casos unos para los otros. Se trata de los “hilos secretos que nos unen”, como he apuntado también en alguna parte.

Eva Tabakian ha escrito que la ruptura entre las ideas de Sigmund Freud y las de Jacques Lacan se da por el tema del deseo y el fantasma: “la despedida definitiva vendrá en la primera clase del seminario

(1966-1967) de *La lógica del fantasma* en la que Lacan sustituye la fórmula spinoziana del *deseo es la esencia del hombre* por *el deseo es la esencia de la realidad* por considerar que la primera es deudora de un sistema teológico (oposición hombre-dios) que el psicoanálisis no puede sostener” ([http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Spinoza-Lacan\\_0\\_715728447.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Spinoza-Lacan_0_715728447.html)).

El tránsito de la esencialidad del hombre hacia lo que reconocemos como realidad fue reformulada en su turno por Gilles Deleuze, que en sus últimas aportaciones filosóficas asocia la vida con la inmanencia: el vitalismo sería acto sin esencia y potencia sin acción (contemplación, beatitud de inspiración spinoziana, cfr., *¿Qué es la filosofía?*).

Allí estoy, frente a una taza de inigualable café espresso en la proximidad de la Scala y converso de fantasmas vivos con mi amiga, la académica, quien me instruye sobre la historia de Milán y, durante la plática, recuerdo que justo horas atrás, mientras el avión que me llevó allá atravesaba el Atlántico, leía la parte de *Las confesiones* de san Agustín cuando vivió en Milán, y donde culminó su conversión al cristianismo en el año 385 bautizado por san Ambrosio, patrón de la ciudad italiana.

Tenía mucho tiempo de haber dejado la lectura de *Las confesiones*, pero en el iPad siempre me acompañan ese y otros libros. El viaje a Milán me condujo también a Bolonia, que disputa con París ser la universidad más antigua, y la sensación de viajar en el tiempo se robusteció, pero la rapidez de estos trayectos convierten al instante en humo las piedras, en relámpago las luces y en polvo enamorado a las personas, como es obvio.

Las semanas siguientes, ya en casa, soñé las voces, los trenes, los aromas y el sabor de la comida, el vino y la cerveza del norte de Italia. La embriaguez de todo aquello tarda mucho en convertirse en memoria pura. En un intento frágil de prolongar tal vértigo, busqué días después la lectura interrumpida de san Agustín, y me encontré con lo siguiente, la interrumpí en un párrafo que dice: “y yo mismo me admiré de ver que te amaba a ti y no ya a un fantasma”... Lo ineluctable: espectros. **U**



Torre Velasca, Milán

# A veces prosa

## Joaquín Xirau Icaza y Miguel Maldonado

Adolfo Castañón

El trabajo es la oración de los esclavos, la oración es el trabajo de los hombres libres. Estas palabras del poeta católico Charles Péguy vienen a mi mente al ensayar un saludo para *El libro de los oficios tristes*, de Miguel Maldonado, ganador del Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza 2016 (los ganadores anteriores fueron Paula Abrahamo, Ricardo Cázares y Armando Salgado). El libro fue elegido entre 37 trabajos presentados. La aparente austeridad de su fraseo contrasta con la riqueza de su imaginación e invención poéticas. Atrás de cada uno de los poemas que articulan este hermoso libro se despliega una idea de la ciudad y del trabajo y, desde luego, del arte y de los oficios, a veces tristes, a veces risueños que acompañan como una sombra a la condición humana. La fragilidad de la condición humana tal y como se vive y desvive desde estos confines de la América mexicana queda limpiamente expuesta, tocada, en el triple sentido de alcanzada, interpretada y pulsada o herida que comporta esta voz.

Este álbum de estampas y viñetas tiene y tiende puentes hacia el pasado y la tradición, pero también se abre al aliento hacia el presente porvenir. No es gratuito que el autor sea a la vez poeta e investigador en el terreno de las teorías de la cultura y la ciencia política; esta doble condición lo haría parecer como predestinado a recibir el galardón del joven poeta e investigador llamado Joaquín Xirau Icaza, nacido en México en 1950 y muerto en Boston en mayo de 1976, cuya vocación poética sabía convivir con la investigación en economía y en ciencias sociales, hijo y nieto, descendiente por el lado paterno tanto como materno de un ilustre linaje intelectual y poético. Joaquín Xirau Icaza pertenece por otro lado a esa estirpe trágica que podría

llamarse de los “arrancados”. Se inscribe en ese paisaje de los muy jóvenes a quienes los dioses, oh Píndaro, mostraron su preferencia llevándoselos pronto, como pueden ser Hugo Margáin Charles —discípulo de Ramón Xirau—, la poeta Amelia Vértiz o Jordi García Bergua, el novelista y poeta hijo de Emilio García Riera, o el poeta Álvaro Quijano. Leyendo con atención la hoja de vida de Joaquín Xirau Icaza veo que además de su obra poética propiamente dicha, dirigió una película amateur inspirada en “El cuervo” de Edgar Allan Poe. La sombra del ala del cuervo guió los pasos de Joaquín Xirau Icaza, como los de Miguel Maldonado, autor, por cierto, de un *Bestiario* (Aldus, México, 2015) en el cual también está presente el cuervo.

No sé si fue tan sencillo elegir *El libro de los oficios tristes* entre los más de 30 libros o proyectos de libro presentados... Sé, en todo caso, que quizás uno de los poemas que faltarían en este libro, a la par tan limpio y tan sobrio, es el dedicado a ese oficio necesario, aunque no siempre reconocido, que es el de lector o de jurado o conjurado de un certamen literario. Algo tiene este oficio del que practicaba Bartleby, el escribiente, de Herman Melville, tan admirado por Jorge Luis Borges. Empero, no llega a ser comparable a la figura del verdugo examinada por Joseph de Maistre en *Las veladas de San Petersburgo*. Los oficios retratados por Maldonado tienen algo de melancólico, los recorre cierto *spleen*, ciertos aires pudorosos y casi se diría risueños; pero parecerían sobre todo como sacados de un libro de historia natural al estilo de los de Fabre, donde la calidad humana es sopesada con la leve balanza del que quiere calibrar el peso de un ala de mariposa... Levedad. También

gravidad. En estas estampas se escribe el lado de la muerte desde la otra orilla viva.

Esto me lleva a expresar que Miguel Maldonado fue el único concursante que llegó al concurso dos veces, una con este libro admirable, y otra con un *Bestiario* de poemas en prosa que destacaba inmediatamente por la alta factura tipográfica y editorial, además de su calidad. Entre uno y otro libro, el jurado se decantó por esta gesta de los artesanos de lo invisible e inmaterial. Esta poesía de la pobreza, este cualquismo o cualquierismo, para echar mano de la voz italiana acuñada después de la guerra (1948), convenció a los conjurados, alguno de los cuales tuvo que doblarse para animar el juego. Uno de ellos llegó a la sesión cargando todos los manuscritos y junto con ellos un grueso volumen sobre la poesía mexicana contemporánea para orientar los debates. El otro caló perfiles y semblanzas en la Red, ambos leyeron y releieron en voz alta los poemas de los finalistas y, como si obedecieran un encantamiento, volvían a recaer en la llaneza cantarina de Miguel Maldonado, en quien resuena, aunque él no lo sepa o no lo haya previsto, algo de los poemas de Joaquín Xirau Icaza. Cito este poema de la serie “Juegos”, dedicada a Ana María Xirau Icaza:

“Juego”

Cuando la muerte anochece  
con manto de tierra blanca  
y trigo de luna llena  
la niña la juega y ríe,  
la niña la ríe y sueña.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Joaquín Xirau Icaza, *Poemas*, primera edición, Joaquín Mortiz, México, 1976; segunda edición, FCE, México, 1989, pp. 22, 25.

Del libro *Poemas* de Joaquín Xirau, Octavio Paz hizo una “Presentación” memorable. Memorable por lo que dice de la muerte, de la muerte joven y de la amistad. Vale la pena rescatar este texto sobre todo porque no se encuentra incluido en sus *Obras completas*.

Un mundo de hombres eternos —quiero decir: de hombres como nosotros, con nuestros vicios e imperfecciones— sería un lugar de abominaciones, peor que el peor de los infiernos imaginados por las religiones y las mitologías. La noción de eternidad reposa en las ideas de perfección y justicia, orden y necesidad. Conceder la inmortalidad a los hombres, tales cuales somos, sería hacer del accidente el eje de la necesidad y del azar el sustento del orden; sería corromper a la perfección, pervertir a la justicia. La muerte es necesaria pero los hombres no podemos aceptar su necesidad. La tolerancia cuando el que se muere es un viejo: ya hizo lo que tenía que hacer y ya vivió sus años —siempre pocos frente a los no vividos—. También la excusamos en el caso de los niños: es terrible no haber vivido pero, ¿no lo es más vivir? Aunque el niño que muere conoce ya el horror —el *verde paraíso* de la infancia está lleno de frutos ponzoñosos— no conoce el mayor de todos, ese que trae consigo el trato con nuestros semejantes y con nosotros mismos. En fin, cualquiera que sea la edad del muerto, la muerte nos duele como algo que los hombres no merecen y morir joven nos parece la injusticia mayor en este mundo injusto. Por eso no me resigno ante la muerte de mi joven amigo Joaquín Xirau Icaza. Ni yo ni nadie que lo haya conocido.

La muerte de un joven nos golpea como una sentencia injusta: ¿qué decir entonces de la muerte de un poeta joven? No obstante, aunque parezca escandaloso lo que voy a decir, en la muerte del poeta joven hay algo que, si no nos consuela, al menos nos mueve a la reflexión y aun a la aceptación. No pretendo atenuar la sensación de quebrantamiento de la equidad universal que nos da la muerte juvenil pero, ¿cómo no recordar que, según Baudelaire, el poeta se distingue por tener *experiencias innatas*? Con esto quiso decir, sin duda, que el poeta vive tanto con la imaginación

como con los sentidos y la razón. El poeta no necesita haber vivido para sentir y saber, aunque sea fugaz y oscuramente, qué es la vida. Yo diría más: como todos los hombres, aunque tal vez con mayor intensidad y lucidez que la mayoría entre ellos, el poeta vive la terrible y maravillosa *vivacidad* del tiempo interior: la del minuto que se demora o se precipita, se colorea o se vuelve diáfano, resucita del pasado o se queda, por un instante que parece interminable, suspendido entre dos horas. El poeta, sobre todo el joven poeta, tiene la experiencia del tiempo y sabe que dentro del tiempo que corre y no se repite nunca hay otro tiempo inmóvil y que no transcurre —o que, si transcurre, regresa, se reitera y permanece—. El sabor, más que el saber, de la eternidad. No más allá del tiempo sino en el tiempo mismo.<sup>2</sup>

Quisiera pensar que las frases anteriores fueron dichas al oído de su amigo Ramón Xirau y de su esposa cuando de nuevo el poeta se enteró de la muerte prematura del joven Joaquín. Estas lúcidas palabras de Paz le permiten al lector volver a *El libro de los oficios tristes* de Miguel Maldonado.

A través de la cerradura de los oficios, el poeta espía a la marea humana. Tiene algo de mirón o de *voyeur* teológico o de auditor angélico. Véase un ejemplo:

“El globero”

Quienes crecen  
en la casa del globero  
huelen siempre a gas butano  
Sabén cuántos globos  
hacen volar un lapicero

Se les prohíbe  
jugar cerca de los tanques  
y tienen los pulmones sanos  
de tanto andar inflando

No hay un cuarto para globos  
están regados por la casa

<sup>2</sup> Presentación de Octavio Paz a *Poemas* de Joaquín Xirau Icaza, edición citada, pp. 9-11. El texto de Paz no se encuentra recogido en la *Obras Completas*. Es una lástima pues en él Paz hace una lúcida reflexión sobre la muerte.

El hilo que les cuelga  
se atora en los aretes  
se enreda en las manijas  
encochina los guisados

Los globos  
no caben en un auto  
el globero  
se los lleva caminando  
También como nosotros  
ha soñado que los globos  
lo llevan volando.

En apariencia, no hay en esta propuesta impulsos épicos, patetismos elegiacos, dos de pecho o elevaciones postizas. Con llaneza colindante con el poema en prosa, oh Baudelaire, este paseante que recorre el mundo desde los subterráneos no se abisma en las catacumbas. Se queda en esa orilla riesgosa que está al filo del agua —para citar a Agustín Yáñez, uno de los inspiradores encubiertos de este archipiélago de soledades ubicuas—, ese filo desde donde es posible siempre la caída, el resbalón. No es extraño que el reparto de esta gente pequeña, *petites-gens*, se ubique a ras de tierra... que sea gente descalza o pobremente calzada. Pobre gente del país, tan menuda y tan pobre que está antes de las clases o sobrevive entre las clases. Ahí vuelve a aparecer este notario de los que nada tienen que sabe dar voz a los que no la han tenido. Por momentos hace pensar en Max Jacob, por momentos en Ramón López Velarde.

*El libro de los oficios tristes* hace pensar no en un poeta joven —aunque es indudable el aliento fresco que trae a la poesía mexicana en sus páginas— sino en una obra de madurez. No parece en verdad un juego; tampoco, un testamento. En sus páginas se dibuja la bitácora de un paseante curioso y desdeñoso al estilo de Walter Benjamin, que transita en la ciudad desde el otro lado del espejo. No se sabe si es Miguel Maldonado o su sombra hecha de sombras. **u**

Palabras leídas en la ceremonia de entrega del Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza 2016, otorgado a Miguel Maldonado por el trabajo titulado *El libro de los oficios tristes* (Ediciones Monte Carmelo, Villahermosa, 2015), el martes 24 de mayo de 2016 en el Auditorio Alfonso Reyes de El Colegio de México. El otro jurado del premio fue Juan Villoro.

# Aguas aéreas

## A. E. Housman y la poesía

David Huerta

...reconoceríamos cualquier objeto por los síntomas que provoca en nosotros. Uno de estos síntomas fue descrito, relacionado con otra clase de objetos, por Eliphaz el Temanita, de esta manera: “Un espíritu, una sombra pasó por mi cara, y el vello de mi carne se me puso de puntas”.

A. E. HOUSMAN, EN 1933

El poeta y clasicista inglés Alfred Edward (“A. E.”) Housman (1859-1936) fue, según se sabe, un hombre amargo y solitario. El delgado tomo de versos titulado *A Shropshire Lad* (“Un muchacho de Shropshire”, 1896) le dio fama perdurable, y no nada más por razones poéticas: entre sus líneas, exquisitamente trabajadas, podía descubrirse una intensa pulsión homosexual, centro de sus vigilias y ensueños. Pero Housman tenía a su disposición otros mundos: junto a la atormentada sexualidad, estaban en su vida la pasión erudita por la antigüedad latina y un interés enorme, acendrado, preciso, por la prosodia y la versificación. La vida campestre y la sombra de la guerra pueblan las páginas de ese breve volumen. La edición de *A Shropshire Lad* en mi bibliotecita (Cameo Classics; Nueva York, 1932) tiene en la portada un bonito grabado blanco, en relieve, de Johann Gutenberg, admirado evidentemente, como santo patrono de su oficio de impresores, por los editores norteamericanos de la más famosa obra housmaniana. Ese grabado le añade encanto al libro, para mí, al menos.

Housman fue conocedor de la literatura de Roma y son legendarias, aun ahora, sus severas ediciones filológicas; una de ellas, la del poeta astronómico Marco Manilio, personaje de la época augústea. El escaso interés de los versos de Manilio ha permitido a algunos colegas suyos dis-

cernir, en la dedicación de Housman por ese oscuro personaje y autor, un leve asomo de masoquismo. Extraña forma de autocastigo: editar a un autor antiguo incapaz de inspirarnos el menor entusiasmo.

Las fechas de nacimiento y muerte de Housman lo presentan a nuestros ojos como un personaje de tiempos múltiples: vivió la última fase de la época victoriana, fue testigo de la Primera Guerra Mundial y experimentó los años de la entreguerra. Falleció hace ocho décadas, el año del asesinato de Federico García Lorca en Granada.

Como filólogo y estudioso, Housman tenía un acerado talante de polemista. George Steiner cita en alguna de sus páginas un puñado de sus frases cortantes, hirientes, para juzgar las fallas de sus colegas; por ello era temido y respetado. Steiner lo compara con Vladimir Nabokov, nada menos. El novelista ruso y el filólogo inglés son conocidos por sus robustos malos humores, mucho más ampliamente el novelista de *Lolita*, desde luego; Housman no es tan conocido, pero no consigo hacerme una idea clara de su fama o ausencia de fama en el orbe de su propia lengua.

La poesía de Housman es de una engañosa sencillez; escribió poco y muy bien; fue tan exigente consigo mismo como lo era con los demás. Su conocimiento de los secretos del verso inglés resulta evidente aun para el más distraído lector de sus poemas; debe poseerse, claro, una mínima familiaridad con esa lengua literaria.

Un haz de páginas reflexivas firmadas por él —en su origen son una conferencia dictada en la Universidad de Cambridge el 9 de mayo de 1933— me ha acompañado durante largos años; pongo aquí el título de ese ensayo, traducido al español, pues lo he leído y releído todo este tiempo en



A. E. Housman

la traducción de Octavio G. Barreda: *Nombre y naturaleza de la poesía*. De esa traducción poseo dos ediciones: la de Letras de México, de 1945; la española, de la editorial Pre-Textos, de 1997. No soy bibliófilo ni mucho menos, pero doy estos datos menudos para dejar constancia de mi fidelidad al pensamiento poético de Housman.

La figura de Housman no tiene una presencia notoria en la historia literaria y las antologías suelen ignorarlo; eso no significa sino una de las más enconadas formas de la incompreensión: una fama desvaída, mediana. A pesar de ello, y por su afilada inteligencia, Housman hace un papel extraordinario ante autores de inmensa celebridad, como André Gide y T. S. Eliot. Su brevísima relación con Gide es extremadamente divertida e ilustra el diálogo literario, o mejor aun, el desencuentro de dos naciones europeas de innegable proyección: los países natales de los escri-

tores que lo protagonizan. Lo cuenta el propio Gide en el prólogo de una antología de la poesía francesa hecha por él mismo y publicada en la benemérita colección de La Pléiade en 1949, año de enorme interés para mí.

En 1917, Gide fue invitado a una comida en la Universidad de Cambridge, posiblemente para homenajearlo o darle la bienvenida en gran forma —no lo dice, pero podemos suponerlo—. El inmenso escritor francés no se sentía, sin embargo, muy cómodo: su desempeño en la lengua inglesa, según él mismo confiesa, no era nada bueno. Lo sentaron a un lado de A. E. Housman, a quien admiraba por *A Shropshire Lad*. Ninguno de los dos abrió la boca durante un largo rato; Gide por su inseguridad con el inglés, y sabe Dios la razón en el caso de Housman. Gide hubiera querido decirle al inglés su admiración por los hermosos y tristes poemas del libro de 1896; además, estaba al tanto de la sabiduría filológica y los conocimientos de latinista consumado de su vecino en la mesa. De pronto, con un gesto repentino, Housman se volvió hacia Gide y en un “*français impeccable*” y casi sin rastro de acento, le preguntó:

—¿Cómo explica usted, señor Gide, que no haya poesía francesa?

Grande fue el desconcierto de André Gide. No es difícil imaginarlo. Housman lo percibió y ofreció una explicación:

—Inglaterra tiene su poesía, Alemania tiene su poesía, Italia tiene su poesía. Francia no tiene poesía...

¿Era la broma descomunal de un mal anfitrión? ¿Era ignorancia, apenas concebible en un hombre de la talla intelectual de Housman? Como si hubiera sentido en el aire esas graves conjeturas, Housman dijo lo siguiente:

—Oh, ya lo sé; ustedes tienen a Villon, a Baudelaire...

Gide se dio cuenta de por dónde iba la cosa y como para asegurarse le dijo:

—Puede usted añadir a Verlaine.

—Seguramente —respondió el poeta inglés—; hay otros, además. Los conozco. Pero entre Villon y Baudelaire, un constante y dilatado menosprecio ha hecho que se consideren como poemas discursos rimados donde puede encontrarse ingenio,

elocuencia, virulencia, *pathos*, pero nunca poesía.

El diálogo es de una riqueza y de una energía formidables. Ante la última intervención de Housman, Gide sintió la obliación, muy natural, de preguntar sobre el ser mismo de la poesía: *qu'est-ce que la poésie?* Esa pregunta Housman se la habría de plantear (y responder) en la conferencia de 1933, traducida por Octavio G. Barreda.

La melancolía ante la guerra y ante la muerte es una especie de guía de *A Shropshire Lad*. No es difícil entender cómo, publicado catorce años antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, encontraría sus más fervorosos lectores entre los combatientes ingleses de las trincheras, muchos de ellos muchachos provincianos de origen campesino, como los personajes de los poemas del libro. Robert Lowell habla de la visión profética de Housman; es, dice el poeta norteamericano, como si hubiera adivinado el Somme. Hay por allí traducciones al español, desconocidas para mí; me quedo, sin embargo, con los pasajes traducidos genialmente por Antonio Alatorre en *La tradición clásica*, de Gilbert Highet (Fondo de Cultura Económica). Highet debió de leer muy bien al poeta Housman, pero sobre todo al editor de textos clásicos: Juvenal, especialidad de Highet, fue materia de estudio y de trabajo ecdótico para Housman. Este tradujo espléndidamente a Horacio, y editó a Propertio. En una modesta antología de literatura latina, convertida por mí en vademécum durante cierta temporada juvenil, Highet y Housman están separados únicamente por Horacio, en el índice onomástico del libro.

Y, en fin, ¿cómo aborda Housman la grave pregunta de Gide en Cambridge sobre el ser de la poesía? He aquí un pasaje de *Nombre y naturaleza de la poesía*, en la traducción mexicana de Octavio G. Barreda:

Los poemas muy rara vez consisten sólo de poesía; y el placer de su lectura puede bien obtenerse de los otros ingredientes que los forman. Estoy convencido de que la mayor parte de los lectores, cuando se imaginan que están admirando poesía, son defraudados por su inhabilidad para analizar sus

sensaciones, y de que lo que realmente admiran no es la poesía del pasaje frente a sus ojos, sino otra cosa ahí contenida, que les gusta más que la poesía.

El epígrafe de esta *agua aérea* proviene de *Nombre y naturaleza de la poesía*. Es la noticia de Housman sobre una encuesta de los Estados Unidos en la cual pedían definiciones de la poesía. Housman echa mano de algunas descripciones y las pone al lado de los estremecimientos de Eliphaz el Temanita, amigo sabio de Job cuyo discurso puede leerse en el Antiguo Testamento. Ese erizamiento de la piel sería uno de los signos anunciadores de la presencia de la poesía; otro sería la sensación de un nudo en la garganta y los ojos rasados en lágrimas. Housman añade un tercer síntoma y se vale para ello de una cita: un hermoso pasaje de las cartas de John Keats citado para ilustrar esos síntomas físicos de la poesía; son palabras plena e intensamente románticas, lo advierto, para edificación de las muchedumbres indefinidas, como diría simpáticamente Agustín García Calvo; he aquí a Keats:

...hay un tercero [*Housman habla de los síntomas*] que sólo podría describir con la ayuda de una frase de Keats contenida en una de sus cartas, en donde dice, hablando de Fanny Brawne, “cualquier cosa que me trae el recuerdo de ella me atraviesa como una lanza”.

Cuánto me gustaría citar aquí, y comentar, las traducciones housmanianas de Antonio Alatorre y hablar, también, de las ideas de T. S. Eliot y Housman ante la poesía religiosa, interesantísimas, y en las cuales podría comparecer el propio Alatorre, desde luego. Sería iluminador, además, creo, decir unas cuantas cosas sobre la breve selección hecha por Alan Hollighurst de la poesía de Housman (Faber & Faber, 2001) y desmenuzar su inteligente prólogo. Son, todas ellas, tareas pendientes con A. E. Housman. Dejo para el final de estos renglones la principal de ellas: no he leído, pero algún día leeré la obra teatral del admirable Tom Stoppard en la cual aparece Housman como protagonista: *The Invention of Love*. **U**

# La epopeya de la clausura

## Las crudas de Samuel Pepys

Christopher Domínguez Michael

A Jorge F. Hernández

Había una vez un hombre llamado Samuel Pepys que amó a su esposa, al vino y a las artes. Protegido del conde de Sandwich, participó del regreso de Carlos II a Inglaterra en 1660, restaurando a los Estuardo, a cuya casa nuestro hombre sirvió como fundador de la Marina Real y secretario del Almirantazgo, parlamentario y presidente de la Real Sociedad. Alguna vez fue acusado de simpatías papistas y encerrado en la Torre de Londres. Pero salvó vida y hacienda. Este personaje, puritano y realista, no hubiera ganado, por su carrera pública, sino un modesto lugar en la historia británica.

Samuel Pepys —su viejo traductor al español Antonio Dorta, el venerable, recomendando pronunciarlo “pips”— quedó en el corazón de los lectores por haber escrito el *Diario* más simpático y menos pretencioso de todas las literaturas, acaso el único verdaderamente íntimo. Se conoce que Pepys inició su bitácora el 1 de enero de 1660 usando la novedosa taquigrafía de Shelton. Se ejercitó en el diarismo durante nueve años hasta que un facultativo papanatas le prohibió la escritura al diagnosticarle indicios de ceguera. Por fortuna, no se quedó ciego, continuó amando la vida (y la muerte) hasta su deceso en 1703 a los setenta años de edad.

El *Diario* consiste en seis gruesos tomos, de los cuales Dorta tradujo apenas una muestra para la colección Austral. El almanaque original, depositado en el colegio de la Magdalena, en Cambridge, fue analizado hacia 1819 por un tal John Smith, reverendo, quien descifró la taquigrafía de Pepys. Se publicó en 1825 y recibió el aplauso crítico de Sir Walter Scott. Desde entonces es obra de culto para las letras inglesas y no falta el escritor británico que

lo recomienda como obra elegible para la isla desierta. A Pepys lo consiente una vasta erudición, cuyo culmen es la *Bibliotheca Pepysiana* (1914), de J. R. Tanner.

¿Qué tiene el *Diario* de Pepys que anuncia la literatura moderna? La vida cotidiana, hoy tan estudiada, que encuentra en esa jovial diablura uno de sus primeros archivos sistemáticos. Pepys era persona de origen vulgar, más cultivado que erudito, coleccionista de cuadros y libros, un proyecto de *happy few* stendhaliano descreído de las disputas religiosas y de las trapisondas políticas, aunque se beneficiase de ellas, un cortesano de muy relativa importancia, autor de un diario que consigna comilonas, borracheras y anécdotas variadas, haciendo apuntes de involuntaria relevancia sobre la Historia y los individuos, desde el rey hasta el menos estimable de sus compinches tabernarios.

Es misteriosa la razón por la cual Pepys se decidió a escribir un *Diario* secreto que no cuenta nada significativo sobre los grandes acontecimientos ni narra otra cosa que la prosaica vida de un señor de lo que hoy llamaríamos la clase media. Y como carecía de ambiciones literarias, la suya es la más casual de las obras maestras, útil para el estudioso del clima en el siglo XVII y para el microhistoriador. Pepys se muestra sincero, un estado de ánimo de bien ganada mala fama en literatura. Ajeno al narcisismo autobiográfico, que no concede a la vida otra importancia que la salud física, el arreglo doméstico, la felicidad conyugal o las horas con los amigos. San Agustín, Rousseau o Amiel escribieron confesiones que juzgaron de importancia religiosa o filosófica o psicológica. Y por más íntimo que haya sido, el *Diario* de Kafka es una obra literaria. Se publicó porque



Kafka así lo deseaba. No se necesita mucho psicoanálisis para entender que su orden a Max Brod —“quemame obra”— quería decir exactamente lo contrario, tal como lo entendió ese amigo entrañable, del escritor y de sus lectores.

No parece haber sido escrito para su publicación el *Diario* de Pepys. Al donar su papelería a Cambridge, a Pepys le interesaba la conservación histórica de sus informes administrativos o su memoria sobre Carlos II en la batalla de Worcester, sin interés para los especialistas, aunque sean muy dignas de cita su crónica de la gran plaga de 1665, o del incendio de Londres un año después. Su *Diario* se coló dentro de un acervo documental sin que sepamos mucho más de por qué está allí. Sin darse importancia, Pepys es acaso el primer memorialista, acaso el único, que no se da importancia, un *parvenu* en el mundo de la literatura al cual todo le parece adjetivable, o “muy hermoso” o “muy importante”. Pero la epopeya de su intimidad preludia los mejores momentos de Dickens, quien tuvo en él a un maestro en el arte de contar la vida del súbdito sin otra aspiración que la mesocracia. Pepys es el contrapunto de Shakespeare. Por ello los amantes del Héroe o del Sabio, como Carlyle y Boswell, lo despreciaron.

Practicaba, o intentaba hacerlo, lo que hoy se llama “autoestima” pues su *Diario* es la crónica de una “superación personal”

siempre fallida o pospuesta. ¡Cuántas veces no se propuso Mr Pepys una dieta rigurosa sin cumplirla! Su libro, como los de Rabelais, abren el apetito, una gana medieval de devorar codornices y piernas de cordero. ¡Y qué crudas las de Pepys! Se me enchina la piel leyendo las narraciones del saldo de sus huarapetas con clarete y sus *days after* con vómito verde, presión a la baja y encefalopatía, víctima de la deshidratación alcohólica, a la cual seguía la proverbial empresa de enmienda, antes (y no después) de festejar el año nuevo: “He vuelto a hacer un solemne juramento de abstenerme de las comedias y el vino, lo que estoy decidido a cumplir, de acuerdo con el juramento que he hecho para mí”, escribe el 31 de diciembre de 1661.

Nunca cumplía sus juramentos pero vivía de las pequeñas alegrías como la de ver llegar al carpintero con una nueva estantería “muy bien puesta” o hallar cada día “más hermosa” a su señora. Insospechado sucesor de Montaigne, Pepys no consultaba a los filósofos para aprender a morir. Le bastaba con festejar, cada año, el aniversario de una exitosa operación para extirparle los cálculos renales.

Pepys, que se aburría con los sermones, era aficionado a las ejecuciones disfrutándolas desde la ventana de su casa. Cuando le cortaron la cabeza a Sir Henry Vane, Pepys lamentó en su *Diario* que el populacho había arrancado el cadáver todavía palpitante de las manos del verdugo, que hubo de conformarse sólo con la cabeza. Mientras los despojos del decapitado eran alegremente arrastrados por las calles, recordó que el rey había prometido, intacto, el cadáver, a los amigos del condeñado, entre los que se contaba el autor del único diario verdaderamente íntimo de la literatura, Samuel Pepys.

POSDATA DE 2016. Leamos algunos fragmentos de la nueva edición española, que viene a substituir a la de Dorta con la traducción de Norah Lacoste (2003) de los *Diarios* del primer escritor que contó su vida como era y no como —según los mandamientos de la espiritualidad o de la política— debería ser:

“*Octubre 13 de 1660.* A lo de Milord esta mañana, pero como aún no se había

despertado, me fui a Charing Cross, a ver ahorcar, arrastrar y descuartizar al mayor general Harrison, lo que se hizo. El mayor general mostraba el mejor humor que pueda tener un hombre en esas circunstancias. Lo cortaron en pedazos y su corazón y su cabeza fueron exhibidos. El pueblo dio grandes gritos de júbilo.

“*Diciembre 31.* En la oficina toda la mañana. Luego al teatro a ver representar Enrique IV [de Shakespeare] que no me ha agrado nada, sin duda porque yo esperaba algo extraordinario. Luego a lo de Milord, que jugaba a las cartas con personas de calidad. Mi criado ha traído de casa de Milord un gato que la gobernanta le ha dado porque estamos infestados de ratones.

“*Febrero 10 de 1661.* Día del Señor. Pasé el día tomando medicinas y, Dios me perdona, leyendo novelitas francesas. Esta noche, mi esposa y yo nos entretuvimos conversando sobre un viaje a Francia que esperamos realizar el próximo verano. A la cama.

“*Julio 8-13.* Toda la semana, ocupado en examinar los papeles y las ropas de mi tío (su viuda está de un humor muy desagradable). Fastidiados, descubrimos que su fortuna no corresponde a lo que calculábamos y a lo que todo el mundo cree.

“*Septiembre 29.* En ambas comidas, no sé cómo, bebí tanto vino que me embriagué y me dolió la cabeza toda la noche. Fui a acostarme sin leer la oración en común. Ningún domingo me ocurrió esto desde que vivo aquí, pero me sentí tan mal que temí que los criados advirtieran mi estado.

“*Noviembre 25 de 1662.* En el pueblo se habla mucho sobre lo siguiente: algunos fanáticos proclaman que el fin del mundo está cercano y que el próximo martes será el día. Contra lo cual, ocurra cuando ocurra, Dios nos prepare.

“*Enero 9 de 1663.* Esta mañana, en cama, mi mujer volvió a hablarme de la necesidad de una dama de compañía. Si ella permite a las criadas familiaridades que las echan a perder es, dice, porque no tiene compañía. Ciertamente, demasiado cierto. Llamó a Jane y le dio las llaves de su cofre para que sacara un rollo de papeles, de los cuales se puso a leer uno. Allí describe en inglés, en términos muy vivos, con deta-

lles casi siempre exactos, la soledad de su vida y la tristeza que la envuelve.

“*Octubre 19.* Despertado por una gran tormenta, dije a mi mujer: ‘Quiera el cielo que no haya muerto ninguna persona calificada; ¡el viento está muy fuerte!’ . Temía por la Reina.

“*Abril 5 de 1664.* Esta noche, al volver, hallé a mi mujer vestida como si hubiera salido. Me dirigí la palabra en un tono que me desagradó. Le tiré de la nariz para enojarla (claro que enseguida, para que se calmara, le aseguré que se trataba simplemente de un gesto espontáneo).

“*Noviembre 23.* Me visitó esta tarde Sir G. Carteret. Fantásticas las argucias que tramamos para que los gastos de esta guerra parezcan más cuantiosos, y obtener así más dinero.

“*Septiembre 2 de 1666.* La gente estaba como loca. Nadie, nadie, trataba de apagar el fuego. Además, las casas estaban demasiado juntas en ese barrio y llenas de material combustible, como la resina y el alquitrán, sin contar los comercios de aceite, de aguardiente y de vino, a lo largo del Tamésis. Las iglesias, abarrotadas de objetos en vez de personas que, en ese momento, habrían debido escuchar misa, apaciblemente.

“*Septiembre 9.* Es extraño pensar con qué facilidad y cuán abundantemente he orinado esta noche.

“*Diciembre 5 de 1668.* Desde nuestras recientes discordias, mi mujer me vigila mientras duermo y está persuadida de que sueño con Deb. Me ha dicho que hablo de noche, y que hoy grité ‘Ramera’, seguramente pensando en ella...”

Paul Morand, de quien se reproduce un texto de 1939 para abrir esta edición de los *Diarios*, afirma que a Pepys, espíritu agudo y conversador brillante, le tocó ser ese hombre común que lleva adentro toda la verdad humana: “le veremos actuar, retroceder, arrepentirse, envejecer, disfrutar y destruirse”. Y Claire Tomalin, autora de *Samuel Pepys, The Unequalled Self* (2002) dice que Pepys logró, al mismo tiempo, retratar a una sociedad entera y presentarse como un héroe solitario, ser al mismo tiempo el más ordinario de los hombres y el más extraordinario de los escritores (1996 y 2003). **U**

# Zonas de alteridad

## Asomos a George Steiner

Mauricio Molina

Debemos a George Steiner algunos de los libros de ensayos más estimulantes desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Más allá de su imprescindible y casi sobrehumana obra *Después de Babel*, Steiner es autor de libros como *El castillo de Barba Azul*, que explora de manera visionaria las relaciones entre el hombre, la ciencia y la tecnología; *Lenguaje y silencio*, que se sumerge en uno de los temas más caros al autor de origen judío: el silencio, las intermitencias del sentido, el lenguaje del erotismo; *Extraterritorial*, sobre temas tan diversos como los autores que se mueven fuera de su ámbito lingüístico (Beckett, Nabokov), el ajedrez, las matemáticas y la música.

La miopía de la Academia sueca ha impedido que nuestro autor haya obtenido el Premio Nobel de Literatura. Resulta poco menos que escandaloso que desde Elias Canetti no se le haya otorgado este galardón a un ensayista o pensador. Tendríamos que remontarnos a los premios a Bertrand Russell o a Henri Bergson (y mencionar el rechazado por Sartre) para encontrar a pensadores que merecieron el Nobel.

Su ensayo sobre Heidegger es sin duda uno de los textos más iluminadores sobre el filósofo alemán. Sus *Gramáticas de la creación* —que contienen ensayos brillantes sobre Kafka o Shakespeare salpimentados con una fuerte dosis de filosofía— son un extraordinario itinerario de su autor. Lo mismo *Pasión intacta*: vislumbres sobre Dostoiévski, la *Biblia*, Homero o la poesía de Hölderlin y Paul Celan, para sólo nombrar un puñado de autores y constantes en su obra. La suya es, como el título de sus libros, una *Poesía del pensamiento*.

Sus libros más recientes, señaladamente *Errata* y *Los libros que nunca he escrito*,

contienen una fuerte dosis de juego, de entreveramiento entre la autobiografía literaria a lo Coleridge y la autobiografía propiamente dicha a lo De Quincey con un dejo de nostalgia por la obra siempre inconclusa y el goce de la experiencia y la erudición.

*Fragmentos*, su más reciente publicación en nuestro idioma, continúa este juego autorreferencial, con un dejo borgesiano. Se trata de un conjunto de ocho ensayos atribuidos a Epicarno de Agra, un filósofo del siglo II de nuestra era que conjeturalmente fueron encontrados casi carbonizados. Este pequeño grupo de fragmentos puede leerse como una suerte de radiografía de Steiner, el borrador de una serie de conclusiones a una vida (Steiner nació en 1929) dominada por el placer del conocimiento, la curiosidad, la honda herida del lenguaje.

Describir cada uno de los pequeños textos que conforman los *Fragmentos* de Steiner sería traicionar su espíritu, voluntariamente inconcluso, cuya brevedad nos obliga a la lectura y, sobre todo, a la relectura. Un breviario de la sabiduría de uno de los escritores más inteligentes, si no geniales, de nuestro tiempo.

En sus *Fragmentos* Steiner explora un repertorio de ideas que se encuentran desde el principio de su obra e introduce algunas más: el misterio del lenguaje —ese relámpago que tocó al hombre— y la necesidad del silencio como su contrapartida; las complicadas relaciones entre la amistad y el amor: sus infidelidades (“La amistad no es gran cosa, pero aquellos que la desdennan pueden ser grandes amigos”: Charlus a Swann, *En busca del tiempo perdido*) y concordancias: la rara y misteriosa conversión del *eros* en *filia*, del deseo en amistad; la excepcionalidad del genio, la rareza



del talento que puede llevarnos a la envidia o la soberbia; la exasperante esclavitud frente al dinero; el empecinado dilema de ser religioso o ateo; el enigma de la música como expresión suprema del ser humano... y, finalmente, una defensa de la eutanasia frente a las miserias de la proximidad de la muerte. Desde *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi o *Vivir*, el filme de Akira Kurosawa, no había presentado una reflexión tan profunda y dolorosa sobre la antesala del fin de nuestros días. Nuestra sociedad ha hecho de la muerte una enemiga y no, como afirma Epicarno “una invitada de honor incluso al rayar el alba”.

Pero estos son sólo algunos temas que toca Epicarno/Steiner en sus fragmentos carbonizados. Son como variaciones de sus otros libros: sagas, adendas, notas a pie de página, aunque también preámbulos a nuevos atisbos y revelaciones.

Libro para paladear y disentir, para dialogar, para pensar, *Fragmentos* tiene la extraña ligereza de una hoja de ceniza y la profundidad de un estallido en medio de la noche, que logra que “ante el epílogo del ruido seco del relámpago, las constelaciones se iluminen de manera incomparable”. **U**

George Steiner, *Fragmentos*, traducción de Laura Emilia Pacheco, Siruela, Madrid, 2016, 83 pp.

# La última noche de Amy Winehouse

Pablo Espinosa

Son las dos de la madrugada del sábado 23 de julio de 2011 y en el barrio londinense de Camden pocos logran conciliar el sueño porque el tam tam y el taca taca tsss tsss pum de una batería a todo lo que da hace contrapuntos estentóreos con una voz que aleja el enfado de los así insomnes porque se trata de una voz fuera de serie.

Agría y dulce, ácida y amable, de tonos oscuros pero siempre brillante, esa voz encandila al barrio entero.

Pero ya ha sido demasiado, considera Andrew, el guardaespaldas de Amy Jade, quien le dice: cállate, y ella obedece y suelta sobre el parche del tambor las baquetas que por la inercia de la vibración, que duró horas, siguen bailando unos instantes mientras ella se pone de pie y Andrew, desde la habitación de abajo, escucha sus pasos que van y vienen, van y vienen por la habitación, hasta que ella cae, dormida.

Amy Jade nació con grandes poderes el 14 de septiembre de 1983 y durante 27 años los ejerció y pagó el costo que tales talentos implicaron: voz de ángel, demonios cruentos dentro de sí.

Tenía 13 años cuando solicitó una beca en la Sylvia Young Theatre School, con la siguiente carta, que rescataron Robert Ziehe y Fernanda Loureiro en su libro titulado *Amy Winehouse. If I died tomorrow, I would be a happy girl* (Smashwords Editions, 2011):

Quiero ir a un lugar donde pueda estirarme hasta el límite y quizá más allá de mis límites. Cantar durante las clases sin que nadie me diga: cállate (además de que son clases de canto). Pero, ante todo, sueño con ser muy famosa. Trabajar en el escenario. Es la ambición de toda mi vida. Quiero que la gente escuche mi voz y se olvide

durante cinco minutos de sus problemas. Quiero ser recordada como una actriz y como una cantante, que dio conciertos con localidades agotadas. Quiero ser recordada por ser simplemente yo.

En su libro *Amy Amy Amy. The Amy Winehouse Story*, Nick Johnstone traza, en 569 páginas, el arco de vida y muerte de Amy Jade, a partir de una fotografía que lo impactó: el domingo 2 de diciembre de 2007 afuera de una residencia en Bow, East London, en medio del frío y la oscuridad, ella está de pie, descalza, enfundada solamente en apretados jeans y brasier rojo, su pelo largo ondulaba al viento y sobre su corazón se lee la leyenda de un tatuaje: *Blake's pocket; Blake, Blake Fielder-Civil*, estaba encarcelado en espera de ser juzgado en el momento en que fue tomada esa foto.

El rostro de Amy Jade en esa foto es la mismísima estructura de la desolación. Ínglima y sola, en medio del frío y la oscuridad en plena calle, nuevamente abandonada, descubijada. Tan bella y tan vulnerable.

Amy Winehouse solamente vivió 27 años, tan sólo grabó dos discos, pero cantó como si tuviera 44 años, vivió como si hubiera vivido noventa y dejó estupefactos a todos aquellos que la oyeron cantar en vivo y llenó de fascinación a legiones que compraron los más de 23 millones de discos que vendió en vida.

Amy Jade es una joya.

Su arte es un compendio. Reúne en su amplísimo registro canoro los estilos de Billie Holiday, de quien aprendió el arte de la fatalidad, del cataclismo; Ella Fitzgerald, de quien tomó el arte de la sutileza; Dinah Washington, de quien extrajo la energía brutal que se necesita para con-

mover, verdaderamente conmover a todo aquel que tenga oídos para escuchar, ojos para llorar, corazón para sentir; Erykah Badu, de quien tomó el ímpetu del ritmo, el pulso cordial; Macy Gray, de quien supo cómo cantarle a todo momento aquel en que el alma tremola por algo que sucedió en la vida cotidiana, algo simple y común, pero que hace necesario restañar la herida y esa fue la razón de ser, la razón por la que Amy Winehouse cantó como nadie más va a volver a cantar jamás, porque ya está muerta.

Su destino trágico era una ecuación muy simple pero costosísima: para poder conmover a quien la escuchara, necesitaba hallarse en un estado de sufrimiento atroz. Así, era sincera, hablaba con autoridad moral, con conocimiento de causa. Destrozada, hecha pedazos. Pero sonreía.

Su sentido del humor era fantástico. Sus bromas musicales pasan desapercibidas por muchos que ven en ella la estrella pop que nunca fue, la reina del *mainstream* que nunca quiso ser, la celebridad a pesar de sí misma.

Por eso su voz es conmovedora.

Lo único que quería era hacer música, ser creativa. Conmover.

Las letras de sus canciones son muy sencillas. Sus hallazgos poéticos, la composición sintáctica, la prosodia y el juego de palabras tienen un ejemplo clave en los siguientes versos:

*We only say goodbye with words  
I died a hundred times  
You go back to her  
And I go back to black*

El interlocutor es Blake Fielder-Civil, “her” es la novia del susodicho y “black”

es el infierno de las adicciones a las drogas, el alcohol, la depresión, los desórdenes alimenticios (“soy entre bulímica y anoréxica”, se definía), la inseguridad, la falta de autoestima...

Siempre fue consciente de lo que vivía: “sé que no debería haberme involucrado en esa relación, porque Blake era novio de una de mis mejores amigas”.

Blake fue su perdición. Por eso su mirada perdida en la fotografía de la noche del arresto de Blake. En la foto se nota claramente, además del mencionado *Blake's pocket*, a la derecha de su ombligo expuesto, una ancla tatuada, con remate en la cola la frase *Hello, sailor*. Sus uñas, de las manos, de los pies, pintadas de rojo intenso. Su ropa interior negra. El viento frío. La mirada de dolor. Dolor emocional, su signo.

Era esclava de su corazón.

Por eso se tatuó encima de él: “el bolsillo de Blake”, su tatuaje número 12, el primero de los cuales se hizo cuando tenía 15 años de edad: la efigie de Betty Boop, en la espalda.

En el antebrazo, una mujer desnuda de grandes senos al aire. Cuando Amy Jade gesticulaba levantando los brazos, los se-

nos rebotaban. Los de ella y los de la mujer en su tatuaje: un autorretrato.

Sus canciones de ruptura también fungían a manera de autorretrato.

Y retrataba así, a su vez, a los demás.

Su celebridad descansó en *Back to Black*, su segundo y último disco, que contenía una canción que batió récords de ventas: *Rehab*. Prácticamente una broma, una declaración civil: acudió solamente 15 minutos a una clínica de rehabilitación contra la adicción al alcohol, sólo para que le dieran esta respuesta: “no eres alcohólica”. Y siguió bebiendo.

Esa canción documenta, a su vez, la era en que todos los periódicos de chismes se solazan con las entradas y salidas que hacen las celebridades en las clínicas de rehabilitación: Lindsay Lohan, Britney Spears, Robbie Williams, Pete Doherty y especialmente Kate Moss.

Pero Amy Jade no encajaba en el departamento “celebridad”. Era una chica tímida, insegura, llena de miedos y problemas emocionales y que lo único que quería era cantar.

Los “medios de comunicación” la devoraron, la descuartzaron, la abrieron en canal.

Amy Jade personificó los versos en los que Bob Dylan la intuyó, antes de que ella naciera:

*She takes just like a woman  
She makes love just like a woman  
And she aches just like a woman  
But she breaks just like a little girl*

Desde que nació tuvo a la música como su única aliada verdadera. Tenía nueve años cuando sus padres se separaron y ella tomó esa experiencia como el primero de los innumerables abandonos en su existencia.

Su padre, en las pocas ocasiones en que no estaba ausente, le cantaba a la manera de Sinatra y Amy Jade cantaba todo el tiempo, tanto que la maestra en clase siempre le ordenaba callarse.

Su tío Leo era trompetista profesional, mientras la abuela paterna, Cynthia, estaba muy ligada con Ronnie Scott, el saxofonista que fundó el ahora famoso club de jazz en el Soho de Londres.

Su madre escuchaba a Carole King, mientras la niña Amy Jade se obsesionó con Michael Jackson. No sabía si quería ser él o casarse con él y luego cambió a Michael por Madonna: “escuchaba la *Immaculate*



Amy Winehouse

*Collection* todos los días, hasta que cumplí once años y luego descubrí a Salt’N’Pepa y TLC”.

Se familiarizó con las letras fuertes, femeninas de esos grupos de rap. Fue cuando las Salt’N’Pepa lanzaron sus sencillos “Let’s talk about sex” y “What a Man”. Lo directo de las letras impactó a Amy. “Mis primeros modelos fueron Salt’N’Pepa y Lisa *Left Eye* Lopes. Eran mujeres que no tenían miedo de los hombres y obtuvieron lo que querían y hablaban también de las chavas que no les gustaban. Eso era padrísimo (*cool*)”.

A los once años saltó al jazz clásico, mediante una epifanía. Una tarde estaba tumbada en su cama, deprimida, cuando a través de la pared escuchó algo que cambió su vida: su hermano, Alex, estaba escuchando *’Round Midnight*.

Miles Davis la condujo a Ella Fitzgerald: “de ella aprendí la sutileza”, a Sarah Vaughan: “usa su voz como un instrumento y eso me inspiró mucho porque me hizo darme cuenta de que un suspiro puede ser más efectivo que simplemente sacar notas hechas nudo”.

Además del rap, el hip hop y las grandes cantantes de jazz, Amy Jade extendió sus modelos hacia los grupos femeninos como The Ronettes, The Temptations, The Supremes, The Shirelles, Martha and The Vandellas y cantantes tan efectivas y de compromiso social como Lauryn Hill y también Macy Gray, Shirley Bassey, Aretha Franklin, Nina Simone.

Lou Reed figura entre sus modelos musicales más importantes.

Los dos álbumes que grabó Amy Jade son un compendio de belleza y una enciclopedia de música, donde aparecen y desaparecen todas las influencias mencionadas pero, lo que es muy importante, la voz de Amy Jade es única, irrepetible, poderosa, muy poderosa, sumamente original.

Lo mejor de Amy Jade son sus improvisaciones. Su manera de improvisar es sumamente inteligente. Arrastra notas, de pronto las sostiene y las suelta con una elegancia de vuelo de ángel. Mantiene a flote notas bellísimas y uno escucha y ve el vuelo de una mariposa.

Vuelo de ángel. Con demonios cruentos dentro de ella.

A los doce años de edad comenzó a tener crisis depresivas y signos evidentes de bulimia.

Pero siempre sonreía.

Cuando grabó *Frank*, su primer disco, era una muchacha sencilla, una flor natural. Una delicada mariposa.

El éxito abrumador de *Back to Black*, su disco segundo, la fulminó.

Pasó de ser, con su primer disco, parte del renacimiento del jazz, junto a Norah Jones, a una de las reinas del *mainstream*. Y cambió por completo su apariencia. Y sus relaciones tormentosas la empujaron al vacío. Su marido se aprovechaba de ella, de su dinero. Su padre la convirtió en mercancía. Su marido la llevó a las drogas duras.

Cuando logró dejar las drogas, se dedicó por completo al alcohol. Tres años sin drogas, tres semanas sin alcohol. Y el cataclismo.

Cancelaciones de conciertos. Cacería sin piedad a cargo de los  *paparazzi*. El asedio es implacable. Sin misericordia. Carne de cañón. Carne flaca. Amy Jade pierde peso de una manera lastimosa. Duele.

Su condición de ángel en picada lo documentó para la posteridad Asif Kapadia en su excelente documental *Amy*, para Netflix: hela ahí, perdida en el escenario, completamente alcoholizada en Belgrado, en una gira que ella no quería hacer pero la emborracharon, la subieron al avión y la empujaron al escenario.

No canta. Todos la abuchean. Ella no está aquí. Está en un limbo. La cámara se acerca en un *close-up* que congela la imagen para siempre: ella sonríe, dulcemente sonríe a la cámara. Es la sonrisa de una niña inocente y buena. Amy Jade sonríe como en una graciosa travesura. Sonríe. Solamente los ángeles son capaces de sonreír así.

Ahora estamos en el barrio de Camden. Luego de una madrugada de batería y canto y pisadas incesantes hasta que Amy Jade cayó, dormida.

Andrew, su guardaespaldas, subió a la habitación de Amy Jade a las 8 de la mañana del sábado 23 de julio de 2011. La vio dormida. Salió en cuclillas, “para no despertarla”. Pero a las 4 de la tarde le parecía que ya era mucho dormir. Al aproximarse al lecho, le pareció extraño que ella siguiera en la misma posición de en la

mañana. Cuando notó que ella no respiraba, soltó la alarma. Amy Jade llevaba horas muerta.

Acudieron dos ambulancias, un paramédico en bicicleta y muchos policías. Dos de ellos encontraron tres botellas de vodka vacías en la habitación.

En su valiente libro de 459 páginas, *Loving Amy. A Mother’s Story* (Thomas Dunne Books, St. Martin Press, New York), Janis Winehouse relata la última noche de Amy Jade: “la veía desintegrarse enfrente de mí y yo no podía hacer nada al respecto. La perdí dos veces, la primera cuando se perdió en las drogas y el alcohol, la segunda cuando murió”.

Amy Jade intuía que estaba por morir. Pero se aferraba a la vida. La última noche con su madre, intentó ponerse de pie para abrazarla, pero sólo alcanzó, desde la silla, a colgarse con sus brazos de la nuca de su mami: “perdóname, mami, te amo”. Janis cita en su libro el veredicto judicial: Amy Jade murió por envenenamiento con alcohol: 416 miligramos de alcohol por 100 mililitros de sangre, cinco veces el máximo de un alcoholímetro. Dosis fatal.

Aunque Mitch, el padre, altera esos datos en su libro de 376 páginas: *Amy, My Daughter* (itbooks), en el funeral conmovió a todos con su discurso que termina así: “Buenas noches, ángel mío. Duerme tranquila. Papi y mami te amarán por siempre”.

El sepelio culminó con una canción, en los altavoces, de Carole King: “So Far Away”, la canción favorita de Amy Jade (“It doesn’t help to know / you’re so far away”).

Todo se había desencadenado de manera repentina: Amy Jade llena de proyectos. Preparaba su tercer disco. Tenía en su habitación una batería porque, “para cantar mejor, debo estudiar más, aprender a tocar otros instrumentos”. Quería tener hijos. Ser feliz.

Pero todo se desencadenó como un cataclismo, Andrew soltó la alarma y acudieron ambulancias y policías y, ángel mío, la última escena ocurre, como al principio, en plena calle, entre el frío y la oscuridad. Ahí te llevan, mi pequeña, dentro de una bolsa forense sobre una camilla. Destrozada, fulminada, aniquilada.

Amada Amy Jade, pequeña, cariño, ¿qué te hicieron, mi niña? **U**

# La espuma de los días

## En vuelo con Jenaro de la Colina

José de la Colina

¡Sube, sube, pero sube!, grita tu padre, que está asombrosamente joven, y te palmorea un hombro, pues ha montado contigo en el sueño y a la vez en este silencioso avión planeador, y el soñador, tú mismo aunque otro, sabe o intuye que estás soñando, y entonces no habría peligro, así que decides actuar y tiras de la palanca de mando del planeador, pero este se empeña en descender, es un aeroplano sin motor que has construido de varas de madera y sábanas en la azotea de Izazaga 52, ayudado por tu hermano Raúl, que se ha quedado allá abajo, reclamando a gritos no volar también él, y ahora el planeador sobrevuela el ajedrez de azoteas de la Ciudad de México, que no es enteramente la Ciudad de México, parece querer ser otras ciudades, y con cuánta libertad se flota en la tarde clara y amplísima, al azar del viento que te acaricia el rostro y te hace aletear los cabellos, pero el planeador está perdiendo altura, papá vuelve a palmorearte el hombro, grita ¡sube, sube!, ¡te digo que subas!, y el aparato, que flota torpemente, volando a tumbos como un pajarraco borracho o herido, está rasando tendaderos y azoteas y chimeneas, y baja aún más, baja tanto que está a nivel de las azoteas y va rozando techos de autobuses y tranvías, de modo que pasan ventanas a los lados y puedes oír las radios de las casas, esas músicas, esas canciones que al soñador se le van metiendo en el sueño para fechar este tranco de lo soñado, o al menos situarlo en los años cuarenta,

con el apagón qué cosa sucede,  
mujer si puedes tú con dios amar,  
yo ya me despedí de los muchachos  
porque mañana voy para la guerra,  
uno dos y tres  
qué paso tan chévere  
el de mi conga es,



Jenaro de la Colina

y las alas del planeador rozan y rompen ventanas y vitrinas y tragaluces de las calles de Isabel la Católica y Bolívar y República del Salvador y las avenidas San Juan de Letrán y Niño Perdido, y sobre todo la calle de López, a la que se diría que el planeador se empeña en volver despues de cada vuelo circular sobre el Centro de la ciudad, y flota a diversas alturas en esas calles y avenidas y algunas plazas, la ciudad es la misma y es otra, ya sabes que los sueños gustan de la metamorfosis y el disfraz, y unos transeúntes alzan la cabeza y miran hacia arriba y comentan quién sabe qué entre ellos, y tu padre susurra a una de tus orejas, esos también son refugachos, y míralos, están muertos, y te vuelves un momento a preguntarle por qué todos están calvos y él no, él tiene todo su cabello, y lo tiene negro, pero acaso estaba muerto y ha renacido, míralo, ha vuelto a ser como en sus fotos de los veintitantos años, y te parece que aunque refunfuñe goza con esto de volar en aeroplanos improvisados, él, Jenaro de la Colina, que mientras vivía muy pocas veces se ha permitido visitar un sueño tuyo, y ¡sube,

sube, te ordeno que subas!, grita Jenaro, ¿no ves que nos vamos a escacharrar contra el suelo?, ya te tengo dicho que debía manejar yo el chisme este, ahora mira lo que ocurre, ¡nos vamos a romper la crisma!, y tiras de la palanca de mano apretándola contra el pecho, y el planeador por fin se alza con un salto, qué bien, es que el viento de la Historia está embistiéndonos por debajo de las alas, pero, cuidado, se dice el soñador, ¿cómo que el viento de la Historia?, esto no es un verdadero sueño, alguien lo está escribiendo, y los sueños escritos no cree nadie que fueron soñados, y la Ciudad de México pasa por abajo, borrosa por las nubes y la velocidad, y dónde estará la casa ¿y qué casa?, ¿la de Santander o la de Bruselas, o la de la isla Santo Domingo o la de Pachuca?, tal vez ninguna, pues ahora el sueño se va debilitando y van esfumándose las casas, los nombres, las voces, los rostros, y el soñador va braceando hacia arriba, hacia la superficie, y de un puntapié ha empujado enérgicamente hacia abajo a ese que en su caída va dejando de ser el soñador, pues ya va a despertar... **U**

# Luis Bugarini

## Palabras de un anómalo

Guillermo Vega Zaragoza

Luis Bugarini es un escritor anómalo. No lo digo yo, lo reconoce él mismo. Alguien lo calificó así en una ocasión, y aunque al principio le pareció que lo demeritaba, después le agarró el gusto y ahora “se salpica en el lodo del adjetivo” (son palabras suyas), pues define muy bien su forma de concebirse a sí mismo, de acercarse a la literatura y de concebir lo que escribe.

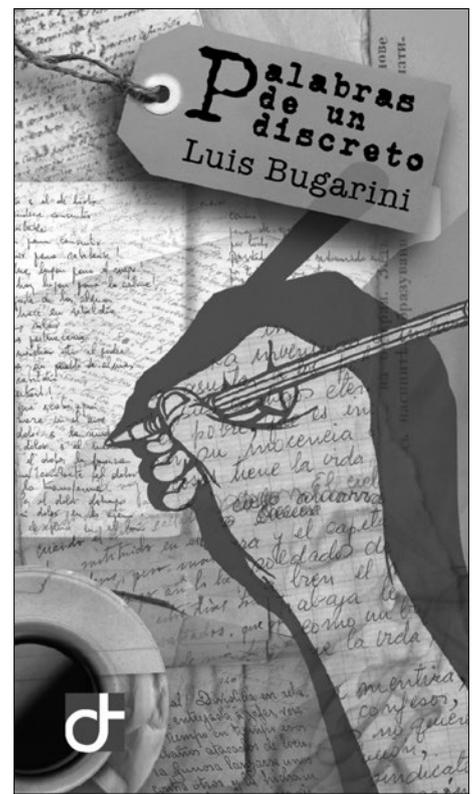
Luis Bugarini es anómalo en el sentido de extraño, insólito, excepcional. Lo es por los temas y los autores que le interesan. Es un lector voraz que se ha sumergido en los consabidos autores canónicos, pero sobre todo le interesan aquellos que marcan vías singulares para apropiarse de la realidad a través de la literatura. Tan sólo hay que asomarse a sus notas cotidianas en las múltiples publicaciones donde colabora o repasar la nómina de sus dos libros de ensayo: *Hermenáutica* (2014) y *Fisuras* (2015): Sade, Mishima, Proust, Schopenhauer, Rossi, Pitol, Bernhard, Chatwin, Kafka, Borges, Keats, Wilde...

Es anómalo también por su capacidad de trabajo. Escribe mucho y escribe bien, demasiado bien, hay que reconocer. De su generación es el que está llamado a ocupar el lugar del polígrafo, pues lo mismo domina la poesía, el cuento, la novela y el ensayo, que la crítica literaria y el periodismo cultural. Es un escritor que nació maduro en estilo y maduro en sus preocupaciones y obsesiones, y sobre ellas rondan sus obras: *Estación Varsovia*, *Perros de París*, *Memoria de Franz Müller*, que forman su trilogía *Europa*, y los relatos de *Cuaderno de Hanói*. Los críticos han dicho que sus libros son “perturbadores y entrañables”; que muestran que, “mediante la introspección y la búsqueda, la literatura puede encontrar nuevos caminos sin

caer en lo críptico, lo conceptual, concesiones fáciles al lector”, escritos por “un eterno insatisfecho ante un mundo que es apenas sueño y humo”, y uno más, ya en el más desenfadado paroxismo, ha vaticinado: “de perseverar en la métrica clásica y europeizada, Bugarini debe aceptar que está firmando su condena a ser leído y valorado a destiempo aunque, más tarde o más temprano, sea reconocido como un maestro dentro de los límites que él mismo ha querido imponerse. En suma: jamás será nuestro contemporáneo”.

Ahora Bugarini nos ofrece *Palabras de un discreto*, a la que llamaremos novela por mera convención, pues es y no es una novela. Es un artefacto anómalo — extraño, insólito (¿ven cómo es consistente nuestro autor?)— que nos acerca a la vida y la obra de un escritor atípico (por no decir también anómalo) llamado Carlos Fausto Malpica. A través de entrevistas, cartas, reseñas sobre sus libros y fragmentos de sus obras, nos presenta a este personaje singular en el medio literario mexicano, que renunció a toda la faramalla y la parafernalia de la “vidita literaria” (por ejemplo, él estaría a disgusto con el sainete de presentar en Bellas Artes un libro sobre él) y se dedicó a perseguir una “estirpe narrativa en esa forma de ficción que enlaza su razón de ser a la perplejidad de enfrentar la vida cada mañana”.

Dice Bugarini que dice Malpica: “Se escribe un libro por el gusto de emprenderlo y no para que tenga ‘sentido’”. ¡Habrás visto tamaña extravagancia! Malpica no escribía para ganar premios ni becas, ni para ser laureado o reconocido, ni para salir en la tele ni marchar por Reforma del brazo del Peje. Le parecería de un mal gusto infinito tener página de Facebook o pasársela



tuiteando todo el día. Malpica entendía la vida como el ejercicio de un arte, el de la literatura, que le permitía *sobre-vivir*: colocarse por encima de la vida a través de la imaginación, de los sueños, de las ilusiones y ensoñaciones que nos hacen más llevadera la existencia y que evitan que asesinemos al vecino o a la propia familia, o nos peguemos un tiro en la cabeza para acabar de una vez por todas con esta monserga que es “vivir” en esta época en un país como este.

Al adentrarnos en el libro de Luis Bugarini vienen a la mente tres referencias inmediatas, una evidente y otras dos no tanto. La primera es, desde luego, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, que escribió Augusto Monterroso (otro anómalo) y que debió de servirle de inspiración. Las otras dos, decía, no son tan evidentes. Se trata de *Juan de Mairena*, de Antonio Machado, y de *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub.

Como sabemos, la obra de Machado es el recuento de las lecciones que un maestro de escuela, Juan de Mairena, daba a sus alumnos y que Machado se dedica a “transcribir” en sus columnas periodísticas que después adquirirán forma de libro. “El recurso de lo apócrifo” —como lo llama Antonio Fernández Ferrer— le sirve a Ma-

chado para hacerse pasar por “filósofo”, sin tener que caer en el aburrido fango de la formalidad académica, deslizando su “voluntad pedagógica y aleccionadora por debajo del escepticismo corrosivo y socarrón del decimonónico profesor apócrifo”.

El caso de Max Aub (escritor anómalo entre los anómalos), a pesar de ser más cercano, creo que es menos conocido entre nosotros. *Jusep Torres Campalans* es la exhaustiva biografía en forma de novela de un pintor catalán. La presentación del libro, que incluye un catálogo completo de su obra pictórica, en la galería del periódico *Excelsior* en 1958 consistió de una concurrida exposición de las pinturas de Torres Campalans, debidas, desde luego, al pincel de Max Aub. El libro levantó ámpula porque estuvo acompañado por “reseñas” y comentarios de artistas reales, amigos de Aub, como Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo y hasta David Alfaro Siqueiros, entre otros.

Max Aub quiso llevar a sus últimas consecuencias el juego del engaño, como una forma de venganza —creo yo— ante la poca atención que siempre sintió que se daba a sus obras. Se aventó la chanza de publicar en 1963 una *Antología traducida*, una colección de “poetas menores” que “son tan buenos como los mejores”, pero que tan sólo escribieron un poema o tal vez dos o tres. Obviamente, son poemas del propio Aub que atribuye a escritores a los que les ha inventado su respectiva ficha biográfica y que supuestamente él ha traducido. El libro, de suyo desigual, pero paradójico y sorprendente, “viene a ser una desairada parodia al rito de la personalidad: un canto a la modestia, desapercibida o ignorada”, como señala Antonio Carreño.

Al mencionar estas obras me interesa resaltar dos aspectos que intersectan con el libro de Luis Bugarini, o mejor dicho, con la vida y la obra de Carlos Fausto Malpica. En principio, toda novela —y aquí asumo que *Palabras de un discreto* lo es— es un pretexto (*pre-texto*) para decir otra cosa que el lector tiene que descubrir. Este caso no es la excepción. La vida y la obra de Malpica es un pretexto que utiliza Bugarini para hacernos reflexionar sobre el sentido de la literatura y del arte, aquí y ahora.

Pero Bugarini, a diferencia del Eduardo Torres de Monterroso, no ha querido recurrir a lo abiertamente paródico (el escritor de pueblito que dice obviedades como grandes hallazgos), aunque, sí, hay cierto dejo irónico, y como el Mairena de Machado, nos desliza en sus dichos y escritos muchas aseveraciones que bien podrían ir firmadas por Bugarini. Es decir, Juan de Mairena funciona más como un heterónimo de Machado —no como los heterónimos de Pessoa— que como un personaje independiente del autor. En este sentido, lo que dice Malpica se parece mucho a lo que diría Bugarini. O quizá se deba a que Malpica es el maestro ideal que decidió inventarse, parafraseando a Nietzsche, quien dijo que “cuando no se ha tenido un buen padre, uno debe creárselo”. Al hablar de *El canto*, una de las obras de Malpica, Bugarini parece estar hablando de su propio libro:

Podríamos decir que no es un libro convencional. No es “narrativa” como anuncia la cubierta del ejemplar, tampoco es una autobiografía convencional. No es para alarmar a los teóricos de la literatura, pero escasean las clasificaciones para ordenarlo y quedar conformes. Que así sea: hace fal-

ta el sacudimiento. En la lectura de sus páginas se tiene la sensación de estar ante uno de esos vitrales que iluminan el interior de las catedrales: cada fragmento puede apreciarse en su individualidad, señalando los pliegues y anotando las sutilezas que lo hacen único, pero esa admiración se magnifica cuando se observan en conjunto, pues se distingue la mano que los unió para lograr los efectos que nos conmueven.

Si la verdadera biografía de un escritor es su obra, no hay escritores más apócrifos que Cervantes y Shakespeare. Es más, casi cualquier escritor “célebre” es apócrifo para la gran mayoría de las personas, pues se les conoce más por lo que se ha escrito acerca de ellos que por haber leído verdaderamente sus obras. En un acto de prestidigitación, Bugarini apenas nos muestra atisbos de la obra de Malpica, acercamientos que nos dejan entrever fragmentos de ese vitral del que habla, de un espejo quebrado donde nos miramos detrás de la máscara de Malpica que es Bugarini que es el lector que somos todos nosotros. **U**

---

Luis Bugarini, *Palabras de un discreto*, Editorial De Otro Tipo, México, 2016, 101 pp.



Luis Bugarini

# Río subterráneo

## La mujer que sorprendió a Dios

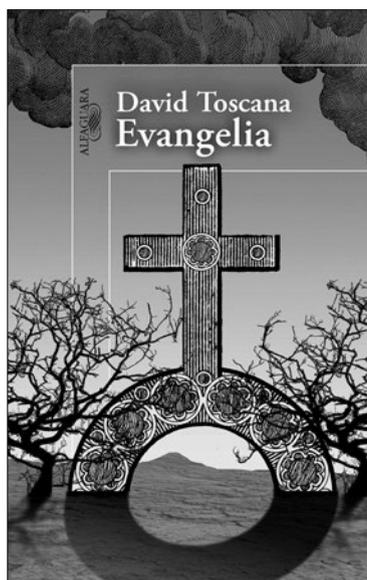
Claudia Guillén

Quienes hemos seguido la trayectoria de David Toscana (1961) encontraremos que, desde sus primeros libros, llevó a cabo una apuesta por desarrollar una narrativa que integrara mundos alejados de la realidad, con personajes fuertes, que se configuran a través de una lógica distinta a la habitual. Así lo sostienen sus relatos, que cabalgan cercanos a la frontera de lo absurdo.

Sin duda, la narrativa de Toscana aborda universos que van más allá del terreno de lo verosímil. Los autores que han alimentado su tradición literaria son Cervantes, Kafka y Onetti, como el mismo escritor regiomontano lo ha manifestado. Aunque, si bien la influencia de estos nombres se asoma en algunos de sus textos, la mirada de David Toscana se nutre de diversos tratamientos, con el fin de establecer su sello personal en busca de nuevas estructuras que le permitan establecer la diferencia con estas deslumbrantes figuras de la tradición occidental. A ello podemos sumar que una forma recurrente de la que echa mano es la ironía, siempre certera, que sabe intercalar con el absurdo y el drama sin el menor demérito.

El autor de libros como *Santa María del Circo* y *Duelo por Miguel Pruneda*, entre otros, este año nos entrega *Evangelia*, editado por Alfaguara.

En esta última entrega, y fiel a su voz narrativa, Toscana no sólo no abandona sus obsesiones sino que las enriquece. Se trata de una novela que traza un escenario en donde se trastocan los papeles de una de las historias más sabidas desde tiempos muy remotos; a ello se suma la audacia de generar escenarios que humanizan a personajes que han marcado no sólo la religión judeocristiana, sino la filosofía de ella emanada, y que ha sido tomada por mu-



chos de los habitantes de este mundo como una forma de vida.

Emanuel, la protagonista, nace bajo el estigma de no cumplir con las expectativas de su destino. Ella debió haber sido hombre y llevar por nombre Jesús, hijo de Dios. Así, desde las primeras páginas, sabemos que se trata de un problema por demás complejo, porque la inesperada llegada de esa niña encauza, de forma diametralmente opuesta, lo que estaba preparado para el nacimiento de un varón, de nombre Jesús. Es decir, el solo hecho de haber nacido mujer da pie al conflicto central. Conflicto que el autor desarrollará durante toda la trama con gran pericia, y que se sostiene con el profundo conocimiento del Antiguo y del Nuevo Testamento, así como de las culturas egipcia y griega.

Más allá de la aparente osadía de Toscana, al plantear que una mujer puede ocupar el espacio designado para quien representaría a Jehová de manera corpórea en la Tierra, la construcción de este personaje es otro acierto en la novela. Se trata de una mujer que, aun para este presente, se muestra con características que le permiten llevar a cabo acciones que la rodearán de seguidores que la convierten en su líder, y de esta forma propiciará diversos con-

textos que desatarán una suerte de desconcerto generalizado para Jehová y para quienes lo apoyan.

David Toscana también recurre al instrumento fundamental del género ensayístico, ya que se vale del diálogo para trazar el eje estructural de *Evangelia*. Me explico: el autor, a través de esta herramienta, pone a dialogar tanto el discurso de “las escrituras sagradas” como el que se reelabora desde la ficción. Esto permite que se tenga una percepción distinta de los protagonistas, pues el Dios que habita en la novela es iracundo y nos recuerda a aquel personificado en el espléndido relato “Dios en la Tierra”, de José Revueltas. Sin embargo, también dota a este Dios de características mucho más cercanas a la conducta humana, pues lo muestra inseguro y testarudo.

El autor ha dicho que desde muy joven fue lector de la *Biblia* y que este documento le ha servido no sólo para alimentar su imaginario sino como una forma de cultivar su prosa. Así, el registro que Toscana lleva en esta novela viene desde el conocimiento y de los múltiples cuestionamientos que se pueden dar, por la cantidad de voces que integraron la recopilación de la *Biblia*.

Con esta obra, David Toscana logra traer al presente temas como la fe, los escritos que se han generado en torno a ella y, por supuesto, una gran pieza literaria. *Evangelia* pone en el centro del debate la presencia de un Dios ambiguo que da pie a múltiples significados que han respaldado gran parte del pensamiento en el mundo occidental. **U**

David Toscana, *Evangelia*, Alfaguara, México, 2016, 332 pp.

# Dos matemáticos de película

José Gordon

En 1919, el gran matemático británico Godfrey Hardy (1877-1947) visita a su amigo Srinivasa Ramanujan (1887-1920), quien convalece de tuberculosis en los suburbios de Putney, en Londres. Hardy nota que el número de su taxi es 1729. Le comenta a Ramanujan que esa cifra le parece muy fría y que espera que no sea un mal presagio.

La respuesta del matemático hindú fue relampagueante. Le dijo a Hardy que, de hecho, ese era un número muy interesante. Se trataba de la cifra más pequeña expresable como la suma de dos números elevados al cubo, en dos formas distintas: la suma de  $1 \times 1 \times 1$  y  $12 \times 12 \times 12$  y también la suma de  $9 \times 9 \times 9$  y  $10 \times 10 \times 10$ .

Ramanujan estaba acostumbrado a reconocer de golpe, de manera intuitiva, patrones y simetrías matemáticas. Tenía una habilidad extraordinaria para adentrarse en los misterios de los números y de los cálculos sin necesidad de computadoras. Ello, sin embargo, dejaba ciertos huecos en los procesos para llegar a sus propuestas. Por su parte, Hardy se distinguía por ser un matemático riguroso que insistía en la necesidad de pruebas y demostraciones. ¿Cómo es que se pusieron en contacto estos dos mundos que también representaban a Oriente y Occidente?

La historia de este encuentro fue desentrañada en 1991 por Robert Kanigel en el libro *El hombre que conocía el infinito: la vida del genio Ramanujan*. Este relato es ahora llevado al cine por el director Matt Brown en una película que lleva el título del texto de Kanigel. La cinta se centra en la amistad que se forjó entre dos espíritus aparentemente contrastantes. Digo aparentemente porque resulta que Hardy, un personaje excéntrico y solitario, sabía reconocer el talento creativo y la imaginación



Fotograma de la película *El hombre que conocía el infinito: la vida del genio Ramanujan*

que se despliegan en las matemáticas. En 1940 escribió un libro titulado *Apología de un matemático* en donde pondera la estética que aparece en su campo de estudio. En una reseña que apareció cuando se publicó este ensayo, el novelista Graham Greene considera que —junto con los cuadernos de notas de Henry James— era la mejor descripción de lo que significa ser un artista creativo.

Eso era justamente Ramanujan. Soñaba, literalmente, con las matemáticas. Educado como brahmín en la tradición hindú en una familia muy pobre, Ramanujan decía que en las noches, mientras dormía, se le aparecía la diosa Namagari para ensanchar su mente e inspirarle fórmulas matemáticas. Ramanujan sentía el llamado del infinito. Decía: “Para mí, una ecuación no tiene sentido a menos que exprese un pensamiento de Dios”. Lo interesante es que sus teoremas y funciones se aplican hoy en día en áreas como la química de polímeros, la computación y la teoría de cuerdas.

Sin embargo, las aportaciones del genio de Ramanujan podrían haberse perdido para siempre. En 1913, trabajaba en India como oficinista, en medio de enormes problemas económicos, cuando decidió enviar a Inglaterra los trabajos que había descubierto por sí mismo sin contacto con las matemáticas modernas del mundo occidental. Uno de los recipientes, Hardy, se quedó tan intrigado que lo invitó al Trinity College de Cambridge.

Ramanujan deja a su esposa y a su familia para buscar el intercambio de ideas con los grandes matemáticos europeos. Para añadir dramatismo, la película exagera el adiós con la esposa quien en realidad, a la usanza hindú, no se había casado por amor romántico. No obstante, esta concesión es menor comparada con la que algunos posibles productores de la cinta deseaban. Para darle sabor al caldo querían que Ramanujan se enamorara en Inglaterra de una de sus enfermeras. La película tardó diez años en filmarse porque el director quiso respetar el sentido del relato. Se trataba del encuentro entre dos grandes mentes matemáticas: Hardy (interpretado por un Jeremy Irons más viejo que el protagonista real en la época retratada) y Ramanujan (interpretado por Dev Patel). Se trataba del encuentro entre un hombre que vivió y murió ateo y un hombre que decía que no le podía explicar —en términos occidentales— el origen de sus brillantes intuiciones, fuera de serie.

Hardy —reconocido por el físico C. P. Snow como uno de los más grandes matemáticos puros del mundo— aprecia la genialidad de Ramanujan y lo apoya y defiende en un contexto en donde el intelecto europeo pretende ser superior. Después de todo, ambos estaban vinculados por el conocimiento y la belleza de estructuras y dibujos matemáticos que se escapan de los límites convencionales. En la película, Ramanujan lo expresa así al tomar un puñado de arena: “Imagina que pudiéramos mirarla de una manera tan cercana como para apreciar cada grano, cada partícula. Entonces veríamos que hay patrones en todo”.

La idea de una cinta que describe una profunda amistad matemática se sale de los lugares comunes. Habrá que verla. **U**