

REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 120 | FEBRERO 2014 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

Juan Gelman In memoriam

Juan Ramón de la Fuente
Hugo Gutiérrez Vega
Sandra Lorenzano
Myriam Moscona y Jacobo Sefamí

José Emilio Pacheco In memoriam

Elena Poniatowska
Vicente Quirarte
Ignacio Solares

José Balza Sobre Juan Villoro

Emmanuel Carballo Novela mexicana

Enrique González Pedrero Releyendo a Maquiavelo

José Pascual Buxó La imaginación simbólica

Margarita Peña Cervantes de Salazar y Luis Vives

José Woldenberg Sobre Luis González de Alba

Jacobo Zabludovsky Gratitud del periodista

Guillermo Vega Zaragoza Sobre Hugo Gutiérrez Vega

Guadalupe Alonso Fotografías de Rodrigo Moya

Reportaje gráfico Rodrigo Moya



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 120 | FEBRERO 2014

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: fotografía de Rodrigo Moya

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
LA LOCA JORNADA HACIA JOSÉ EMILIO Elena Poniatowska	5
EL EJEMPLO DE JOSÉ EMILIO PACHECO Vicente Quirarte	8
JOSÉ EMILIO PACHECO. ILUMINAR LA SOMBRA Ignacio Solares	13
JUAN GELMAN. EL POETA, LA TRAGEDIA Y LA ESPERANZA Juan Ramón de la Fuente	16
CARTA A JUAN GELMAN Hugo Gutiérrez Vega	18
DE LLUVIAS Y PALABRAS Sandra Lorenzano	20
GELMAN Y EL JUDEOESPAÑOL. LA LENGUA DE LOS DESTERRADOS Myriam Moscona y Jacobo Sefamí	22
ARRECIFE DE JUAN VILLORO. LA MEDIA REALIDAD José Balza	24
UNA DÉCADA DE NOVELAS Emmanuel Carballo	27
RELEVENDO A MAQUIAVELO Enrique González Pedrero	37
RODRIGO MOYA. LA MÁQUINA DEL TIEMPO Guadalupe Alonso	47
REPORTAJE GRÁFICO Fotografías de Rodrigo Moya	53
SENTIDO DE LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA. UT PICTURA POESIS José Pascual Buxó	61
FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR Y LUIS VIVES. ENCUENTRO EN FLANDES Margarita Peña	68
LUIS GONZÁLEZ DE ALBA. TESTIMONIO DESDE LA TOLVANERA José Woldenberg	77
GRATITUD DEL PERIODISTA Jacobo Zabludovsky	80
HUGO GUTIÉRREZ VEGA. PASIONES DEL PEREGRINO Guillermo Vega Zaragoza	84
RESEÑAS Y NOTAS	89
UN SUEÑO, UN DESEO Sara Sefchovich	90
FRANCISCO GONZÁLEZ CRUSSÍ. NOTAS SOBRE UN SER HUMANO Arnoldo Kraus	92
AHORITA SÓLO NOS QUEDA EQUIVOCARNOS Geney Beltrán Félix	94
LÁGRIMAS Y POSMODERNISMO Rosa Beltrán	96
ENRIQUE LIZALDE, EL INFLEXIBLE Vicente Leñero	98
NOTICIAS Hugo Hiriart	99
LA ALCOBA DE UN NIGROMANTE David Huerta	100
GUIDO GÓMEZ DE SILVA: DEL DICCIONARIO COMO ARTE DE VIDA Adolfo Castañón	102
EL DIARIO MÁS BELLO DE LA LITERATURA Christopher Domínguez Michael	104
EL ALBAÑIL CON POSGRADO EN FILOSOFÍA Pablo Espinosa	106
EL DOBLE DE LA TIERRA Leda Rendón	109
EL ABISMO DE UNOS OJOS AZULES José de la Colina	110
EN BUSCA DEL LIBRO QUE QUEREMOS LEER José Gordon	111

... **GRANDESMAYESTROS**
UNAM.MX



El chamanismo entre los nahuas y los mayas

La Coordinación de Difusión Cultural,
invita al curso que impartirá la

Dra. Mercedes de la Garza

26 de febrero,
5, 12, 19 y 26 de marzo de 2014,
de 12 a 14 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas
5622 7070 y 5622 6605 • cursosmagistralesunam@gmail.com

Cuota de recuperación: \$800* • **CUPO LIMITADO**

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.

*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier institución educativa,
ex alumnos, trabajadores de la UNAM y jubilados con credencial vigente.



www.grandesmaestros.unam.mx
www.descargacultura.unam.mx



LA CONACULTA



FIC UNAM 2014

Festival Internacional
de Cine UNAM

27 FEBRERO / 09 MARZO

FICUNAM.UNAM.MX

**¡Se extiende al
2 de marzo, 2014!**

EL PASADO REVELADO

La maleta mexicana

El redescubrimiento de los negativos
de la Guerra Civil Española
de Capa, Chinn y Taro

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Justo Sierra 16, Centro Histórico, Ciudad de México | www.sanildefonso.org.mx

Martes de 10:00 a 19:30 hrs, Miércoles a domingo de 10:00 a 17:30 hrs.



Esta exposición ha sido organizada por el International Center of Photography. La exposición y su catálogo han sido posibles gracias
al apoyo del National Endowment for the Arts, la Joseph and Joan Cullman Foundation for the Arts, Frank and Mary Ann Arlman y
Christian Keese. También contó con el apoyo de Sandy y Ellen Luger.



La repentina muerte de José Emilio Pacheco, acaecida el 26

de enero pasado, nos deja sin una de las figuras más influyentes y destacadas de la literatura mexicana e hispanoamericana. Nuestra lengua se ha quedado sin uno de sus grandes cultivadores. Poeta de claridad insuperable, narrador espléndido, sus poemas, cuentos, novelas y ensayos quedarán entre nuestros clásicos al lado de Octavio Paz, Carlos Fuentes y Alfonso Reyes. Su generosidad para con todos nosotros, sus lectores, queda plasmada en su legendaria columna “Inventario” en la que cultivó el arte de la memoria, esa dura tarea del escritor contra el olvido. Lo mismo puede decirse de su trabajo como traductor, gracias al cual nos dio a leer a Eliot, Beckett, Wilde, entre muchos otros. Elena Poniatowska, Vicente Quirarte e Ignacio Solares rinden homenaje al autor de *Tarde o temprano*, *Morirás Lejos* y *Las batallas en el desierto* y nos recuerdan que el mejor homenaje a un escritor es leer su obra.

El poeta Juan Gelman (Buenos Aires, 1930-Ciudad de México, 2014) se erige como una de las voces fundamentales de la literatura en nuestro idioma. Poeta de hallazgos sorprendentes, dotado de una escritura al mismo tiempo cambiante pero obsesiva, en Gelman confluyen la profunda raigambre de la vocación experimental y el ineludible registro emocional. Su historia trágica ahonda aún más en su leyenda como guerrillero y bardo en el exilio, e imprime el sabor nostálgico de una carencia eterna. Juan Ramón de la Fuente, Hugo Gutiérrez Vega, Sandra Lorenzano, Myriam Moscona y Jacobo Sefamí se reúnen en la presente entrega de nuestra revista para recordar y comentar la vida y la obra del autor cuyas cenizas fueron esparcidas en Nepantla, el lugar donde naciera sor Juana Inés de la Cruz.

El narrador y ensayista venezolano José Balza entrega un comentario acerca de *Arrecife*, la novela más reciente de Juan Villoro. Por su parte, Emmanuel Carballo, uno de los críticos más importantes de nuestro país, prosigue su recuento de la literatura nacional de la segunda mitad del siglo XX. En esta ocasión se sumerge en el periodo comprendido entre 1955 y 1965, uno de los más ricos para la novela mexicana.

Sin lugar a dudas, Nicolás Maquiavelo se yergue como la figura fundacional de la ciencia política moderna y de las relaciones del poder con la sociedad. Enrique González Pedrero ofrece una relectura de *El Príncipe*, el clásico indispensable.

Las correspondencias simbólicas y emblemáticas entre la poesía y la pintura es el tema en que se sumerge José Pascual Buxó de manera rigurosa y apasionante, en tanto que la investigadora y catedrática Margarita Peña revela un episodio de encuentro en las vidas de Luis Vives y Francisco Cervantes de Salazar.

En otro registro, José Woldenberg desmenuza el ensayo autobiográfico *No hubo barco para mí*, del escritor Luis González de Alba, figura heterodoxa de la crítica política mexicana.

Ofrecemos a nuestros lectores también el discurso de Jacobo Zabludovsky pronunciado en la Cámara de Diputados en la ceremonia de entrega de la medalla Eduardo Neri por sus 70 años de labor periodística. Guillermo Vega celebra la obtención del Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura al poeta, diplomático, periodista y amigo Hugo Gutiérrez Vega, quien este mes cumple 80 años de vida.

Y para finalizar, presentamos una emotiva semblanza de Rodrigo Moya escrita por Guadalupe Alonso sobre el trabajo de este legendario fotógrafo.

NO ESPE REN DEM ASIADO DEL FIN D EL MUND O. STANISLAW JERZY LEC

Herder * Editorial - Librería

Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, México, D.F.

Horario:

Lunes a viernes
de 9:00 a 18:00 h
Primer sábado de cada mes
de 10:00 a 18:00 h

Tels. (55) 55-23-01-05
(55) 56-69-23-87

ventas@herder.com.mx
www.herder.com.mx



@EditorialHerder



Editorial Herder México



estrenos
febrero



El archivo fotográfico de Rodrigo Moya

El universo fotográfico de este creador que retrató
el México de la segunda mitad del siglo XX.

Conduce: Julián Pastor.

A partir del 15 de febrero

Sábados · 21:00 h.

Retransmisión: jueves · 22:00 h.



Maestros olvidados

Las experiencias de vida de ciudadanos
que ejercen oficios que están por desaparecer.

Una serie del Organismo Promotor
de Medios Audiovisuales (OPMA)

1 feb · Relojeros

8 feb · Tablajeros

15 feb · Pulquero

22 feb · Planchadoras

ORGANISMO
PROMOTOR
DE MEDIOS
AUDIOVISUALES

Sábados · 21:30 h.

Retransmisión: lunes · 22:30 h.

En el marco de la celebración de los Juegos Olímpicos de
Invierno en Sochi 2014, una programación especial del país sede.



Los imprescindibles: maestros rusos

9 feb · La Patética de Tchaikovsky

16 feb · Prokofiev

23 feb · Las sinfonías de la guerra: Shostakóvich

Domingos · 19:00 h.



Desde Rusia: El mundo real

Un panorama de un periodo histórico que marcó la
geografía, la economía y la cultura del mundo del siglo XX.

· El cielo en la tierra. Auge y caída del socialismo

· El disidente de la KGB

Viernes · 21:00 h.



Ciclo Tchaikovsky

Una magistral interpretación de las sinfonías
del maestro ruso dirigidas por Valery Gergiev.

Del 10 al 14 · 19:30 h.



Tren transoceánico.

Historia de rusos en México

A partir de anécdotas y reflexiones, un recuento
de la inmigración rusa de principios del siglo XX.

Viernes 7 · 19:30 h.



Rusia, poder y cine

Desde la época revolucionaria a la Perestroika, este
documental retrata cien años de la vida rusa, del
cine soviético y su relación con la política y los
cambios sociales.

Del 17 al 21 · 19:30 h.



www.cultura.unam.mx
www.tvunam.unam.mx



¡Ya estamos en TV abierta en el D.F.! Búscanos en el **302 digital**
CABLEVISIÓN (Canal 411) **SKY** (Canal 255) **Total** (Canal 265)
y en el sistema de televisión por cable de tu localidad

La loca jornada hacia José Emilio

Elena Poniatowska

La inesperada muerte de José Emilio Pacheco ha llenado de tristeza al mundo de las letras. Junto con sus familiares y amigos, sus lectores lloran su ausencia y hacen encomio de su labor invaluable por la palabra, que cultivó y veneró como pocos. Elena Poniatowska, Vicente Quirarte e Ignacio Solares resaltan la vida y la obra de quien siempre será un autor indispensable de la literatura hispanoamericana.

5:30. 18 de diciembre. El periférico atestado, la cita es a las seis, media hora antes de que llegue el Presidente a entregar los premios nacionales de arte, literatura, ciencia y tecnología, 1992. Mula Monsiváis, me dijo que iríamos juntos, seguro se hizo pato. Hoy fue un día gris, con 300 puntos de Imeca. A ver cómo se presenta la noche. Mientras tanto, todos vamos a vuelta de rueda. Tengo que salir en Constituyentes, creo, o en Los Pinos. ¿Regalarán pinos en Los Pinos? En 1957, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis caminaban por la avenida Juárez, jovencitos, torpes criaturitas delgadísimas, tímidos, no sabían manejar, no tenían coche. En 1992 tampoco tienen. No manejan. Toman taxis. Entonces avanzaban pegándose a la pared, y si alguien los saludaba rascaban el suelo como becerros con sus pezuñitas. “A ver si, con un poco de suerte, vemos a José

Gorostiza salir de Relaciones Exteriores”. El edificio porfiriano en Paseo de la Reforma y en el cruce de Bucareli, contaba con solo cruzar la avenida un Kikos y Octavio Paz invitaba a Augusto Lunel, hambriento poeta peruano a que se tomara un café con leche en vaso con un cuerno o una banderilla o una flauta o una oreja o una concha o lo que le apeteciera. Accesible, Paz abrazaba a los poetas, al Caballito (Carlos IV) sobre el que se montaban los papeleritos y a su ciudad que anunciaba que íbamos al siglo XXI y todavía nos hacía mucha falta la poesía. “Me dio la mano”, “me va a leer”, “dice que sí soy bueno”. “Mañana vamos a tomar café”. “El sábado nos citó Alfonso Reyes, no puedo creerlo”. “Ojalá y no caiga Pita Amor porque esa acapara toda la atención”. “Yo preferiría visitar a José Vasconcelos”. “No, no, la cita es con don Alfonso”. “¿Le llevaste tu comen-

tario a Elías Nandino a *Estaciones?*”. En esa época, ambos comenzaron a formar su biblioteca, uno en la calle de Reynosa, otro en la de San Simón, ambas muy desordenadas, pero José Emilio nunca sospechó lo entrañable que me resultaba el desorden de su biblioteca y el gusto que me daba pasar entre torres de Babel de libros apilados en columnas que solo él reconocía.

5:45. También le van a dar el premio a Amalia Hernández, a Gorky González, a Francisco Zúñiga y a Juan Somolinos Palencia, entre otros. Híjole, qué mala pata, a Constituyentes ya lo hicieron sentido contrario, al D.F. nomás lo contrarían. Mejor me voy por Parque Lira, ah no, por allí ya no hay entrada. A ver si veo los Juanes-soldados. El tráfico no avanza. Esta es una catástrofe al estilo pachequiano. José Emilio es apocalíptico. Seguro ya llegó a Los Pinos y Cristina le endereza la corbata, le dice que se abroche el saco y Laura Emilia y Cecilia le meten la camisa y los cuatro aguardan inquietos. No puedo fallar, qué horror, qué ciudad. De viajar juntos José Emilio y yo, estaríamos atormentándonos los dos. Y ahora ¿qué hago? ¿Me voy por la derecha? Si el de PEMEX pretende rebasar, está loco, no lo voy a dejar, que se quede en su carril, por tracalero, por mentiroso. Oigo la voz de José Emilio. “No amo a mi Patria. Su fulgor abstracto / es inasible. / Pero (aunque suene mal) daría la vida / por diez lugares suyos, ciertas

gentes, / puertos, bosques de pinos, fortalezas, / una ciudad desecha, gris, monstruosa, / varias figuras de su historia / montañas / (y tres o cuatro ríos)”. Seguro, José Emilio ya llegó. A partir del momento en que publicó *La sangre de Medusa* en los Cuadernos del Unicornio, llegó a la meta. Escribió claro, desde niño fue claro, quiso que lo entendieran. Su abuela le ordenó: “A meditar”. Lo enseñó a no pensar a tontas y a locas y a esperar. Desde entonces José Emilio reflexiona y si no es lo suficientemente transparente, reclama su manuscrito para rehacerlo, tachar, reescribir. Neus y Vicente se desesperan. José Emilio insiste. Dice que T.S. Eliot lo ha acompañado desde que tiene uso de razón y lo cita: “En mi principio está mi fin”. Para él, toda la vida es Eliot y su lucha por “recobrar lo perdido”. ¡Dios! ya está oscureciendo, son las seis. Me han caído encima los elementos de la noche. Prendo los faros. “Órale, pinche vieja”, grita un taxista que se cierra con ojos de odio frente al Datsun verde. “Si yo no le hice nada”, alego. *Los elementos de la noche* tituló José Emilio su libro publicado en los sesenta. Luego vino, en 1969, “No me preguntes cómo pasa el tiempo”. No, José Emilio, ni se te ocurra en este momento, estoy que me lleva la chifosca, ya pasó la quincena pero ve nomás qué tráfico. Miro por el retrovisor la caravana de defensas y carrocerías, veo mi rostro atribulado. José Emilio responde en el espejo de



José Emilio Pacheco acompañado de Margo Glantz, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis

los enigmas: “Cuando el mono te clava la mirada / estremece pensar / si no seremos / su espejito irrisorio / y sus bufones”.

Esta ya no es avenida, es un mar de automóviles, claro, es viernes, nadie avanza. “La mar / no es el morir / sino la eterna circulación / de las transformaciones”. José Emilio, ese sí que está igualito, un poco más gordo. Nosotros que lo llamábamos “el profeta de la desesperanza”, porque lo veíamos venir entre cataclismos y devastaciones, tenemos que reconocer su don de visionario. “No te lo dije, no te lo dije”. Sí, lo reconozco, todo lo que dijiste, todo, absolutamente todo se ha cumplido. Es más, es peor de lo que tú advertiste. No fue cuento, ni queja, eres un poeta iluminado, nos dijiste que la ciudad se iba a inundar, nos dijiste que se talarían los árboles: “¿Qué se hicieron / los bosques, las praderas y los campos / que en un tiempo llenaron la meseta, / el gris cráter lunar donde se asienta / la ciudad movediza, la fluctuante / capital de la noche? / Los mataron, / para alzar sus palacios, los ladrones”. Nos dijiste que los hombres estaríamos para siempre condenados, nos dijiste que la literatura no cambia nada, nos dijiste que jamás sabríamos hacer dinero, que somos unas chanclas, que el circo literario es de risa loca, que los 300 puntos Imeca sería nuestro sino, que faltan siete años para el año 2000 y a ver, a ver, ¿hemos logrado siquiera hacer feliz a alguien? No, qué va, todos hemos contribuido al sufrimiento humano. Las nuestras son batallas en el desierto. ¡Qué entrañables las novelas de José Emilio! ¡Qué entrañables también sus Inventarios que a él lo convierten en la única enciclopedia de México!

Hace dos meses, en la Universidad de Pensilvania, José Miguel Oviedo, admirador de José Emilio, organizó un homenaje a Pacheco. Alastair Reid, gran poeta el mismo y traductor de José Emilio, el colaborador del *New Yorker* fue uno de los participantes. Dijo que nunca los cuartetos de T.S. Elliot habían sido mejor traducidos al español y nos lo demostró pasando entre las filas, las traducciones de José Emilio que él leía en inglés. El silencio en la sala se hizo impresionante. José Emilio inclinaba la cabeza hacia sus zapatos. El aplauso fue unánime, entusiasta, conmovido.

En cuanto a mí, siempre espero ansiosa la llegada de José Emilio. Me hace falta. En torno a él, el aire se vuelve cálido, familiar, verdadero. No excluye a los otros ni hace frases solemnes, los estudiantes lo rodean, las muchachas se enamoran de él, no se levanta su capillita ni trata de apantallar con su ironía.

En medio del relato de sus desventuras, que José Emilio acentúa para rescatar a los demás y hacerlos juez y parte (siempre “los demás”), surgen sus prodigiosos conocimientos, su información insuperable y José Emilio, agri dulce, termina riéndose de sí mismo. Nos vuelve

cómplices de su infortunio, cualquiera que sea. Ojalá y pronto nos invite ERA a comer juntos para escucharlo en torno a la mesa en la que nos hará reír con la desgracia que aqueja al D. F. y al país, las burradas que hacen los políticos, las que también hacemos nosotros, la de nuestra vida cotidiana y también la de nuestra muerte, que según él no tarda porque todo nos duele y según él ya somos todo aquello que no quisimos ser.

Después de conocerlo desde hace casi cuarenta años he comprobado que su modestia es verdadera. Desde el fondo del alma, José Emilio es un niño bueno. Si es tan querido, es porque además de la generosidad con la que reparte sus conocimientos, desde chavito se incorporó a las causas de los presos políticos, los estudiantes del 68, los damnificados del 84 (San Juanico), los del 85, (los dos terremotos de septiembre). En 1962, José Emilio, Monsiváis y Sergio Pitol hicieron huelga de hambre en la Academia de San Carlos junto a Juan de la Cabada, Benita Galeana, Jesús Guerrero Galván, José Revueltas, Eduardo Lizalde y su concuño Enrique González Rojo, y no estoy segura si Carmen y Magdalena Galindo, pero sí estoy segura que las dos iban a verlos envueltos en gorras, bufandas, guantes de lana, gabanes y cobijas porque les habían dicho que cuando no se come hay que conservarse como estufita. En realidad parecían dos videntes por no decir invidentes. Leían los periódicos a ver si aparecía alguna nota sobre la huelga anunciando que se encontraban a un paso de morir por la patria. Fue entonces cuando Pacheco empezó a concebir sus célebres “Inventarios” comprometidos, notables y radicales.

6.10. Por fin Los Pinos. Blando mi sobre blanco y rotulado. Dos soldados meten la cabeza por la ventanilla. Pregunta uno: “¿A qué viene usted?”. “A los premios nacionales”. “¡Újule, señor, esos fueron a la una!”. “¿Cómo que a la una?”. “Ya se acabó todo, dése la media vuelta y salga por favor”. “José Emilio, no me hagas eso, Monsiváis, mula, eres bien mula, por teléfono dijiste que a las siete”. Me derrumbo. La tristeza cae del techo del Datsun a la que llamo mi querida ranita. Subo el vidrio de la ventanilla. Qué importan ya los coches y el tráfico. Súbitamente José Emilio se aparece bajo un poste de luz. “Si se extiende la luz, toma la forma / de lo que está inventando la mirada”. Solitario, resplandeciente, salido de sí mismo, su cara fuerte, su mentón firme, su cabello macizo, dice irónico: “¿No es este un final pachequiano? Tú no me creíste cuando te dije que NO llegarías”. Y para comprobarlo lanza desde la acera a mi verde isla a la deriva.

“Helena

No te llevaron en las hondas naves

No estuviste jamás en Troya.

Es mentira toda esa historia”.

El ejemplo de José Emilio Pacheco

Vicente Quirarte

José Emilio Pacheco pertenecía a todos, y sus lectores nos sentíamos orgullosos de pertenecerle. El siguiente texto fue publicado como prólogo a la antología Los días que no se nombran, edición conmemorativa del Día del Libro para 2011. Conserva el presente en que fue escrito y publicado, pues aún no asimilamos el hecho de haber perdido tangiblemente a uno de nuestros mayores hombres de palabra.

En la página 45 de *Las batallas en el desierto*, uno de nuestros escasos libros clásicos que gozan de fama pero además de numerosos y cada vez más jóvenes lectores, José Emilio Pacheco hace el retrato de Carlos, ese niño héroe que se atreve a entrar en el más solitario de los combates. Cuando el psiquiatra lo interroga sobre aquello que más detesta, el personaje responde: “La crueldad con la gente y con los animales, la violencia, los gritos, la presunción, los abusos de los hermanos mayores, la aritmética, que haya quienes no tienen para comer mientras otros se quedan con todo; encontrar dientes de ajo en el arroz o en los guisados; que poden los árboles o los destruyan; ver que tiren el pan a la basura.”

Quien conoce la obra de José Emilio Pacheco o ha gozado el privilegio de su cercanía, puede hallar en las características anteriores un retrato del autor. La personalidad de Carlos, el niño que en su edad adulta tiene el valor de recordar, es un resumen de los valores defendidos por José Emilio Pacheco, esos que lo han llevado a construir una escritura que admite varias fraternidades pero al final nos deja con la sensación de estar ante un estilo que, por diversos motivos, hacemos inmediatamente nuestro. Mis alumnos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, que para el curso Historia

y Literatura leyeron *Las batallas en el desierto*, me agradecieron haber compartido con ellos la odisea de Carlos y no haber necesitado acudir a diccionario para descifrarla. Para un miembro del Colegio Nacional, que pertenece a tan alta institución por el modo cimero en que utiliza el lenguaje, semejante opinión parecería una ofensa. En el caso de José Emilio se trata de un elogio y un agradecimiento. Elogio, porque la limpieza de su sintaxis es fruto de una intensa lucha con el lenguaje; agradecimiento, porque pocos ejemplos tenemos en nuestras letras de una correspondencia tan fiel entre las palabras y las cosas.

El altruismo y las buenas intenciones no bastan para hacer literatura. En un amplio espectro que va de John Donne a Mafalda, José Emilio Pacheco sufre auténticamente como si cada una de las dolencias del mundo fueran la suya. Lo admirable es que, con base en las rebeliones inmediatas que todo ser sensible experimenta ante los desequilibrios de la creación, él haya podido construir una obra unánimemente admirada por su compleja sencillez, por su envidiable claridad, por su honestidad avasallante, por su maestría para borrar la primera persona del singular y fundirla, imperceptible y permanentemente, con la primera persona del plural. José Emilio Pacheco ha logrado, con sus letras articuladas en los diversos géneros, el triunfo del nosotros considerado como obra de arte. La familiaridad de los lectores con su escritura ha llegado a ser tan próxima que ha logrado, en nuestro imaginario, perder su apellido para ganar el más próximo y cálido de José Emilio.

Existen los escritores que construyen la gran obra y después guardan silencio. Y existen los que piensan

que no basta romper el cerco individual, sino que es necesario volver a decir de otro modo lo mismo. En 1956, un muchacho de diecisiete años publica “Tríptico del gato” en la revista *Estaciones*. El texto parece obra de un autor experimentado: la cuidadosa disección del animal doméstico y siniestro está realizada con la maestría de Durero al reproducir cada uno de los detalles en la armadura natural del rinoceronte; con el buril seguro y obsesivo de un maestro mexicano de José Emilio, Juan José Arreola, que trazó cada una de las criaturas de su *Bestiario*. Más que el hallazgo metafórico, la idea que modela el concepto; más que el retrato lírico, el ensayo que es conceptualidad musculada, sabiduría esencial. Todo parecía anunciar, en “Tríptico del gato”, que ese joven autor, lector tanto de Jules Renard como de tratados de zoología, era de la estirpe de aquellos que labran libros perfectos. Más de medio siglo después, José Emilio Pacheco es el hermano más fiel de ese joven: aún es el niño grande, rebelde ante los entuertos del mundo. Ahora es también el maestro que enseña sin pontificar, que ilumina sin querer deslumbrar, que rescata sin exigir una recompensa ni siquiera nominal. “En defensa del anonimato”, título de uno de sus poemas, es una fe de vida y uno de los principales emblemas de su quehacer.

Entre 1963 y 1967, el joven José Emilio Pacheco publicó tres libros perfectos, articulados en diferentes géneros: los cuentos de *El viento distante*, los poemas de *Los elementos de la noche* y la novela *Morirás lejos*. Tra-

dición y vanguardia, clasicismo y experimentación se dan la mano en los trabajos de un autor que parecía haber nacido hecho. Sus temas y obsesiones pasan en esas obras lista de presente: la solidaridad con los condenados de la tierra, el huracán implacable de la Historia, la materia en constante transformación, la infancia como territorio del descubrimiento y anticipo del futuro desastre. Sin embargo, nunca los concibió como obras terminadas. Sus libros son, como la obra maestra de Michael Ende, la historia interminable y, en su perfecto mecanismo, cada una de sus piezas narrativas es un ejemplo del género. En sus homenajes a la *pulp fiction*, José Emilio es nuestro Tarantino; en sus magistrales cuentos de fantasmas, no olvida el consejo de Montague Rhode James en el sentido de dejar la puerta abierta con objeto de permitir, mínimamente, la explicación racional. En *Morirás lejos* obliga a replantear las estructuras narrativas tradicionales, en una novela que aún hoy mantiene su vigor formal y su peso moral.

Maestro en todos los géneros literarios que cultiva, José Emilio dejó de apostar todas sus cartas a la idea de *El Libro*, para emprender, mediante textos breves e intensos, un combate contra la ignorancia, la indiferencia y el olvido. Con sus ediciones, prólogos, notas e inventarios, José Emilio es uno de los más importantes historiadores y críticos de la literatura mexicana, uno de nuestros auténticos educadores. Su importancia proviene no solo de su fecundidad sino de su preocupación por aventurar nuevos juicios o por corregir rumbos tri-



© Tomás Caraballa

Con Cristina Pacheco en Casa del Lago



José Emilio Pacheco



llados. El gran escritor se adelanta en la práctica a los teóricos literarios. La intertextualidad, la deconstrucción, la *escritura del desastre* son constantes en los textos de José Emilio, siempre de manera activa, nunca como ejercicios de retórica. A él no se le ocurriría llamarse historiador de las mentalidades, pero sus inventarios constituyen, en conjunto, un Tratado de la Vida Privada como no lo ha hecho ninguno de nuestros historiadores, sobre todo de un siglo contra cuyas calamidades no ha dejado de advertirnos y cuyos esplendores ha celebrado.

En la feria de vanidades de nuestra República Literaria, José Emilio Pacheco escapa a toda clasificación. La versatilidad de su trabajo lo hace indefinible; no concede entrevistas, casi nunca presenta sus libros, se niega rotunda y valientemente a responder encuestas sobre temas de los que se espera que el escritor sepa todo. La modestia es su principal enemiga pero también el arma que se vuelve contra quienes, en busca de elementos para criticarlo, lo quisieran más mundano, más débil, más expuesto a las mezquindades de nuestro a veces tan innoble oficio.

José Emilio es uno de nuestros grandes escritores porque es el más inseguro de todos. Su exigencia es uno de las lecciones que nunca agradeceremos suficientemente. No se trata sólo de que todo lo hace bien, sino que en cada una de sus actividades propone caminos nuevos. Sus intentos, en su opinión modestos, y que

son auténticos logros, siempre trascienden la primera intención. A fuerza de huir la originalidad, es uno de nuestros escritores más originales. De ahí que cada vez sea más común la frase “yo quisiera hacer esto como lo hace José Emilio”.

En un fin de siglo donde la palabra *libro* pretende ser sustituida por el término *soporte papel*, José Emilio ha sido fiel al texto impreso, en una que es literalmente, columna de la cultura mexicana, de la cultura desde México. Pocos espacios nuestros gozan del horizonte de expectación de “Inventario”, palabra que, de acuerdo con María Moliner, significa “Lista de lo encontrado. Lista de cosas valorables”. En cualquiera que lo practica, el oficio es motivo de gratitud. Si quien lo firma es el monograma JEP, es digno de nuestro homenaje. José Emilio descubre, pero nos hace creer que está encontrando y, más aún, que nosotros con él somos responsables y partícipes de la iluminación. Quiere ser el cronista en su más original sentido: la conciencia de la tribu, el encargado de mantener viva la llama de la historia. Edmundo Valadés, en un volumen que reúne colaboraciones de su columna *Excerpta*, escribió la siguiente dedicatoria: “A José Emilio Pacheco que lo hace mejor.” ¿Por qué cada “Inventario” es leído, disfrutado y atesorado, más allá de la intención pragmática y presente para la cual fue escrito? Difícilmente habrá un lector suyo que no conserve alguno de esos Inventarios

donde el autor reinventa el término donde todo cabe: la agudeza de José Emilio, su amor a la verdad, su huida del lugar común lo obligan en cada una de sus jornadas a dar fe de las cosas como si por primera vez ocurrieran. Para citar una de sus obsesiones más caras, aquellos textos donde habla de temas familiares son como el naufragio del *Titanic*: aunque todos conocemos las líneas generales de la historia, siempre queremos que nos la vuelvan a contar. Si quien nos la dice se llama José Emilio Pacheco, entonces no dudamos. De Nahui Ollin a la anatomía de la torta, de las diversas hipótesis sobre el asesinato de Álvaro Obregón al silencio de Jean-Arthur Rimbaud, de la indagación sobre el murciélago a los innumerables y siempre nuevos retratos del mar, José Emilio no propone ni dispone: expone. Sus lectores no tenemos más remedio que aceptar las conclusiones del más dotado de nuestros Sherlock Holmes, que siempre deja atrás a los numerosos Lestrade que firman y cobran en la nómina de nuestra academia. Visionario y erudito, detective y juez, José Emilio tiene una especial habilidad para encontrar misterios donde otros miran soluciones fáciles.

El trabajo de José Emilio Pacheco que convencionalmente llamamos periodístico, tiene en la tradición mexicana una genealogía definida. De Luis de la Rosa a Francisco Zarco, de Ignacio Manuel Altamirano a Manuel Gutiérrez Nájera, de Amado Nervo a Martín Luis Guzmán, José Emilio pertenece a la estirpe de autores que pudieron haberse dado el lujo de labrar la obra maestra, como lo hicieron, pero además cumplieron el deber de registrar en la página efímera el momento que pasa. Es-

critores profesionales, trascendieron el *qué* para insertarse en la herencia más vasta del *cómo*. José Emilio escribe sobre todo y sobre todos, pero siempre para hallar la nota nueva o señalar el camino para el futuro investigador, para el poeta o el novelista en ciernes.

Hablar sobre José Emilio Pacheco conduce de manera casi inevitable a recordar a Alfonso Reyes. Talento, poligrafía y preocupación universal son cualidades que evidentemente los hermanan, pero es justo establecer también sus diferencias. Alfonso Reyes decía que publicar era una forma de limpiar de papeles el escritorio. Con todo, Reyes creía en la transformación de lo periódico en permanente: la odisea no siempre afortunada de la página diaria a la del libro que enfrentará los vientos del futuro. En este sentido, José Emilio es el peor enemigo del interesado en su obra. Al mismo tiempo, y por tal motivo, su mejor aliado. En alguna ocasión, Ediciones Era y la UNAM proyectaron publicar íntegramente los *Inventarios*. El trabajo de recopilación lo había realizado, paciente y apasionadamente, sin becas ni estipendios institucionales, Carlos Muciño, de ocupación lector de José Emilio y uno de sus mejores geógrafos. Con ejemplar obstinación, cortés y convincente, José Emilio se negó hasta que los editores desistimos del intento. Su principal argumento: la palabra, fulgurante en el momento de la articulación, se pierde en esa forma de cárcel que es el libro consagratorio y a veces amedrentador. Los libros que leímos, ávidos y vírgenes, pobres y felices, en ediciones baratas durante nuestra adolescencia, pierden su frescura en los volúmenes marmóreos.



José Emilio Pacheco, Premio Cervantes 2009

Ser poeta y ser inteligente es una de las dualidades más difíciles de sobrellevar. José Emilio nació con ambas alas, y si su obra tiene esa tensión esencial es porque su actividad primordial es la poesía. José Emilio nunca emociona a su poesía: por eso nos emociona. Si sus dos primeros libros lo muestran continuador de la gran tradición de la poesía como fiesta del intelecto, a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* da un giro radical. Sin abandonar su preocupación por lo mexicano, José Emilio mira la tierra, sus devastaciones, sus ruinas, pero también sus treguas y epifanías. Su poesía se convierte en un inventario del paso de los días, donde no cuenta el testimonio personal sino se privilegia la voz del poeta. En sus libros de expresión cada vez más depurada, dentro de su difícil sencillez, José Emilio brinda una constante lección del maestro, un permanente *examen de la vista*.

No hay lenguaje unívoco, y menos en la poesía, pero José Emilio ha logrado, a fuerza de perfeccionar su estilo, una claridad semántica que no excluye la emoción, una emoción desapasionada donde el yo se vuelve un nosotros, una conciencia crítica que, tras convencerse y convencernos de la brutalidad del mundo, nos obliga a apreciar mejor sus fugaces bellezas. Las correspondencias entre sus temas y las repeticiones deliberadas son frecuentes, y en el cuerpo de la poesía reunida se complementan y amplifican, borran sus costuras para dejarnos frente a la integridad y la congruencia de su discurso. Baste citar tres de sus temas mayores: el mar, la niñez, la ciudad, que reaparecen con distinto ropaje en cada libro y son compañeros de la obra narrativa de José Emilio, tan breve como intensa, tan necesaria como su poesía. La pri-

mera sección de *La arena errante* —metáfora de la niñez y el futuro desastre— acompaña la aventura del niño que narra su iniciación vital en “El principio de placer”.

José Emilio es un poeta de poemas, pero también de series que por su unidad integran momentos inolvidables de nuestra tradición: si la “Elegía del retorno” es el mejor poema extenso escrito sobre el terremoto de 1985, es porque en él historia y poesía se funden para construir un poema épico. Sus poemas dedicados a los animales alcanzan la categoría de grabados verbales por el vigor y la objetividad con que el poeta los burila. Una serie como “Circo de noche” es memorable porque en cada poema José Emilio combina, sin que se noten, la rabia y la ternura, la compasión y la objetividad.

Víctor Hugo, uno de los escritores más citados y admirados por José Emilio Pacheco, cubrió con su genio la segunda mitad del siglo XIX. También lo hizo Guillermo Prieto, quien creyó en el dogma romántico y liberal de que la educación es el arma para conquistar el presente y pensar en un incierto futuro. Polígrafo como ambos, José Emilio Pacheco ha construido un monumento verbal que es entre nosotros el más completo testimonio del siglo XX con sus héroes y canallas, sus desiertos y oasis, y de un siglo XXI en que da a la luz sus poemas más luminosamente oscuros. Un libro clásico se equipara a este trabajo ejemplar: *De rerum natura* de Lucrecio. Como él, José Emilio Pacheco ha elegido la humilde y difícil labor de recordar a sus hermanos de planeta la naturaleza de las cosas, la conciencia de navegar acompañados en “esta molécula de esplendor y miseria que llamamos la Tierra.”

© Rogelio Cudillat



José Emilio Pacheco

Iluminar la sombra

Ignacio Solares

Hay autores con quienes nuestra deuda es tan grande que es difícil expresarla. Autores con los que vivimos y convivimos a través de su obra y que nos acompañan en los momentos plenos o difíciles, que mitigan nuestra soledad o, mejor dicho, la vuelven relativa porque son nuestros compañeros siempre al leerlos y releerlos. Tal es mi caso con la obra de José Emilio Pacheco, uno de nuestros más grandes polígrafos que ha dado la literatura mexicana, a la altura de Alfonso Reyes y Octavio Paz.

Considerado como uno de los escritores indispensables de la segunda mitad del siglo xx e inicios del xxi, su actividad literaria abarcó amplios registros: poesía, cuento, novela, ensayo, periodismo cultural, crítica literaria, guionismo cinematográfico, traducción, investigación histórica, entre otros. En todos ellos destacó y contó con reconocimiento nacional e internacional.

Octavio Paz afirmó que “la poesía de José Emilio Pacheco se inscribe no en el mundo de la naturaleza sino en el de la cultura y, dentro de éste, en su mitad en sombra”. En efecto, tanto en su obra poética como en sus textos narrativos, la mirada de José Emilio Pacheco fue una y la misma: una mirada dual, que al mismo tiempo que se conmovió de la catástrofe del mundo a causa del hombre y del tiempo (nada menos uno de sus libros más celebrados se titula *No me preguntes cómo pasa el tiempo*), nos reveló un atisbo de esperanza en la salvación de la humanidad a través de la justicia, el amor y la belleza que se esconden en las cosas simples.

José Emilio inició su carrera literaria desde muy joven. En la excelente semblanza que hizo de él en 1990, Elena Poniatowska lo retrató de cuerpo entero: “Desde los diecinueve años y después de dejar una carrera de leyes que le resultaba horrible porque la veía como una forma de hacer la guerra..., empezó a caminar por las calles del centro y a escribir sobre sus rodillas en todas partes y a todas horas”. A partir de entonces y hasta su

último día, José Emilio Pacheco fue un caso de vocación literaria extraordinaria.

En 1958 empezó a trabajar con Fernando Benítez y se convirtió en secretario de redacción de *México en la cultura* cuando lo publicaba *Novedades* y jefe de redacción de *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, de 1962 a 1971. En 1960, Jaime García Terrés, entonces director de la *Revista de la Universidad de México*, le pidió a Pacheco que se encargara de la última página de la publicación, donde coincidió con otros talentos de su generación, como Juan García Ponce, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo y muchos otros. Años después le confesaría a Poniatowska: “Los suplementos de Fernando y la *Revista de la Universidad* fueron mis verdaderas facultades de letras y mis talleres literarios”. En esas páginas, José Emilio practicaba el periodismo cultural, la crítica y el comentario de libros, pero también daba a conocer sus primeros poemas y cuentos.

Curiosamente a principios de los sesentas empecé a leer la sección titulada “Simpatías y diferencias”, la cual aparecía sin firma. Sabía, por el directorio, que José Emilio Pacheco era el secretario de redacción de la *Revista de la Universidad de México*. También sin firma, pero con el mismo brillante estilo literario y la misma erudición, se publicaban las columnas “La tarea literaria”, “Reloj de arena” y “Calendario” en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!* Un amigo me reveló que el autor de todas ellas era José Emilio Pacheco y pronto deduje que también lo era de otra sección anónima en el “El Heraldo Cultural”: “El minuterero”. Entendí su vocación de anonimato cuando le dijo a Elena Poniatowska: “Importan las cosas, no quienes las hacen. A mí me gustaría que la literatura fuera anónima y colectiva”.

Así, cuando a principios de los setentas, lo invité a colaborar en “Diorama de la Cultura”, el suplemento de *Excelsior*, lo más que conseguí fue que firmara la sección “Inventario” por lo menos con sus iniciales. La



sección siguió publicándose en la revista *Proceso* hasta el pasado domingo 26 de febrero de 2014, su última colaboración, que estuvo dedicada a su amigo Juan Gelman. Sin lugar a dudas, “Inventario” es una de las mejores manifestaciones del periodismo cultural que se hayan realizado en nuestro país a lo largo de su historia.

Su actitud admirable, de tan alta calidad humana, impregnó la obra de José Emilio de una fuerza y una vitalidad muy particulares. Nos dijo: “Me parece un milagro / que alguien que desconozco pueda verse en mi espejo. / Si hay un mérito en esto / corresponde a los versos / no al autor de los versos.” Parece, en efecto, que la literatura misma pasara a través de su autor, que llegara de eso que Jung llamó el inconsciente colectivo directamente al papel. Como diría Alfonso Reyes: “Todos lo sabemos entre todos”. Y más aún, nos dijo José Emilio: “Cada vez que inicias un poema / convocas a los muertos. / Ellos te miran escribir / te ayudan”. Esta noción de la palabra como instrumento, capaz de “iluminar la sombra”, significa también: la palabra es un fin. La poesía ayuda a vivir, es vida en sí misma y José Emilio afirmó una y otra vez en su obra que la poesía contiene lo mejor del hombre y es una garantía contra la muerte, contra el desastre: uno de sus temas más recurrentes.

Desde sus primeros textos, la visión del mundo de Pacheco era la devastación que no termina en la amargura, como podría esperarse, sino en el asombro. Hay que ver la cantidad de personajes infantiles que habitan las novelas y los cuentos de Pacheco. Y el asombro, lo sabemos, es esencialmente una condición infantil. El asombro del niño que aprehende el mundo —su mundo— al mismo tiempo que lo mira derrumbarse, como en este poema de *Los elementos de la noche*:

El día que cumpliste nueve años, levantaste en la playa
un castillo de arena. Sus fosos comunicaban con el mar,

sus patios hospedaron la reverberación del sol, sus alme-
nas eran incrustaciones de coral y reflejos.

Una legión de extraños se congregó para admirar tu obra. Veía sus panzas comidas por el vello, las piernas de las mujeres, mordidas por cruentas noches y deseos. Saciado de escuchar que tu castillo era perfecto, volviste a casa, lleno de vanidad. Han pasado doce años desde entonces, y a menudo regresas a la playa, intentas encontrar restos de aquel castillo.

Acusan al flujo y reflujo de su demolición. Pero no son culpables las mareas: tú sabes que alguien lo abolió a patadas —y que algún día el mar volverá a edificarlo.

Si esa visión de la sociedad humana como un matadero es esencial en la obra de Pacheco, no lo es menos su devenir: el hombre es un ser anfibio y la destrucción se realiza sólo en uno de los mundos que habita. Basta con dar vuelta a la esquina, hojear un viejo álbum escolar o entrar en el Metro a determinada hora, para que de golpe el escenario y la representación sean muy distintos a los de todos los días; el mecanismo de nuestro reloj estalla y al mirarnos en el espejo descubrimos que nuestras facciones son, por ejemplo, las de un antiguo compañero de escuela muerto recientemente. Así las cosas, no hay más remedio que entrar en el espejo —como Alicia— e inspeccionar un poco por el otro lado.

Como su admirado Borges, José Emilio era un perfeccionista. Su estilo —lo que podríamos llamar la *malicia* de su estilo— está siempre tan vivo en cada lectura o relectura, y es de tan fresco colorido y natural que, precisamente, sorprende con ojos de asombro al coleccionista que mira a la mariposa salir de su crisálida, por más que haya observado ese hecho insólito infinidad de veces con anterioridad.

En 1981, José Emilio publicó la que se considera su obra más conocida: *Las batallas en el desierto*. Se trata,



© Rogelio Cuellar

sin duda, de uno de los libros más leídos de las últimas décadas, no sólo porque es lectura obligada en las escuelas sino por su extraordinaria factura y su entrañable historia. En su aparente simplicidad —contrariamente a la intrincada complejidad narrativa de su primera novela, *Morirás lejos*—, esta narración logra enmarcar una época fundamental de la historia de México y de su capital, a través de los recuerdos de un niño que vive en la época del alemanismo, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo que el país está despertando, quizá precozmente, a la modernidad, el niño protagonista Carlos también se enfrenta al despertar amoroso, enamorándose sin esperanza de Mariana, la bella madre de su amigo.

Cada vez que la leemos y releemos, parece confirmarse su profecía devastadora sobre nuestra ciudad. Visión inmaterial, puramente literaria, huidiza como el azogue y, sin embargo, esencialmente real, humana y palpable, como un prisma a través del cual el narrador cuenta su historia de amor y frustración y muestra el mundo horroroso —pero tan fascinante— donde todo sucede y él queda atrapado sin remedio.

Bajo su apariencia racional, toda novela domicilia materiales que proceden de los fondos más secretos de la personalidad de su autor. En *Las batallas en el desierto*, el desastre afecta muy especialmente a quienes compartimos con su autor *aquella* colonia Roma, *aquella* escuela, *aquel* cine Balmori, *aquellos* libros, *aquel* imposible primer amor infantil. La relectura de esta novela lleva a sus lectores a preguntarnos: ¿Por qué nos duele tanto el recuerdo? En buena medida, la devastación que nos mostró José Emilio es la devastación muy concreta de nuestro propio mundo, del mundo de cada uno de sus lectores.

Ante el desastre y la destrucción hay que tener los ojos muy abiertos. Ésta —lo reiteró siempre José Emilio— es

una de las más importantes funciones de la literatura: hacernos saber (y sentir) que por más tangible y concreto que parezca el suelo que pisamos, siempre estamos rodeados por otro “mundo” oscuro e invisible, que sin embargo en cualquier momento puede manifestarse. Para quienes la literatura merece considerarse como una conquista verbal de la realidad, no hay mejor posesión de la cosa misma que su lectura. Así, sólo la literatura es capaz de impregnar a ciertas ciudades y recubrir las con una pátina de mitología y de imágenes más resistentes, mucho más resistentes al paso de los años, que su propia arquitectura y su historia “real”, tal como sucede con *Las batallas en el desierto*: la mejor forma de acceder a la Ciudad de México de esos años. Y ello se debe a la poesía que, desde las primeras líneas logra transmitirnos una realidad atroz pero suspendida y sutil. Ahí, aun la materia en descomposición de “ese desastre” parecería, sin embargo, haberse contaminado de cierta idealidad y estar disolviéndose íntimamente con la misma calidad evasiva que la luz, que la pasión por la luz. Porque, José Emilio lo sabía, a pesar de su visión devastadora, quizás haya aún algo rescatable.

Así nos lo dijo en un poema de *Islas a la deriva*—que es mi predilecto y que no podré dejar de citar cuando escriba de él:

En la madera que se resuelve en chispa y llamada
luego en silencio y humo que se pierde
miraste deshacerse con sigiloso estruendo tu vida
Y te preguntas si habría dado calor
si conoció alguna de las formas del fuego
si llegó a arder e iluminar con su llama
De otra manera todo habrá sido en vano
Humo y ceniza no serán perdonados
pues no pudieron contra la oscuridad
—tal leña que arde en una estancia desierta
o en una cueva que sólo habitan los muertos. **u**

Juan Gelman

El poeta, la tragedia y la esperanza

Juan Ramón de la Fuente

El 14 de enero pasado falleció el poeta Juan Gelman, nacido en 1930 en Buenos Aires y quien había hecho de la Ciudad de México su lugar definitivo de residencia. El Premio Cervantes de Literatura 2007 ha legado una obra poética en la que se concentran elementos provenientes de la memoria familiar y nacional, del compromiso político y de la necesidad íntima de experimentación verbal. Para recordarlo presentamos ensayos de aguda relectura de Juan Ramón de la Fuente, Hugo Gutiérrez Vega, Sandra Lorenzano, Myriam Moscona y Jacobo Sefamí.

El presente texto es una versión de lo que leí en la Casa de América, en Madrid, en 2007, con motivo del homenaje a Juan Gelman por haber recibido el Premio Cervantes de Literatura. Lo vi por última vez hace un año, junto al féretro de otro gran poeta: Rubén Bonifaz Nuño. “A veces siento que se acerca la flaquita”, me dijo, “aunque procuro saludarla de lejos”, remató con fino humor y una tenue sonrisa que irradiaba esperanza.

En un poema titulado “Arte poética”, publicado en 1961, Juan Gelman definió su vocación y su destino:

A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la
[sangre.

Poeta de múltiples registros y amplios recursos literarios, heredero de los altos vuelos del lenguaje de Pablo Neruda y César Vallejo, Juan Gelman es autor de una poesía marcada por tres tragedias apenas soportables pa-

ra cualquier ser humano: la muerte de sus seres más queridos, el exilio y la derrota política.

Intelectual comprometido y militante del Partido Comunista Argentino, orillado a la clandestinidad y la guerrilla por la violencia y la represión, Gelman conoció y sufrió en carne propia no sólo la persecución política sino también la pérdida de su hijo Marcelo y de su nuera Claudia, secuestrados por la dictadura argentina el 24 de agosto de 1976. Embarazada entonces, Claudia dio a luz a una niña en el Hospital Militar de Uruguay en el marco del infame Plan Cóndor.

Marcelo fue asesinado poco después de un tiro en la nuca y Claudia ha seguido desaparecida. Luego de interminables pesquisas, cartas a políticos indolentes, manifiestos y cartas de apoyo de amigos y simpatizantes e interminables laberintos burocráticos, Juan Gelman pudo encontrar y conocer a su nieta. Un verdadero destello de luz en la oscuridad. Escribió el 12 de abril de 1995 en una carta abierta a su nieta o nieto (que aún no conocía): “Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él”. Y, sin embargo, en abril de 2000 se dio a conocer que Juan Gelman y su mujer Mara La Madrid habían identificado a su nieta desconocida: María Macarena Gelman, que contaba entonces con 23 años, y continuaron juntos la pesquisa para aclarar el paradero de Claudia.

No obstante, en todos esos años de persecución, penuria y traslados, en la vida de Gelman siempre estuvo presente la poesía, como memoria y consuelo, como expresión y compromiso vital; desde sus primeros libros como *El juego en que andamos* (1956) pasando por *Cólera buey* (1964) y *Los poemas de Sidney West* (1969); a los años de la dictadura y el exilio con *Carta a mi madre* (1989) hasta llegar al siglo XXI con *Incompletamente* (1997) y *Mundar* (2007), por mencionar sólo unos cuantos títulos de su vasta obra poética.

En sus inicios, la poesía de Juan Gelman transitó por las veredas comunes de la juventud: el amor y la soledad, el desamor y la esperanza. Pero en poco tiempo la emoción política irrumpió en su poesía, que nace de la más directa experiencia personal, de su militancia partidista y guerrillera, siendo tres los motivos que abrieron en cruz su corazón: el amargo exilio, la muerte de sus compañeros y la derrota de la utopía.

“En realidad lo que me duele es la derrota”, expresa descarnadamente en 1980, y continúa: “Los exiliados son inquilinos de la soledad. Pueden corregir su memoria, traicionar, descreer, conciliar, morir, triunfar”.

Y, de alguna manera, por su misma vocación o destino, el Poeta es siempre un exiliado de los demás hombres. Tiene que exiliarse de los demás y de sí mismo para abismarse en el misterio de la existencia. Dice Thomas Carlyle que las palabras Poeta y Profeta tienen signifi-

cado muy parecido; de hecho, “Vate” significa ambas cosas. Los dos penetran en el “secreto evidente”, eso que está a la vista de todos, pero que casi nadie ve. El Poeta-Profeta ha penetrado en él, pues se trata de un hombre enviado para transmitírnoslo con la mayor eficacia, a través de la belleza del arte poético. El Poeta no puede evitar ver más allá de lo evidente y tampoco puede dejar de ser sincero.

Así, en su doble condición de Poeta exiliado, por su vocación y por sus convicciones, Gelman emprendió el testimonio descarnado de su doble tragedia, como lo hizo en *Bajo la lluvia ajena*:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país,
no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, las calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.

Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol.

Como la define Eduardo Milán, la poesía de Juan Gelman es un concentrado de memoria, experimentación y conciencia. De memoria y conciencia, porque en ella se expresa, “como un destino, la suerte de un pasado de la historia latinoamericana reciente que ha dejado una huella indeleble en el hombre actual de nuestros países: la historia de la lucha por la transformación de nuestras sociedades y la represión de esa lucha”. La memoria, en la poesía de Gelman, busca hacer aparecer lo desaparecido mediante la operación febril de la insistencia, para que nunca olvidemos, para que la humanidad toda nunca olvide:

Escribo lo que no puedo escribir en mí.
¿Dónde está el crepúsculo dicho?
Sería lindo juntar los restos que dejó en cada gente
Para abrirla otra vez,
En realidad estoy hablando del futuro.
Dónde está si no.
Digo, en ninguna parte.

La vida y la obra de Juan Gelman nos recuerdan que a pesar del dolor, de la tragedia, de la derrota, siempre habrá esperanza, como hoy, como siempre, y que a pesar de todo, no hay que perder de vista lo que nos acerca y hermana a todos los hombres: la belleza de la palabra.

Carta a Juan Gelman

Hugo Gutiérrez Vega

Como mi nombre aparecía, desaparecía y tornaba a aparecer en el anuncio de esta presentación, me siento como una especie de fantasma, un convidado de piedra que, por la enorme admiración y el mucho afecto que le tiene a Juan Gelman, apareció a su lado y con su libro *Los otros* entre las manos. Decidí escribir una especie de carta y venir a leerla para dejar testimonio de mi entusiasmo ante uno de los libros más ricos en contenido y más ajustados en la forma de la poesía contemporánea.

Querido Juan:

Poco antes de entrar de lleno en la lectura de tu libro, me asomé a ese maremágnum de voces que es mi caótica biblioteca y, casi sin sentirlo ni premeditarlo, saqué una vieja edición de la poesía completa de Juan Ramón Jiménez. De repente se abrió en una página conmovedora que mucho tenía que ver con el libro de este domingo. Así dice el poeta de Moguer: “Yo no soy yo. Soy otro que va a mi lado sin saberlo yo...”. Esta lectu-



© Javier Narváez

Juan Gelman

ra me llevó de la mano a la casa de Antonio Machado: “Converso con el hombre que siempre va conmigo. Quien habla solo espera hablar con Dios un día”. Los muchos nombres y, a pesar de todos los prodigiosos esfuerzos retóricos, una sola voz de Pessoa, me ayudaron a entrar a este libro que es una casa llena de voces, cantos y trinos, y de nombres que son y no son, llena de otros que nos prestan sus ojos, sus oídos, sus manos para ver el mundo, para oírlo, tocarlo y, sobre todo nombrarlo, pues ya le decía Montale: “La poesía es el delirio por nombrar las cosas”. En esta multitudinaria asamblea de seres, de memorias y de objetos tan íntimos como una cucharita, el yo del poeta se fortalece gracias a los otros y se disuelve en el todo para evitar el ensimismamiento, la obsesiva contemplación del propio ombligo. No. Nada de encerrarse en la prisión del ego. Salir, ver a los otros, identificarse con ellos, escuchar el zumbido de sus abejas plateadas, entrar a saco —y con enorme piedad— en sus vidas y en sus muertes, en sus encuentros y en sus desencuentros, en sus amores y en sus olvidos. Por esta razón se me quedó en los labios el sabor de las últimas mieles de Gallagher Benthams y lloré por Butch Butchanan y los cuidados que prodigaba a su tórtola ciega.

Juan, vuelas junto con las palomas de la tarde que perseguían a Vernon Vries. En realidad estás en todos los momentos de la vida de tus personajes, pero estás de una manera exquisitamente discreta, sin meterte a dar órdenes, dejando que ellos vivan sus vidas o sus pedazos de vida, evitando la tentación de los autores que se comportan como titiriteros autoritarios. (Hay, en cambio, otros titiriteros que acaban por ser devorados por sus entes de ficción y que sienten un total respeto por sus decisiones y por su peculiar manera de decir las cosas).

Yo, en este momento, no estoy sentado en esta mesa, hablando a través de este micrófono que me amplifica la voz. Estoy en mi solitaria casa escribiendo esta carta y pensando que podría llamarse *Aleluya por los ojos de Juan Gelman*. No es un mal título. De hecho esta carta me ha permitido huir del ego-picota para entrar en las voces, las miradas y los objetos de las gentes que caminan por las páginas de *Los otros*.

Siempre supe que eras generoso, pero no hasta el extremo de ceder gran parte de tu yo a la vida y a los avatares de los otros. Algunos dan pena, como Cab Cunningham y su círculo en el que se injertó la maldad, algunos dan compasión y alegría final como el útero de Mecha Vaughan visitado por pájaros innumerables. Otros, como Tommy Dark, nos levantan el ánimo por su talante solidario y otros más nos muestran sus tripietas de recién casados y todavía encerrados en la casa del amor que la vida nos va destruyendo, pero, que, a veces, sigue en pie. Por último, otros más nos instan a callarnos, de ninguna otra manera podemos mamarle la memoria a Helen Cormody.

Termino esta carta y pongo tu libro en mi buró. Lo seguiré leyendo en otras noches sin sueño y me será de mucho consuelo y deslumbramiento, pues me dirá que pertenecemos a la raza humana y que la esperanza todavía, aunque temblequeante, se mantiene en pie.

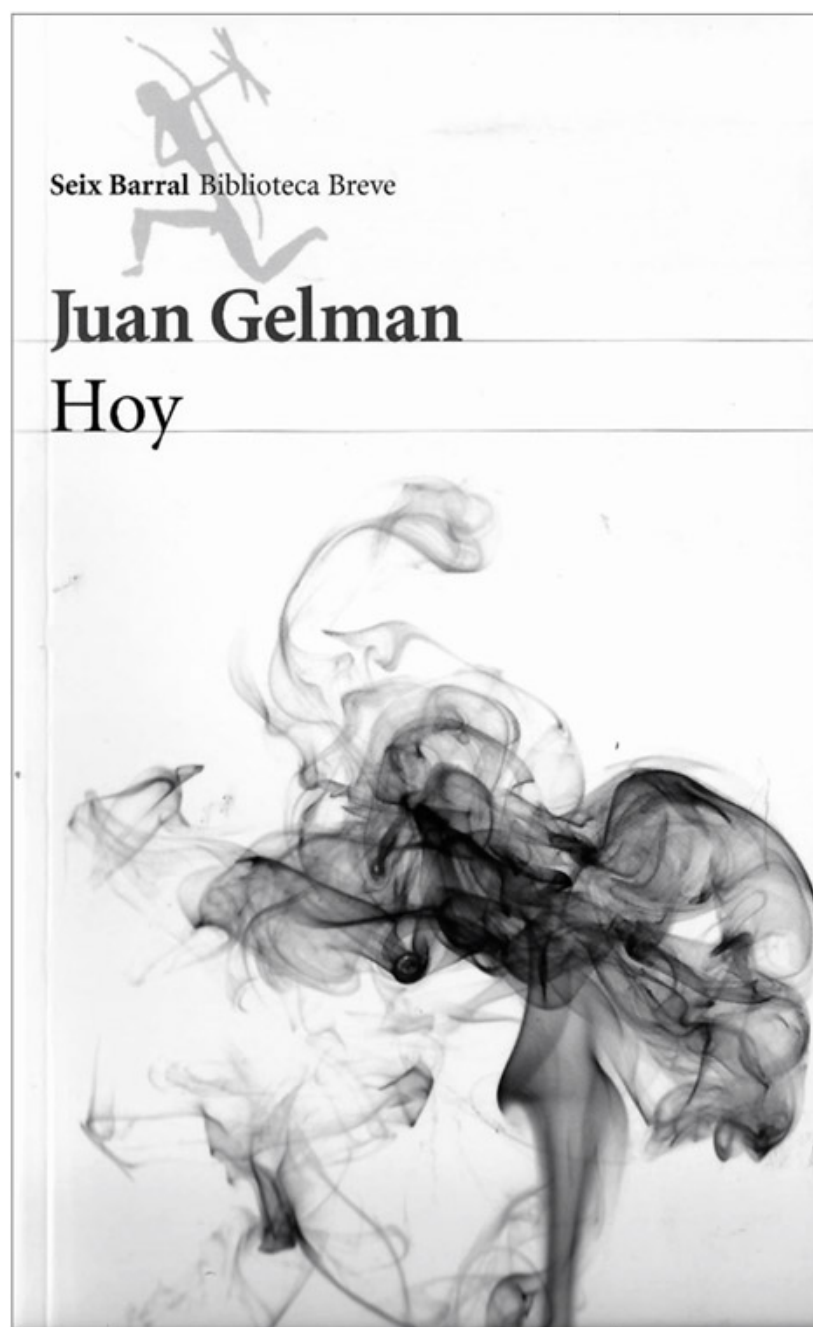
Muchos saludos para tus otros. Diles que me enseñaste a quererlos. Me di el gusto de leer esta carta, aunque no estuve en esta mesa. La mucha admiración y el mucho afecto explican esta aparición fantasmal.

Gracias por tu libro, gracias por tus otros.

Te quiere alguien que está pidiendo a gritos un lamento.

Hugo Gutiérrez Vega

Texto leído en la presentación de la antología de Juan Gelman titulada *Los otros* (La Cabra Ediciones-UANL-Conaculta) en el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México, el 20 de julio de 2008.



De lluvias y palabras

Sandra Lorenzano

*Para Mara, por supuesto
Y para Paola*

1.

*Un pájaro vivía en mí.
Una flor viajaba en mi sangre.
Mi corazón era un violín.*

Todo aquello que digamos sobre Gelman estará ya irremediablemente teñido por su ausencia. Todo. La relectura que hagamos de su obra no podrá desprenderse de esa tristeza que sentimos los que amamos sus palabras. Los que las hemos amado siempre. Lectura y escritura desde la tristeza, entonces. Es injusto, quizá, porque tiende a hacernos olvidar contextos y circunstancias, ritmos y rupturas. Injusto, pero inevitable cuando la herida está aún tan a flor de piel.

Una muerte esperable y sin embargo inesperada, como me dijo una amiga escritora desde Buenos Aires. No esperamos nunca la muerte de nuestra gente querida. Morir es también una traición. Quien muere traiciona a quienes estamos aún de este lado. ¿Cómo se te ocurrió morirte, Juan?

Hace muchos años que leo y releo la obra de Gelman. Desde su exilio, ha acompañado mi propio exilio, desde sus angustias, mis angustias, desde sus descubrimientos, mis descubrimientos. Me he enamorado con él, he llorado, he cantado tangos, he celebrado encuentros, he recitado en ladino, me he dolido y enfurecido ante los horrores, acompañada por sus páginas. En esas lecturas me he vuelto su hijo asesinado, su nieta encontrada, su madre moribunda, sus amigos desaparecidos, su patria.

Pero hoy esas complicidades son distintas. Más profundas, quizá; más desgarradas. La muerte tiene siempre un cierto dejo de solemnidad que tan poco se parece a la poesía de Juan. El reto es entonces recuperar

el juego, la transgresión, la ironía, aun con el dolor dentro, aun con las lágrimas, aun con su ausencia tatuada en el cuerpo.

*no es para quedarnos en casa que hacemos una casa
no es para quedarnos en el amor que amamos
y no morimos para morir
tenemos sed y
paciencias de animal*

Y se ha dicho tanto ya. Se ha escrito tanto. Todos hemos puesto nuestro granito de arena en este duelo parlanchín. Como si hablando pudiéramos aminorar la tristeza. Como si con palabras vanas pudiéramos retenerlo. A él; un poeta que amaba el silencio.

...estoy hablando de (...) algo que sospecho: que entre la poesía y la mística hay por lo menos una dimensión común, la del éxtasis, el “salirse de sí”, y que ese éxtasis en realidad sucede en el silencio, en el silencio de los místicos y en el silencio de los poetas.¹

La poesía como espacio de libertad, como espacio de comunión con la propia memoria y con las voces que nos conforman, que nos hacen ser quienes somos: las de la gente querida, las de otros poetas, las de la historia, las del amor.

La poesía para hacerle frente a la muerte, desde el compromiso con la vida, desde el abismo de lo inefable, desde el roce sutil de lo sagrado. Desde la luminosidad del silencio.

¹ Pedro Salvador Ale, “Juan Gelman: la fe poética”, entrevista publicada en *Periódico de Poesía*, número 11, México, 1995.

2.

Elijo uno de los caminos posibles, querido Juan, para sentirme más cerca de ti, para intentar hablar contigo de raíces y memorias. Elijo el que va de *Bajo la lluvia ajena* (notas al pie de una derrota) a tus cenizas esparcidas en el pueblo de sor Juana. Porque así lo quisiste. Porque así hiciste del destierro, tierra nueva, patria nueva.

En Roma, al comienzo del exilio, y con los muertos queridos sobre la espalda, escribiste:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destie-rran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, pro-piamente del aire.

Te gustaba recordar la vieja historia del abuelo rabi-no que en Rusia, ante la amenaza de un pogrom, saca-ba de un arcón un pergamino del siglo XVII en el que es-taban escritos los nombres de sus antepasados, rabinos, a su vez, que lo habían antecedido en esa función. En-tonces les leía esos nombres a sus catorce hijos e hijas. “Era, según mi madre, como leer el Génesis: ‘Tal en-gendró a tal, que engendró a tal, etcétera’. Era, a mi pa-recer, una forma de demostrar que ningún pogrom iba a acabar con la continuidad que los reunía alrededor de la mesa amenazada”.²

Las palabras del pergamino se volvían ensalmo pro-ector, hogar frente a las inclemencias, refugio ante la vio-lencia de la intemperie. El rito fundacional de la pala-bra compartida salvaba de la muerte, o quizá sería mejor decir que enseñaba a convivir con la muerte. Esa pala-bra compartida es seña de identidad, huella de la histo-ria que da arraigo y pertenencia, que construye una mo-rada para nuestro desamparo.

Y de a poco las lluvias dejaron de ser ajenas, Juan. El exilio no dejó de doler —nunca deja—, pero veinticin-co años en México no sólo le dieron hogar a tu voz y a tu memoria, también te regalaron nuevas lluvias en las que reconocerte, y complicidades, y nuevas luchas, y amores definitivos. ¿Dónde sino aquí, en este país que hemos hecho nuestro y que tanto nos duele, podría ha-ber nacido *Amaramara*?

Por eso decidiste que tus cenizas tenían que quedar-se acá, que tenían que mezclarse con esta otra patria, que tenían que mirar los mismos volcanes que miró la pe-queña Juana Inés. Y sumaste su nombre al pergamino del

abuelo, como una hermana a la que abrazar después de toda una vida separados; porque también ella supo de violencias, de silenciamientos impuestos, de desgarramientos, del poder de la poesía ante el tirano, de la carne que tiembla en el deseo, de ausencias y dolores.

Y porque a fin de cuentas, a ella y a ti los mojan las mismas lluvias.



² “La casa del amor” en “Radar” de *Página 12*, 13 de octubre de 1996. Hablé de algunos aspectos de este texto en un artículo publica-do en *El Universal*, el 11 de septiembre de 2011.

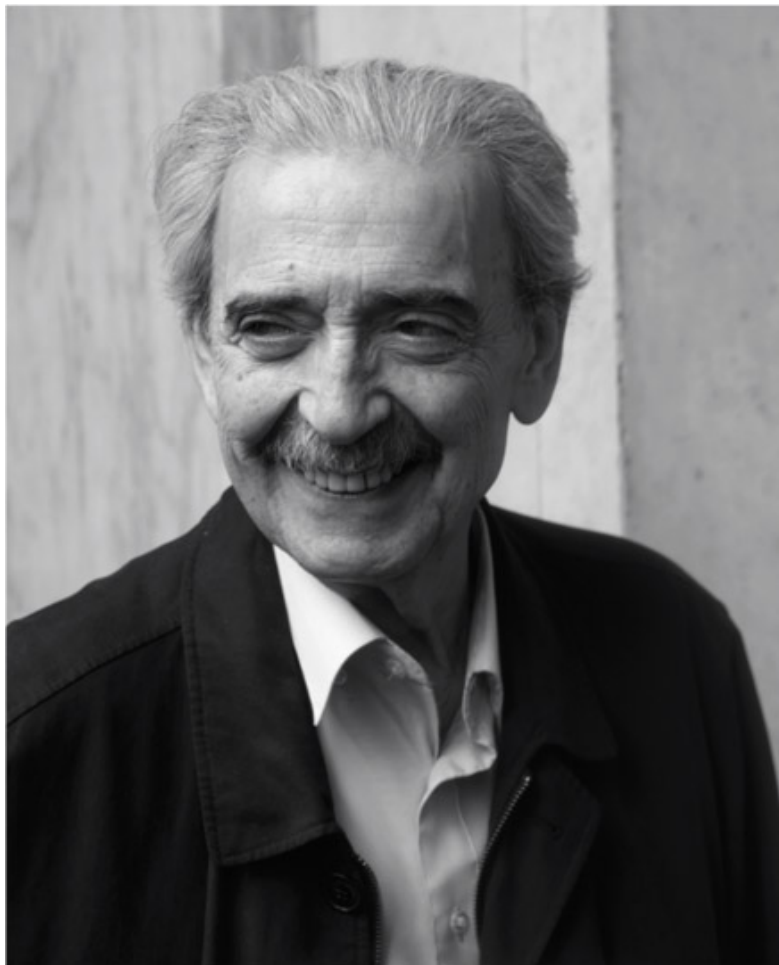
Gelman y el judeoespañol

La lengua de los desterrados

Myriam Moscona y Jacobo Sefamí

El poeta Juan Gelman mantuvo hacia el ladino (una “lengua niña”) una relación de amor y devoción. Estos giros del español arcaico que se llevaron los judíos de España tras la expulsión, a finales del siglo xv, los “hablan los desterrados”. También por eso se inclinó a cultivarla en una estación entrañable de su larguísima producción y fue celebrada por sus lectores y por la crítica como un libro que condensa su amor por el lenguaje.

© Javier Narváez



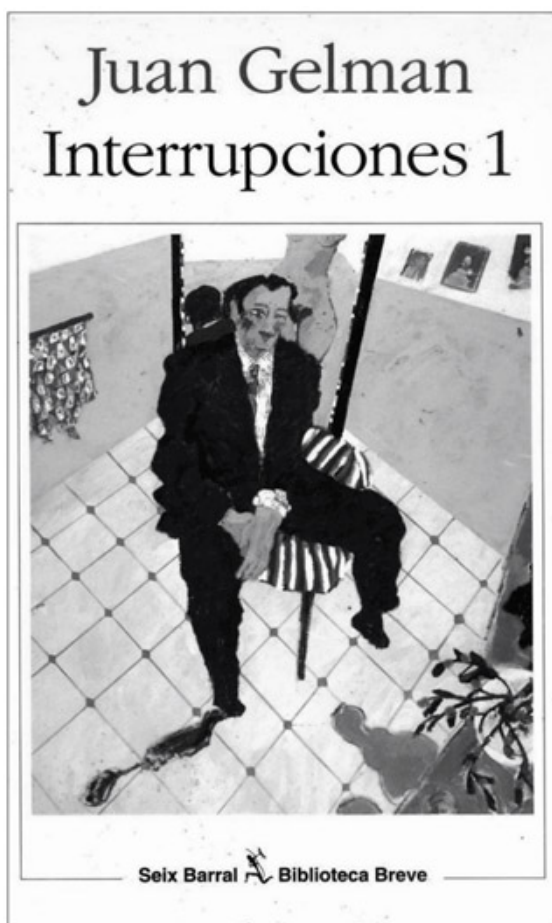
Los poemas de *dibaxu* (1994) forman parte de una de las escasas obras en la historia de la literatura en judeoespañol escrita por un poeta que no pertenece a la tradición de esa lengua. Juan Gelman proviene de una familia judía de inmigrantes ucranianos donde el español arcaico no tenía cabida ni razón de ser. Amenazado de muerte, el escritor abandonó su país en 1976 y a partir de entonces ha vivido en el exilio, con residencias en Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y la Ciudad de México. Como es sabido, su hijo y nuera fueron “desaparecidos” —asesinados— por la dictadura militar. Sin embargo, aunque Gelman fue y sigue siendo un activista que exige justicia por cada una de las atrocidades cometidas, su literatura enfrenta el horror con un “contragolpe afirmativo”, como señaló Julio Cortázar: “Acaso lo más admirable en su poesía es su casi impensable ternura allí donde más se justificaría el paroxismo del rechazo y la denuncia”.

En su obra posterior al destierro, Gelman asume una voz íntima, del que habla a su hijo ausente (en *Carta abierta*, 1980), al recurrir a diminutivos cariñosos y a la invención de verbos que expresan la orfandad de un padre (“deshijándome”).

En este periodo el poeta realiza una honda reflexión acerca del tema del exilio, pensado no sólo en términos políticos, sino también filosóficos, morales e incluso religiosos.

Le interesa el pensamiento cabalístico de Isaac Luria, según el cual el primer acto de Dios es una retracción, un exilio de sí, para establecer una nada desde la que se cree el mundo.

Por ello en *Citas y comentarios* (1982) Gelman acude a los místicos españoles San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Ese mismo afán de búsqueda espiritual lo lleva en *composiciones* (1986) a “traducir” a poetas y



Juan Gelman

En abierta oscuridad

la palabra
que calla
lo que dice



filósofos medievales judíos —como Selomó ibn Gabirol, Yehuda haLeví y Abraham Abulafia—, de los que adapta textos para que las experiencias de mil años atrás se transfiguren en sus situaciones personales.

dibaxu culmina con la indagación acerca de los orígenes, pero esta vez concentrado en el idioma. Como dice el propio Gelman, es “el buscar lo que está debajo de la lengua... Es la búsqueda de la niñez del lenguaje, de lo que existía antes”. Y en el “Escolio” del libro enfatiza: “La sintaxis sefardí me devolvió el candor perdido y sus diminutivos, una ternura de otros tiempos que está viva y, por eso, llena de consuelo. Quizás este libro apenas sea una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía”.

Como en César Vallejo, que usa el error gramatical con deliberación, a Gelman de seguro le gusta jugar —así lo apunta Eduardo Chirinos— con los vocablos que sugieren la incorrección de los niños que aprenden la lengua: *rompidu*, *cayer*, *la calor*, *muridu*, aunque en este caso la lengua misma y sus hablantes sean los que se apartaron, a lo largo de los siglos, de la norma que rige en el español actual para conformar su propia congruencia lingüística, según la región donde se hable. Curiosamente Gelman aprendió el idioma por medio de la poesía de la poeta Clarisse Nicoïdski. Debido a ello la insistencia en la “i” y en la “u”, propias de Bosnia (de donde surge el ladino hablado y escrito por Nicoïdski) y poco frecuentes en la mayoría de los hablantes del idioma.

En apariencia todos los poemas de *dibaxu* son de amor, aunque bien vistos también reflexionan acerca del transcurrir del tiempo, el exilio y la muerte. Es como si la amada a la que se habla fuera a la vez una mujer, la tierra perdida (Sefarad) o la lengua misma:

ista yuvia de vos
dexa cayer pidazus di tiempu
pidazus d’infinitu
pidazus di nus mesmos
¿es por isu qui stamus
sin caza ni memoria?

En ese territorio exterior, en el destierro a través de los siglos, Gelman hallará el amor que se prodiga entre el pasado y el presente. Quizá por eso le pida al lector que lea sus poemas “en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y que nos da pasado desde el Cid”. Es acaso ese temblor amoroso el que ha sostenido el impulso de unos hablantes que se mantuvieron fieles a su lengua y cultura por más de treinta generaciones.

Juan Gelman es uno de los poetas más imponentes de la actualidad y *dibaxu* constituye una de sus grandes cimas. **u**

El texto anterior abre la sección dedicada a Juan Gelman en el libro *Por mi boka, textos de la diáspora sefardí*, selección, prólogo y notas de Myriam Moscona y Jacobo Sefamí, Lumen, México, 2013, 230 pp.

Arrecife de Juan Villoro

La media realidad

José Balza

¿Qué tipo de obra es Arrecife, la más reciente novela del también cronista y ensayista Juan Villoro? ¿Es un libro de suspense? ¿Es una utopía? A responder este cuestionamiento dedica las siguientes páginas el escritor venezolano José Balza, haciendo gala de un agudo asedio crítico al libro de una de las figuras mayores de la literatura hispanoamericana contemporánea.

*Does the first nettle
make any difference as what grows
becomes a skit?*
John Ashbery, *A Man of Words*

Este es un libro de desarrollo zigzagueante, como ocurre con los relatos de Maupassant y ciertas novelas de Henry James, en los que la dirección previsible para el lector, una línea continua, va tomando ángulos inesperados, cuya lógica se endereza al final. O al menos así queremos creerlo. Como en sus otras narraciones, tal mecanismo esconde una de las claves para sentir la incesante vitalidad que Juan Villoro capta con sus ficciones, notable hasta en ese imantado recorrido por una vida real (la de Ramón López Velarde, *El testigo*, 2004).

Al iniciar la lectura de *Arrecife* y durante muchos episodios, casi vamos seguros de afrontar un policial o, por lo menos, un libro de suspense. Dicha línea se mantiene casi hasta el final, aunque desde mucho antes ya podríamos haber estado decepcionados o desconsolados porque parece no ser así. Y, sin embargo, el misterio de los dos asesinatos, disueltos por otras tramas, nos per-

seguirá obsesivamente: o somos las víctimas o su asesino, porque quien nos cuenta todo también podría poseer ambos rasgos. Pero no se trata aquí de una novela policial, aunque lo es, sino las hilachas de lo que fue el policial o el texto de sospecha, como era antes de Nabokov o Lem.

Luego creemos estar ante una utopía: la perfección de un mundo elegido, en que nuevos placeres, aventuras y expectativas renuevan la existencia. Las playas del mar Caribe, un hotel dotado de tecnologías y servicios ultractuales o futurísticos. El ángulo de nuestra percepción deberá girar hasta hacernos comprender que hemos ingresado a un campo experimental en el que los placeres se han convertido en riesgo, peligro, acechanzas, dolor (“el reposo entendido como aislamiento y la diversión como riesgo”; “Las lesiones parecían incrementar el buen humor de los visitantes”).

También podemos atravesar estas páginas descubriendo y compartiendo una naturaleza humana dedicada exclusivamente al cálculo, la frialdad, el éxito, lo inmediato. Y mil veces queremos pertenecer a ella. Quizás hasta que bajo esa costra deslumbrante comencemos a notar que las muy gastadas y viejas pasiones, los denostados

sentimientos mueven cada uno de los gestos allí descritos. Aunque ahora sean parte de un reino perplejo.

Dos grandes espacios concéntricos se cierran sobre otros menores, hasta producir una impresión de asfixia por inmensidad o por reducción: Kukulcán y el *resort* La Pirámide. El primero se convierte en tiempo cuando hace resonar al país (“México es un país de ilusiones gigantescas. El desastre contemporáneo se mitiga con proyectos desmedidos”; “Todo el mundo está enterado del narco. ¡El país vive de eso! Es algo horrendo y normal”.); a Vietnam; a alocados conciertos de rock; a vidas concretas que determinan el presente, pero que son ausencias (padre, madre, Luciana). En el segundo y sus alrededores ocurre la historia: allí se practica un “posturismo” o Cruci/ficción, que implica drogas, libertades autónomas, masoquismo real o fingido, reactualización de supersticiones, dianética, guerrilla, narcotráfico, secuestros: un vasto arco de conductas que se materializa en centenares de habitaciones, gimnasios, en playas y piscinas, en el mar y los campos. También al *resort* corresponden oficinas, jardines y pasillos aptos para la sospecha; el bar y las habitaciones, íntimamente ligados; la iglesia.

Y en la imposición de los ambientes —a personajes y lectores— asoma con rigor y malicia la mano escultórica de Juan Villoro: qué lejos estamos de aquel sueño de Polifilo del renacentista Francesco Colonna, con sus abstracciones arquitectónicas, que desaniman a princesas y caballeros y aburren a quien lee; qué lejos de las frías —aunque imantadas— superficies de Alain Robbe-Grillet, que hacen sentir la sangre de un crimen como hielo. En *Arrecife*, mesas y vasos, tenedores (robados o no), ventanas, túneles, colchones, parecen permanentemente conectados a quien los usó: va a emplearlos o a ignorarlos. Quizá porque retienen —tendrán— algo de los cuerpos, sus olores, saliva, sudor. Aquí la escritura de Juan nos permite ver restos y polvo de la piedra de donde extrae sus formas.

Hay también algo en esos ámbitos (mejor dicho en quienes los atraviesan) que descoloca la calculada realidad del hotel: la coexistencia, por ejemplo, de una rocola junto al iPod (“Hay canciones cuyo descaro sentimental define las inconfesables emociones de una época. Lo que sentías y no te atreviste a decir cristaliza ahí. El veneno que repudiaste cuando fue actual regresa como el maravilloso azúcar de los días perdidos”); el vasto refugio para gente miserable y el confort; el maniaco olfato de quien prefiere los tufos a plástico antes que un aliento cuidado; la intemporalidad de la cruz foliada de los mayas confrontada por la actualidad de un tremendo accidente de avión en Brasil o por las multitudes desnudas de Tunick.

Y de pronto lo policial y lo utópico van cobrando carácter de fantasmagoría. Su protagonista y narrador,

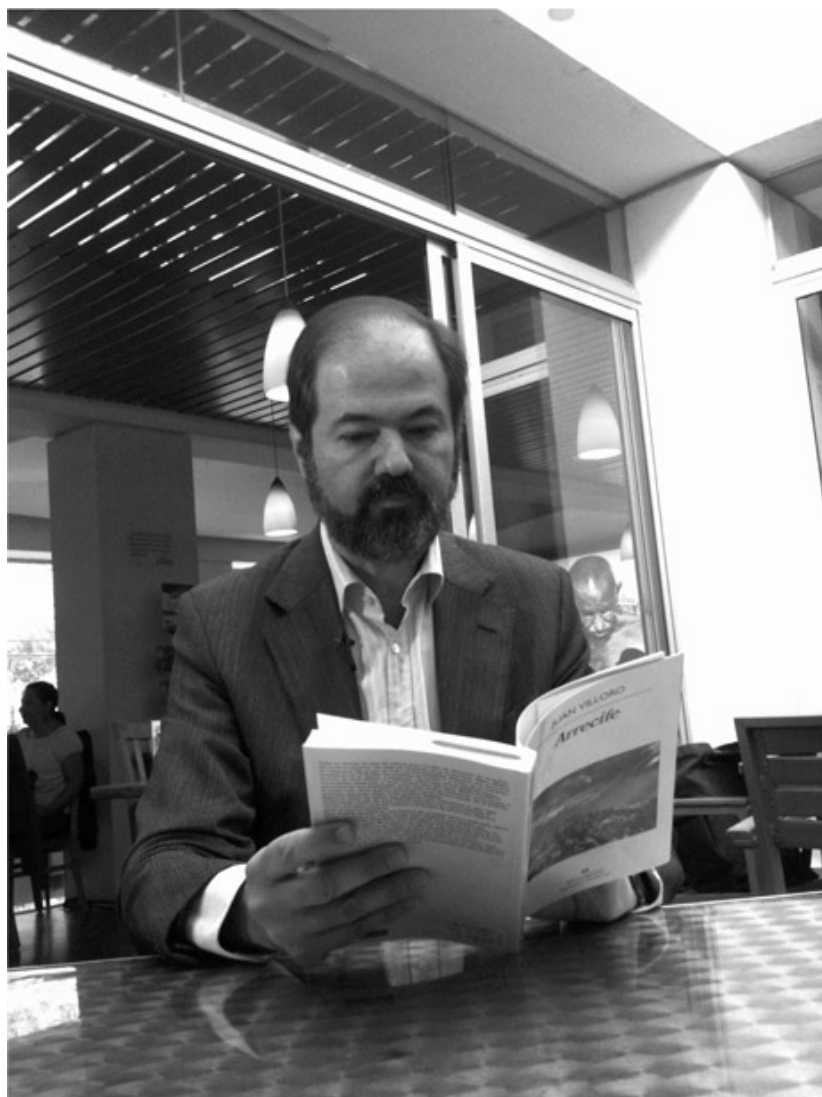
JUAN VILLORO

Arrecife



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas





Juan Villoro

Tony, Antonio Góngora, cojo y ex rockero, abandonado por su padre, se ve obligado a ser padre de Irene, una niña desconocida. Un sospechoso modo de redención para padre e hijo. Con aquel abordamos un selecto grupo de personajes: los seres de Villoro, quien ya ha madurado en el cultivo de esa génesis, porque es cronista, cuentista, dramaturgo, ensayista y autor de novelas como *El disparo de argón* (1991), *Materia dispuesta* (1997), *Llamadas de Amsterdam* (2007).

Con Tony abordamos esta gente de Villoro: en ellos el autor une, a su ágil condición escultórica, dos rasgos convincentes: les permite hablar como solo ellos pueden hacerlo (“Mi vida es rara, pero yo no soy rara”, dice Sandra, y pudieran decirlo todos): así nos garantiza su solidez, aunque, en el fondo, y aunque algunos sean gordos, cosa estigmatizada en La Pirámide, parecen hablar como piezas de Giacometti. Y sin embargo casi todo lo que dicen los contradice en sus conductas.

Tony, sobre quien descansa el trazo volumétrico mayor, está rodeado por inquietantes personas: Mario Muller *Der Meister*, Sandra, Leopoldo Támez, un jefe interno, el inspector Ríos, Ceballo el buzo, Roxana Westwood, Laura Ribas, Ricky Ventura, James Mallet. En la trama y en la mente de Tony giran los ausentes: Ginger

Oldenville y Roger Bacon, una pareja de amantes asesinados, Luciana, novia fugaz de Tony, Bicolor, y los padres del narrador, con sus historias completas, divergentes.

Para Villoro, el autor, puede ser natural combinar lo sarcástico y la ternura; la agudeza y la desesperanza; el humor y la compasión, todos grados exigentes de la inteligencia: no en vano ha sido un estudioso de Lichtenberg. Ese oleaje de la escritura incisiva es lo que permite y esconde la sensación de incertidumbre con que nos subyuga el *resort*. Su narrador presenta y resuelve estados narrativos que parecen inocuos hasta el instante de su fulguración en esas frases que resultan imprevisibles.

Concluimos el libro bajo un raro efecto. Hemos asistido a un texto policial, hemos vislumbrado una utopía, nos han convencido con un toque telenovelesco de hija perdida. Pero para nada de eso fue concebida *Arrecife*.

En la novela, este, “el segundo arrecife de coral más grande del mundo”, amenazado por la ciudad de lujo, sus márgenes, el uso de las playas, las plataformas petroleras y el drenaje ya decae. No es más que una excusa comercial, una atracción.

Al concluir la lectura algunas texturas comienzan a repicar y a proporcionar nuevas sensaciones. Por ejemplo, el paradójico epígrafe de Malcolm Lowry —narrador de fama casi completamente mexicana— y aquel con que el narrador parece abrir su historia. Cuando sepamos de su desconcierto y de su vida alucinada, sabremos que no fue escrito con el vocabulario conciso de Villoro (tres “me” reiterativos en 23 palabras) sino con la penumbra de un cerebro afectado. Su contenido, en cambio, aunque parece una generalización metafórica, contiene el programa de la narración —sobre todo por la aparición de la “hija”— y la confesión más desgarradora.

Tal vez la novela se centre en una sutil proposición: sabemos todo de todo y de todos y no es cierto. El fastuoso hotel resulta ser una ruina disimulada y el fascinante sistema de sus servicios una doble parodia: comodidad y peligros, allí, están calculados como ficciones; la fe en el dinero y el desarrollo, una enfermiza impostura; los personajes, máscaras de verdades sustituibles. Y sin embargo, cada acción suya y cada episodio en sus días nada oculta, hay una transparencia de la falsedad, de lo posible. Por lo que la novela revela una máxima condición: la de habernos llevado a ser contemplados como seres secundarios donde no hay un elenco original. Nuestras vidas, como las de Sandra, Tony y Mario Muller, integran la totalidad de un mundo que es o fue el reflejo de otro. Villoro sacude esos destinos como si sacudiera un trapo y el polvillo que se desprende son ellos, quiero decir, nosotros: una media realidad.

Estamos ante una novela de lo que nos destruye con estrés, comicidad y sonrisas. **U**

Juan Villoro, *Arrecife*, Anagrama, Barcelona, 2012, 240 pp.

Una década de novelas

Emmanuel Carballo

La producción novelística entre 1955 y 1965 en México conoció obras sobresalientes. En esta galería comentada con curiosidad intelectual y capacidad exegética por el crítico Emmanuel Carballo, aparecen libros de grandes nombres de nuestras letras, como Elena Garro, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Vicente Leñero, Juan José Arreola, entre varios más.

I

De acuerdo con mis investigaciones entre 1955 y 1965 aparecieron en México 293 novelas (sobre todo largas y unas cuantas cortas) de las cuales 31 tienen cierta importancia, 18 merecen el calificativo de valiosas y 5 el de obras sobresalientes. Dos novelas: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1963) y tres novelas cortas: *El Norte* de Emilio Carballido, *Polvos de arroz* de Sergio Galindo, ambas publicadas en 1958, y *Aura* de Carlos Fuentes (1962).

Las 18 obras sobresalientes fueron escritas por 14 autores, 12 hombres y 2 mujeres. Cronológicamente el mayor de estos novelistas es Agustín Yáñez (1904-1980) y el más joven Gustavo Sainz, nacido en 1940.

De los 14 autores sólo tres publicaron más de una obra: Carlos Fuentes 3, Agustín Yáñez 2 y Sergio Galindo 2. Las novelas más vendidas fueron *Casi el paraíso* de Luis Spota (el *best-seller* de estos años), *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* de Carlos Fuentes y *Gazapo* de Gustavo Sainz que alcanzaría numerosas reediciones después de 1966.

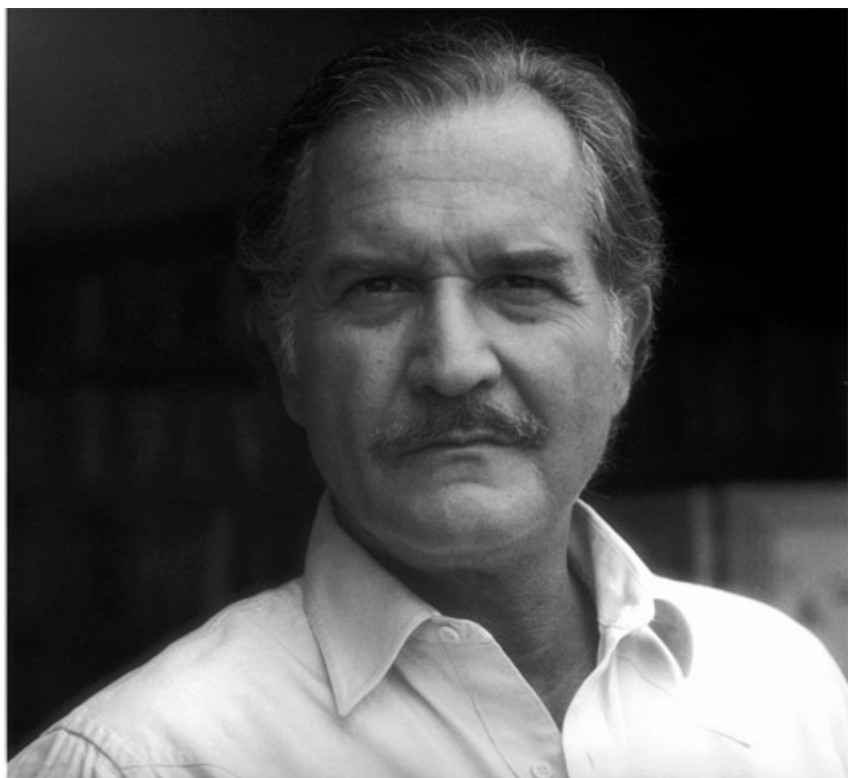
Los 14 novelistas forman parte de cinco equipos sucesivos de escritores. En el primero figura solitario Agus-

tín Yáñez, quien si por la edad podría integrarse, en versión provinciana, a la generación de los Contemporáneos, por su actitud frente a la vida y la literatura está más próximo al segundo grupo de novelistas de la Revolución, en el que destacan Magdaleno, López y Fuentes y Ferretis; Yáñez va más allá que estos escritores y en 1947, con *Al filo del agua*, inicia la novela moderna en México. Después de 1965 don Agustín ya no publicaría ningún libro fundamental: entra lentamente en decadencia.

II

José Revueltas (1914-1976), Juan Rulfo (1917-1986), Juan José Arreola (1918-2001) y Elena Garro (1920-1998) se pueden reunir con buena voluntad en un mismo grupo: todos ellos rompen con el realismo de la novela de la Revolución y dejan atrás la prosa estetizante de los Contemporáneos, a quienes no les preocupó mayormente el arte de contar historias.

Revueltas y Rulfo llegaron por caminos opuestos (su único punto de contacto fue la lectura atenta de William Faulkner) a un realismo de raigambre expresionista. Arreola y Garro, distintos entre sí, cultivaron el realis-



Carlos Fuentes por Paulina Lavista

mo fantástico, Juan José en cuentos y poemas en prosa y Elena en casi toda su obra: cuento, novela y teatro.

En los años cincuenta y principios de los sesenta Arreola y Rulfo tuvieron numerosos imitadores y ningún verdadero discípulo. Revueltas de 1955 a 1965 fue conocido y admirado como cuentista más que como novelista. A partir de noviembre de 1967 cuando se imprime por primera vez su obra completa (en dos tomos), y sobre todo después de que concluye trágicamente el movimiento estudiantil de 1968, Pepe empieza a convertirse en el guía espiritual y político de los escritores jóvenes de finales de los sesenta y los años setenta.

Por extrañas circunstancias, entre personales y políticas, Elena Garro no llega a alcanzar el favor del público lector ni de la crítica, pese a ser uno de los dos escritores sobresalientes dados a conocer en este lapso. (El otro es el autor de *Aura*). Elena ingresa a las letras a los 38 años, en 1958, con un volumen en el que recoge varias obras de teatro, *Un hogar sólido*. Garro entra pisan-do fuerte, a la española.

A Luis Spota (1925-1985), Rosario Castellanos (1925-1974), Emilio Carballido (1925-2008), Sergio Galindo (1926-1993), Sergio Fernández (1926) y Carlos Fuentes (1928-2012) los reúne en el mismo grupo no por razones de orden literario o experiencias vitales compartidas sino únicamente por motivos cronológicos: todos ellos nacieron en los años veinte.

En el mercado nacional, de 55 a 65, Spota está a la cabeza en cuanto a ventas. Dueño de la retórica del éxito (compuesta de sexo, denuncia, violencia, palabrotas y fuerza narrativa) supo atrapar a los lectores sencillos que agotaban una a una las ediciones de sus libros. *Casi*

el paraíso es una novela correcta y su éxito comercial abrió las puertas del gran público a los autores nacionales de su edad y un poco mayores.

Si la aportación poética de Rosario Castellanos a la poesía es importante, sus contribuciones a la prosa narrativa (novela y cuento) no pasan de ser apreciables. Si en la poesía están presentes la inspiración y el talento, en la prosa comparecen dos de sus virtudes menores: la pericia y la obstinación. Entre las obras narrativas de sus compañeros de equipo, la suya es la que siente mayor simpatía por los hombres y mujeres desheredados, en cambio no es la más hermosa ni la más innovadora.

El universo narrativo de Emilio Carballido, circunscrito casi siempre al estado de Veracruz, no es muy diferente del que aparece en sus obras teatrales. Se trata de un universo en el que casi no ocurre nada y lo que sucede afecta la vida interna de los personajes más que su situación económica o social. Obras realistas, destacan por la estructura, la verosimilitud de los personajes y la fluidez del estilo, un tanto elemental y descuidado.

Sergio Galindo no es el más talentoso entre los narradores de su generación (adjetivo que corresponde a Carlos Fuentes), ni el que maneja con mayor virtuosismo el estilo (Fernández y Garibay), ni el más fecundo (Luisa Josefina Hernández), ni el más ameno (Spota), ni el más comprometido con el contexto histórico (Rosario Castellanos), ni el más frívolo (López Páez); es el que mejor estructura sus obras, el que con mayor esmero crea una amplia galería de personajes femeninos memorables, que va de Camerina Rabasa a Otilia Rauda, y el que sabe contar sus anécdotas con una facilidad que no se aprende en los manuales de preceptiva literaria.

Sergio Fernández, como Elena Garro, llega tarde a la novela, a los 32 años. Si Elena arriba de los salones y la diplomacia, mundo que compartió durante muchos años con Octavio Paz, Sergio proviene de las aulas universitarias (donde ha sido un maestro impar) y de sus minuciosos y sorprendentes ensayos. Algunos críticos, entre ellos yo, no le hicimos caso a su primera novela *Los signos perdidos* (1958). En 1964, cuando publica la segunda, *En tela de juicio*, los equivocados pudimos enmendar el error y proclamarlo como uno de los novelistas nacidos en los veinte más preocupado por el estilo y por describir el denso mundo cultural en que habitan sus héroes y heroínas.

Carlos Fuentes es el autor más representativo de los años veinte: el más culto, el más poderoso, el más innovador y el que menos repite sus hallazgos. Con *La región más transparente* toca las golondrinas al campo e instala la novela en la gran ciudad; asimismo pone una corona luctuosa en la tumba de la novela nacionalista (señalando los servicios que prestó a nuestras letras) y se lanza a la conquista de nuevos mercados, los de Europa y Estados Unidos, a los que ofrece una nueva ima-

gen del país. Novela caótica, *La región* refleja el mundo que narra: arribista, simulador y poderosamente joven. *La muerte de Artemio Cruz* supera los hallazgos de *La región* y está casi a la misma altura de las dos obras maestras que se publican en estos años: *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir*.

Los autores nacidos en los años treinta están representados por dos novelistas: Salvador Elizondo (1932-2006) y Vicente Leñero (1933). Su irrupción modifica nuestra prosa, a la que vuelven experimental en las estructuras y discursos literarios e intimista y subjetiva en la elección de las anécdotas.

Salvador Elizondo es un autor distinto y distante que aclimata en la prosa mexicana el erotismo, el humor negro y años después una literatura que se cuenta a sí misma. *Farabeuf* es una novela de amor y horror, violencia y locura, sadismo y magia, aparecidos y desaparecidos, mutaciones y desdoblamientos, en suma una obra extraña y de difícil clasificación.

Vicente Leñero es el único autor católico de su generación, como antes lo fue Ricardo Garibay en los veinte y Rafael Bernal en años anteriores. Regular cuentista, buen novelista y excelente dramaturgo, Leñero trajo a la prosa mexicana de este lapso la sapiencia para estructurar novelas y poner a hablar a los personajes.

Los autores nacidos en los años cuarenta sólo cuentan en este panorama con un novelista, Gustavo Sainz (1940), el adelantado de su generación, que se integraría más tarde al grupo que formarían José Agustín (1944), Parménides García Saldaña (1944-1982) y René Avilés Fabila (1940), entre otros.

La generación llamada de la Onda subvierte los valores de nuestras letras: pone en tela de juicio con alegría y desenfado la respetabilidad de instituciones como la familia, la sociedad, la religión y el Estado. Desea un mundo más libre, más democrático y menos corrompido.

Desde 1958 en que aparece *La región más transparente*, de Fuentes, no se había dado el caso de un prosista casi desconocido que ocupara de pronto un sitio junto a los escritores famosos y consagrados. Con Gustavo Sainz y *Gazapo* se repite en 1965 el caso de Fuentes y, años atrás, el de Rulfo, quien en 1953 se vuelve célebre de la noche a la mañana con *El Llano en llamas*.

Con *Gazapo* Sainz enterró el costumbrismo y el color local aplicados a los jóvenes que viven en la gran metrópoli. A partir de *Gazapo* ya no son válidos los autores que se amparan en la sociología, la nota roja, el sexo y la violencia, la lingüística ramplona y la moda (ropa y corte de pelo principalmente) para escribir radiografías, que en el fondo son autopsias, de una juventud incomprendida y quizá por ello vista superficialmente. Gustavo Sainz fue el último narrador importante que se dio a conocer en el periodo 1955-1965.

Paso, ahora, a analizar las 18 novelas sobresalientes.

1955

Entre las obras escritas ese año en todas las lenguas y países, *Pedro Páramo* no empequeñece: soporta y sale bien librada de la comparación. Juan Rulfo es uno de los grandes novelistas de nuestros días y *Pedro Páramo* una novela y también un poema lírico y a ratos épico.

Si los personajes que aparecen en *El Llano en llamas* son hombres-sombras, en *Pedro Páramo* estas sombras se convierten en fantasmas. Juan Preciado, uno de los numerosos hijos naturales de Pedro Páramo, cuando llega a Comala a buscar a su padre encuentra un pueblo muerto en el que todas las voces son rumores y todos los actos recuerdos. Al recordar reconstruye sus vidas, la vida de Comala, la de todos sus habitantes: de ese modo el pasado se convierte en presente y la muerte deja su sitio a la vida.

Algunos críticos quieren ver únicamente en Pedro Páramo la figura del cacique. De acuerdo, es un cacique, pero es algo más: una víctima de las circunstancias, del destino, al igual que los habitantes de Comala son víctimas de su brutalidad que no respeta la vida, el honor ni los bienes terrenales. Pedro Páramo es un hombre frustrado que persigue un imposible: el amor de Susana San Juan. Desde niño la sueña, y cuando de viejo la desposa, ésta ha perdido la razón.

La conducta de Pedro Páramo es la contrapartida de su sensibilidad idealista y quizá bien intencionada. Su conducta es una venganza. El amor a Susana se le convierte en odio hacia los demás. Roto por dentro, muerto, trata de romper y matar a los vecinos de Comala. Sin embargo, por fuera es duro e impenetrable hasta el momento de su muerte: “dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.

El único cacique contra el que resulta imposible luchar, parece decir Pedro Páramo con su vida, es el destino; lo mismo piensan los demás personajes. De allí el fatalismo, el retraimiento en que viven, la parquedad de sus acciones.

Con su poderosa fuerza lírica Rulfo consigue animar incluso a los muertos. Además de ser un excelente cuentista y novelista, Rulfo es, en la misma proporción, un poeta, un gran poeta.

1956

Casi el paraíso, de Luis Spota, se desarrolla en dos tiempos distintos y dos espacios diferentes. En pasado cuenta los primeros años y la adolescencia de Ugo Conti, transcurridos en Italia, Francia y Estados Unidos. El presente se refiere a México, a la estancia y variadas peripecias que le suceden al príncipe Conti en el país. A lo largo de la novela se hermanan pasado y presente.

El clímax y desenlace de la historia (la historia del nuevo pícaro Ugo Conti) están relacionados con gente nuestra, “famosa” en los campos de la industria, la política y la sociedad refinada y cosmopolita. La vastedad del mundo que describe le impide a Spota profundizar en el porqué y el para qué de las acciones, en la psicología de casi todos sus personajes. Estos defectos evidentes están en parte compensados con el seguro trazo de los hechos, con la facilidad innata que posee el autor para contar historias.

1957

Ninguna obra digna de ser mencionada.

1958

El Norte, de Emilio Carballido, está narrada en tercera persona. La acción ocurre en dos tiempos: el ayer y el hoy. Aquél sucede en el puerto de Veracruz; éste en la Ciudad de México. Consta de 15 breves capítulos de los cuales los noventa están dedicados a contar los hechos que se desarrollan en el presente y los pares los que sucedieron en el pasado inmediato. En el último capítulo confluyen ambos tiempos (como se advierte, la estructura es parecida a la de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner).

Tres son los personajes, dos hombres y una mujer. De carácter amoroso, la anécdota presenta un bisexual triángulo afectivo. Como seres humanos, Isabel y Max lindan con la enfermedad. Isabel pasa de la sujeción al libertinaje, actitud consecuente con su perturbada vida psíquica. Ejerce su libertad con posturas de dos tipos: la de prostituta y la de madre. Max, homosexual irreductible, seduce a Isabel para conseguir que Aristeo rompa con ella y tener, de ese modo, acceso al joven, indeciso aún en el rumbo que deben seguir sus apetencias. Más que una persona, Aristeo es un bulto fácilmente transportable. La historia gay que se cuenta está apenas insinuada. Las escenas amorosas, que abundan, se describen con parquedad: más que los hechos carnales en sí, a Carballido le interesa bucear en las repercusiones que éstos tienen con la sensibilidad de los personajes.

Tal vez el mayor mérito de *El Norte* reside en la arquitectura. El hoy y el ayer embonan como los discos dentados de los relojes. La extensión de los capítulos, el peso de los hechos, los parlamentos, lo externo y lo interno, lo trascendente y lo insignificante, están medidos, pesados. *El Norte* es una pequeña obra excelente.

La región más transparente, de Carlos Fuentes, es extensa y desigual. Los personajes, numerosos y algunos epidérmicos, proceden de las distintas clases y subclases

sociales. El escenario de la acción es la gran Ciudad de México, desde los lugares elegantes hasta los proletarios, sin faltar los folclóricos que frecuentan los turistas. Las diversas anécdotas que integran la historia permiten a Fuentes asomarse a la vida de la Ciudad de México, inquirir los orígenes de sus habitantes, enjuiciar los movimientos políticos y militares de la primera mitad del siglo xx.

La intención que anima a la novela es crítica; de allí tal vez que los personajes sean caricaturas en vez de armónicos seres posibles: tipos más que hombres y mujeres. (La propensión a la caricatura no la considero un defecto sino una consecuencia de los propósitos del autor). La convivencia de lo indígena (que perdura e influye en forma oscura) con lo español es culturalmente acertada; desde el punto de vista artístico produce en el lector orgullo y cierto malestar. Las constantes digresiones sobre los más diversos temas restringen la eficacia de la estructura, la que por instantes se diluye para luego cobrar nueva fuerza.

En el orden temporal *La región más transparente* se puede clasificar como novela posrevolucionaria. Al igual que las obras más representativas de este ciclo es amarga, violenta en sus juicios, desesperanzada en el análisis a que somete la realidad. Es una denuncia artística contra los revolucionarios burgueses que tienen en sus manos el poder. Su mayor mérito reside en la conjunción adecuada de los modernos procedimientos técnicos con una firme posición política frente a la situación del país en los años cincuenta.

Polvos de arroz, de Sergio Galindo, es una de las más hermosas novelas cortas que se han publicado en los últimos años. Como corresponde al tema está escrita según las reglas de un realismo más o menos tradicional. Realismo que en momentos incurre en lo psicológico y, en otras, en lo costumbrista.

Narrada en tercera persona la acción se desarrolla en dos planos: el presente y el pasado. Como en *El Norte* de Carballido, aquél sucede en México; y éste en Xalapa. La heroína, una solterona de 70 años y 98 kilos, vive en forma exigua el presente y evoca ampliamente el pasado. Galindo reconstruye su vida alternando tiempos y escenarios. Timorata en la adolescencia, mansa en los años maduros, en la vejez se descubre a sí misma. Muertos y ausentes sus seres queridos intenta la independencia: desea vivir por su cuenta.

El desenlace de la historia mezcla piedad y escarnio. Al desvanecerse sus sueños amorosos se convierte en una gorda solterona de corazón enjuto. Galindo no cae en el sentimentalismo ni la caricatura. Al dosificar el cuadro de costumbres deja atrás el folclore: no es una novela veracruzana, es una novela universal. Sus principales virtudes son la rapidez narrativa, la justa observación de los caracteres, el estilo eficaz y la estructura armoniosa.

1960

La tierra pródiga, de Agustín Yáñez, narra una historia en la que la barbarie se enfrenta a la civilización, en la que el hombre acomete la tarea de sojuzgar a la naturaleza, en la que los hombres se desplazan y despedazan con saña zoológica. Narra en otras palabras la conquista y los primeros pasos de colonización de la tierra caliente.

A primera vista esta novela forma parte de la extensa nómina, en ocasiones admirable, de obras que trasladan la selva americana de la geografía a la historia. Novelas en las que el personaje principal es la feroz tierra virgen y en las que la anécdota, anomalía dentro de los cánones ortodoxos de la ficción, devora a los desleídos personajes humanos. La naturaleza en ella se impone a la civilización. *La tierra pródiga* subvierte las características anteriores. La naturaleza conforma a los personajes, no los deforma ni los anula. Los seres humanos son quienes controlarán, tarde o temprano, los casi ilimitados poderes de la tierra, los que conseguirán que la naturaleza ocupe en la anécdota un segundo plano. Oponen a la tierra la fuerza devastadora de la máquina. Las anteriores novelas de este tipo correspondían a un estadio de vida agrícola; ésta corresponde a los inicios de una nueva etapa, la de la industrialización. Se puede afirmar que en este aspecto *La tierra pródiga* señala un nuevo momento de la novela americana: en el anterior sobresalían, maltrechas por el paso del tiempo, las obras de Rivera y Gallegos.

En cierto sentido esta novela de Agustín Yáñez se parece a *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Ambas son novelas artísticas: más directa, menos simbólica, más objetiva la de Yáñez; más ambiciosa la de Carpentier. Una y otra repiten, en uno de sus planos, la significación, la hazaña de la Conquista: conciben la historia como un eterno retorno. Carpentier y Yáñez son fabulosos transformistas que confieren al estilo la precisa función que debe desempeñar en las partes sucesivas de la novela: crean la selva con las palabras, los pensamientos y los actos de sus criaturas.

1961

Ninguna obra digna de ser mencionada.

1962

Oficio de tinieblas, de Rosario Castellanos, insiste en un tema entrañable para la autora: los conflictos que surgen de la convivencia entre indios y blancos. Más novela que *Balún Canán*, cuenta cómo los chamulas, estimulados por el deseo de reconquistar la propiedad de la

tierra, se amotinan y están a punto de derrotar a los ladinos y cómo, aterrorizados por la imagen triunfadora del blanco, se retiran derrotados por sus propios mecanismos mentales.

Novela tradicional, trata el tema indígena de manera diferente a la que emplean los narradores ingenuos y apasionados, enemigos más que panegiristas de los indios. Rosario Castellanos mira a los chamulas como seres humanos: no los idealiza.

Aura, de Carlos Fuentes, es una obra maestra, una novela corta excepcional. Obra maestra porque en ella no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, el sueño y la realidad. En ella todo es uno y lo mismo: es una obra de atmósfera, pero también de personajes y de acción. Atmósfera construida con palabras, palabras poéticas que, extraño caso, solicitan y obtienen la comparecencia de la poesía. Y es ésta, la poesía, la que permite el desdoblamiento de los personajes, la fusión del pasado y el presente, la identificación del amor y el horror.

Como cualquier obra admirable trasciende los casilleros: es una obra de amor y también una obra histórica, una obra imaginativa y asimismo una obra realista.



Juan Rulfo por Paulina Lavista

Fuentes alcanza aquí los mejores momentos de su estilo. El uso de la segunda persona narrativa es un obstáculo que el autor salva limpiamente.

En *La muerte de Artemio Cruz* Carlos Fuentes acomete una empresa digna de los grandes novelistas. Se impuso, para derrotarlas, dificultades que amedrentarían a narradores menos osados. La acción de la novela recae en un solo personaje, Artemio. (Las demás criaturas, con la excepción de Catalina, que no se doblega ante él, son obstáculos más que seres humanos: aparecen fugazmente y desaparecen para siempre).

Moribundo Artemio Cruz descompone el tiempo (las 12 horas de agonía corresponden a los 12 días que él considera definitivos en su vida) en tres entidades autónomas e interdependientes: el pasado, el presente y el futuro inmediato. De acuerdo con la estructura de la novela, los tres tiempos se relacionan con los tres pronombres que integran las tres secciones de la novela: Yo, Tú y Él.

La suma de tiempos, o sea de pronombres (operación difícil para el lector desprevenido), permite contemplar de cuerpo entero a Artemio Cruz, o lo que es igual el trozo de la historia mexicana comprendido entre 1910 y los años finales de la década de los cincuenta. Cada una de estas partes está narrada mediante un estilo en el que se recogen las peculiaridades del tiempo histórico, de la edad del protagonista y del medio ambiente en que se desenvuelve el asunto.

Entre las novelas publicadas por Fuentes hasta antes de la aparición de *Terra nostra*, *La muerte de Artemio Cruz* es la más ambiciosa en cuanto a estructura y propósitos; es también la más difundida y la más elogiada por la crítica. El realismo crítico alcanza aquí su reali-

zación más esmerada. No hablo únicamente de la obra de Fuentes sino de la narrativa mexicana de esos años.

Las tierras flacas, de Agustín Yáñez, refleja ciertos aspectos de la vida campesina. El gran drama de la gente del campo consiste en que el cielo no les ofrece seguridades y el suelo está erosionado. En el transcurso del libro a estos seres se les plantea un conflicto: abjurar de sus tradicionales modos de vida y aceptar las ventajas que les ofrece el mundo de la técnica o, por el contrario, combatir las nuevas ideas atrincherados en las viejas creencias.

Dos mitos se mantienen a lo largo de la historia: la tierra y la máquina. Tales mitos son susceptibles de desdoblamiento. La tierra representa indistintamente la agricultura, la ganadería y las posibilidades mineras del subsuelo. La máquina significa el reverso de la técnica primitiva, de la vida agrícola. A la postre triunfa la máquina. Su aparición determina el final de la novela: es el símbolo de una nueva vida, de un mundo nuevo.

La novela refiere también la pugna entre las dos ramas de la misma familia: los Trujillo y los Gallo. Aquéllos, antiguos señores de la tierra, son los depositarios del primitivismo; éstos, los nuevos dominadores, traen consigo las conquistas de la técnica. El pueblo contempla indeciso esta confrontación entre lo viejo y lo nuevo. Explotado desde siempre ignora si la nueva etapa le traerá beneficios.

Las tierras flacas está dividida en dos planos: el plano de los sucesos externos y el plano interior, donde esos sucesos repercuten en el alma de los personajes. En este segundo plano son frecuentes las proyecciones al pasado, lo que permite que vivan personajes que ya no existen o que existiendo no aparezcan físicamente: son los



Elena Garro

ausentes-presentes. Este plano desempeña la función del coro griego: anuncia el futuro al mismo tiempo que revive el pasado. Subjetivo y lírico da a la novela hondura y trascendencia.

Las tierras flacas es una obra cerrada. Comienza en el amanecer con la expresión con que la gente de los ranchos principia el día y termina, por la noche, con las palabras que esa misma gente da por terminadas sus actividades. Novela de personajes es, asimismo, novela de acción. Subjetiva y objetiva, va del carácter de los personajes a las consecuencias sociales de sus actos.

1963

Juan José Arreola cuenta en *La feria* la vida de su pueblo, Zapotlán, desde la Colonia hasta nuestros días. La anécdota está fragmentada en innumerables pedazos. Algunos de ellos pueden unirse fácilmente y configurar, completas, varias historias particulares. Los pedazos impares cumplen en el conjunto de la obra su cometido: aportar los datos que ayuden a construir una historia más amplia, la de Zapotlán.

Se trata al mismo tiempo de una novela de un solo personaje y de una novela de 30 mil personajes: “Somos más o menos 30 mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos 30 mil desde siempre”. De un solo personaje si se tiene en cuenta que Arreola se interesa por la historia del pueblo más que por las abundantes historias individuales. A la altura de sus limitaciones las personas cooperan a dar vida a un pueblo como todos los pueblos. (Al rehuir lo típico y consignar lo genérico Arreola deja atrás el regionalismo, el nacionalismo y entra de lleno en el arte universal). De 30 mil personajes si se atiende a las voces que pugnan por ser escuchadas.

Esta novela rompe con algunos de los supuestos básicos del género: no presenta a los personajes, no sitúa los lugares donde ocurren los hechos ni fija el tiempo preciso en que éstos suceden. Su arquitectura recuerda el juego infantil de los rompecabezas. Estoy tentado a escribir que Arreola concibió la novela tradicionalmente, como un todo unitario en el que las acciones y los personajes estaban configurados clara y coherentemente. Dado su propósito dividió la historia en pequeños y numerosos fragmentos. Quien sea capaz de unirlos (y existen pistas evidentes para intentarlo), armará una novela que esconde tras su cobertura dislocada un orden lógico y una armonía clásica.

Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro, es una novela de amor (tan inverosímil y tan probable como los cuentos de hadas) o, lo que es igual, una novela que cuenta milagros de la misma manera como un novelista ingenuo relata calamidades y prevaricaciones. Con el mismo registro de voz describe hechos creíbles y he-

chos que de tan improbables no son tomados en cuenta por las personas sensatas. (Los personajes vuelan y de esa manera escapan de sus perseguidores, caminan bajo la lluvia y no se mojan, se convierten en piedras ante la indiferencia de los árboles).

Los hechos lógicos tienen que ver con la desdicha, la que en el mundo de Elena Garro se equiparan con la rutina; los hechos absurdos se confunden con el milagro, situado en los terrenos de la ilusión. La dialéctica es simplísima: los personajes en un principio son comunes y corrientes, viven de acuerdo con la lógica y no se permiten licencias que violen la rutina. El amor los saca de sus casillas, los convierte en criaturas maravillosas, de excepción, que lo mismo encuentran la felicidad que el aniquilamiento.

Preciso: entrevén la felicidad y este brevísimo momento los conduce inexorablemente a la destrucción. En el mundo de esta novela no hay ricos ni pobres, buenos ni malos, hay únicamente seres felices y seres desdichados. No hay lucha de clases, no hay redentores ni seres que quieran ser redimidos. Adolescentes perpetuos, los personajes de esta novela luchan contra la muerte (simbolizada por la rutina) y aspiran únicamente a ser felices.

Narrada en primera persona *Los recuerdos del porvenir* llega al lector a través de un personaje-narrador incorpóreo: el propio pueblo de Ixtepec, lugar donde ocurre la historia. Pueblo para quien “el porvenir era la repetición del pasado” recuerda sus días sin brillo y sus horas en las cuales el milagro revive las esperanzas que ya parecían desilusiones.

Este truco narrativo condiciona la arquitectura de la novela. En ocasiones el pueblo parece una persona, en otras un coro que aprueba o desaprueba. Ixtepec en ocasiones narra, en otras juzga. A veces parece que participa en la acción y a veces que es un espectador displicente.

Sin que los autores se den cuenta, en forma tácita, el punto de vista narrativo se desplaza del pueblo a los personajes. Así se evita la rigidez fatigante de este truco que nada tiene de original y sí, mucho, de peligroso. Los riesgos que ofrece: la monotonía, la inverosimilitud de personajes y acciones los esquivo Elena Garro con habilidad y talento. Otro peligro en el que numerosos novelistas naufragaron, la prosa de aliento poético, lo salva la autora con limpieza y efectividad. En *Los recuerdos del porvenir* la poesía es dinámica, va más allá de las palabras, condiciona los actos y modifica a las personas.

1964

En tela de juicio, de Sergio Fernández, no difiere en líneas generales de *Los signos perdidos*, su primera novela. Como ésta, *En tela de juicio* es una buena obra de fic-

ción: dedicada a bucear en el subconsciente de los personajes la historia se reduce a la mínima expresión.

Puede resumirse así: Xavier se casa con Úrsula para ayudarla a cubrir las apariencias ya que espera un hijo de Alfredo. En la decisión de Xavier se mezclan la generosidad y el egoísmo, si bien ayuda a Úrsula se tiende la mano a sí mismo: espera que el matrimonio (sin amor, pero con afecto) lo libre de la soledad y la incomunicación y le permita sentir líricamente en qué consiste la paternidad.

La primera parte cuenta el momento que precede al matrimonio en las vidas de los futuros esposos y los inminentes testigos de la boda. La segunda refiere lo que ocurre después de este hecho en las biografías de los mismos personajes. De la lectura se desprenden estas ideas: la soledad es incurable, la incomunicación punto menos que absoluta, la plenitud casi imposible.

En tela de juicio es buena no por lo que cuenta sino por la manera como narra estos hechos mínimos e intrascendentes. Menos abstracto y más rico que el de *Los signos perdidos* el estilo cumple su función: crea un mundo, anima los escenarios en que transcurre la acción y da vida a las criaturas. El lector olvida la anécdota y se deleita con la manera morbosa y sensorial de que se vale Sergio Fernández para escribir en 196 páginas una historia que narradores menos cultos, sagaces y sensibles despacharían en dos o tres cuartillas.

La comparsa, de Sergio Galindo, ahonda en el sentido de la vida provinciana. La ciudad de Xalapa que aparece en estas páginas, liberada de trabas morales por el carnaval, permite a sus habitantes manifestarse más o menos como son y no como aparentan ser. Breve catarsis periódica, el carnaval sirve en esta novela como ley de las tres unidades: de tiempo, lugar y acción. Limita la historia a unos cuantos días, a unos cuantos escenarios y a unas tres decenas de personajes, quienes ofrecen (dentro de la obra de Galindo) una nueva versión de Xalapa.

La ciudad de *La comparsa* revela aspectos no descubiertos al lector en *Polvos de arroz* y *El bordo*. Si en estas novelas se vivía tímidamente puertas adentro, en *La comparsa* los personajes viven en la calle. (Los lugares cerrados prolongan la atmósfera de los sitios públicos). Niños de sociedad y jóvenes herederos, estudiantes de la universidad y profesores, burgueses y gente del pueblo se mezclan y confunden y, entre todos, configuran la atmósfera festiva y despreocupada de la ciudad. Cada uno de los personajes obtiene, en determinado momento, la satisfacción que no sospechaba o el hábito que había olvidado. El carnaval humaniza las costumbres, da nuevo sentido a los actos. En esos días el placer es el común denominador de Xalapa.

La técnica de *La comparsa* se aproxima a la de la novela objetiva. El estilo de Galindo se circunscribe a la conducta de sus personajes. (Sabe de ellos lo mismo que el lector: lo que hacen). No se permite tomar par-

tido acerca de los acontecimientos: los registra con frialdad, desde lejos. Mira la vida de sus criaturas a través del lente de una cámara cinematográfica.

La comparsa se reduce a exponer los actos en que intervinieron los personajes y a crear, a partir de exterioridades, el carácter de las criaturas. Se trata de una novela de acción, en la que el diálogo cobra una importancia decisiva. Galindo trata de estar ausente el mayor tiempo posible; interviene cuando no le queda otro recurso. (Y afortunadamente para él, y para el lector, casi siempre permanece oculto). Las arideces de este tipo de estructura las evita el autor mediante pequeñas traiciones a la técnica objetiva. *La comparsa* aclimata entre nosotros esta novela y algo más, es el mejor exponente de esta moda en México.

En 1964 José Revueltas seguía siendo un marxista-leninista, pero situado en la ribera opuesta de la ortodoxia. En *Los errores* fustiga precisamente la estrategia y la táctica de lucha de los partidos comunistas (sobre todo del mexicano) durante el periodo de Stalin. Se trata, pues, de una novela política. Los que afirmaron que era una novela anticomunista cometieron una gruesa equivocación: es una novela anticonformista que señala de acuerdo con los puntos de vista del autor ciertos defectos del partido y de algunos comunistas.

En este sentido *Los errores* se adelanta a las novelas que se publicarán en los países europeos que dejaron atrás el socialismo real a finales de los años ochenta.

Literariamente *Los errores* no es una novela redonda por varias razones. Primero porque intenta demostrar tesis en vez de mostrar hechos de los que se desprendan dichas tesis. Segundo porque los personajes (sobre todo los dirigentes comunistas) están hechos con procedimientos propios de un caricaturista y no con los empleados por cualquier narrador eficaz. (Así creados los personajes no convencen al lector de su existencia). Tercero porque el autor no se resigna a permanecer al margen de los hechos y toma partido: condena, absuelve y se burla de algunas de sus criaturas, opina sobre los hechos que acontecen ante los ojos del lector y se permite licencias pueriles con el propósito de ridiculizar al partido y a sus dirigentes.

Por otra parte la novela tiene fallas de estructura: es innecesariamente extensa, desproporcionada y caótica. De las dos anécdotas la más convincente y bella (horriblemente bella) es la que cuenta la vida de varios personajes del hampa y la prostitución. El estilo, como en las novelas anteriores de Revueltas, es pródigo en aciertos y caídas.

1965

Farabeuf, de Salvador Elizondo, es una novela que se lee sucesivamente con curiosidad, aprehensión, males-

tar físico a punto de convertirse en náusea, rabia que produce la repetición obsesiva de ciertos temas claves, desaliento (leídas las primeras 50 páginas, el lector duda si la técnica escogida por Elizondo es la más eficaz para contar esa historia), avidez y siempre con provecho artístico. Concluida su lectura se advierte que el autor se propuso precisamente despertar en el lector esa serie sucesiva de estados de ánimo. Todo en ella está premeditado, cumple una función precisa: por la exasperación el lector llega al goce artístico.

La estructura vaga, misteriosa y anárquica se asemeja al acto de mirar en un caleidoscopio unos cuantos cristales y que esos pedazos luminosos al desplazarse produzcan las más variadas e increíbles asociaciones. Se sabe que los elementos que integran la historia son unos cuantos, pero al leer esos elementos se desdobl原因 (en dirección al pasado, el presente y el futuro) en nuevos elementos, en imágenes que llegan a usurpar los rostros de los seres humanos que reflejan. No se sabe a ciencia cierta si la acción ocurrió hace muchos años, si está ocurriendo en este momento o si ocurrirá en condiciones favorables muchos años más tarde. O también si simultáneamente los tres tiempos se funden en un solo tiempo y ese tiempo, contado con vaguedad, misterio y pericia es la materia narrativa de *Farabeuf*. No sabría precisarlo, y si en otras novelas la duda es un reto que humilla, en esta obra es un misterio que enardece y subyuga.

Farabeuf la crónica de un instante no es una novela de acción ni de personajes, tampoco una novela psicológica. La acción es mínima: cuenta el descuartizamiento de un individuo y las reacciones que este acto provoca en una pareja que identifica el dolor progresivo que conduce a la muerte con el amor que desea convertir el espasmo sexual en inmolación física definitiva. Para mí son dos los personajes, Él y Ella (la pareja sin tiempo ni espacio, igual y siempre diferente) quienes por la fascinación llegan al deseo, mueren y resucitan en diferentes épocas y países distintos. Eternos protagonistas de una historia tan vulgar como incomparable, Elizondo no les presta demasiada atención porque, imagino, no se propuso escribir una novela de personajes. No es psicológica porque no describe el porqué y el para qué de las acciones que acomete la pareja. Para mí es una novela de atmósfera, una novela erótica (y según los cánones morales de 1965 un tanto aberrada) que retrasa a lo largo de 179 páginas (las mismas que tiene la obra) la consumación de un maravilloso y único acto sexual. La pareja sabe que amor y descuartizamiento son actos sinónimos y ama tanto la vida como desea la muerte. Por ello mira y vuelve a mirar, describe morosa y deleitosamente la fotografía del boxeo descuartizado en Pekín a principios del siglo. En ella, en la foto, la pareja alcanza la difícil realización de sus deseos.



Juan José Arreola

Farabeuf se puede leer como novela y como manual de perversiones y concupiscencias sexuales por juvenil un tanto inocente.

Estudio Q, de Vicente Leñero, es una obra experimental, sobre todo en lo que toca a la estructura. En este campo la novela de Leñero, atrevida e inquietante, sirvió a los novelistas recién llegados, los Onderos, como uno de los modelos en los que estudiaron el arte de componer novelas. *Estudio Q* vale más como experimento que como obra hecha y derecha.

La novela mezcla la vida a la ficción (la vida de un actor a la telenovela que representa) y a fin de cuentas el arte devora a la existencia; el artista al hombre; la mentira incidental a la mentira de carne y hueso.

Novela de lectura aburrida, está bien compuesta y escrita, virtud que en 1965, entre nuestros novelistas más diestros, resulta ya un lugar común. Leñero es un narrador nato que sabe infundir vida e interés a cada una de sus palabras.

Caso contrario al de Sainz, por ejemplo, el autor de *Estudio Q* aún no descubre su mundo: por ello titubea, cae y se levanta de nuevo.

En cuanto a estructura y estilo *Gazapo* de Gustavo Sainz es una novela que rompe con las más próximas y casi siempre ineludibles maneras de novelar en México: las de Yáñez, Rulfo, Fuentes y García Ponce, para citar sólo cuatro casos.

Narrada en primera y tercera personas (a diferencia de Sainz, yo no advertí que Menelao sea el único narrador), cuenta la historia de varios jóvenes de la Ciudad de México, disimulados y astutos, fáciles de ser presas de sus propios entusiasmos y que como conejos jóvenes (de allí el

título del libro), descubren en el transcurso de la obra el sentido de la amistad, entrevén los secretos del amor y encuentran aborrecible y tedioso el mundo en que viven.

Jóvenes ensimismados son ajenos a cuanto ocurre más allá de su epidermis. Su actitud responde, sin que Sainz trate como novelista bien intencionado de mostrarlo o demostrarlo, al momento de euforia revolucionario-burguesa que vivía el país en ese momento. Provenientes de la clase media baja, están cansados de la moralidad hipócrita que rige la vida de sus familias, de la religión que disminuye la fe a actos de culto externo, de la educación insuficiente que se imparte en las escuelas, del alpinismo social que practican los que hoy son afortunados y ayer vivían en condiciones más o menos lamentables, de la corrupción omnipotente que condena sin escucharlos a todos aquellos que se esfuerzan por no caer en el juego, de la modorra política de un partido monolítico y todopoderoso que compite en elecciones (que a nadie interesan) con insignificantes partidos de juguete. Su cansancio se transforma en indiferencia y ésta, a su vez, desemboca en la abstención: abolido su papel en el mundo de las mayúsculas (de las mayúsculas en todos los órdenes), se refugian resentidos y superiores en un mundo minúsculo y escrito con burla zumbona en puras letras bajas. Estos jóvenes han roto definitivamente con el mundo que representan familia, clase social y gobierno, y para no vivir a la intemperie tratan de crear un mundo en el que, sobre la puerta, se puedan leer estas palabras conmovedoras: “Prohibida la entrada a los adultos”.

El mundo de los personajes de *Gazapo* se distingue por la ingenuidad y la petulancia. Es ingenuo porque se cree autosuficiente; es petulante porque se sabe excepcional. En esta mezcla de ingredientes, típicamente juvenil, reside su verosimilitud humana y su eficacia artística. Así me explico el éxito de público de esta novela (por lo que tiene de testimonio) y el entusiasmo con que la recibieron los críticos literarios (por lo que vale como obra innovadora y magnífica). Con osadía y razón estos jóvenes (jóvenes de los años sesenta) han entrado a la historia de la literatura mexicana, se han instalado en ella como en su propia casa.

Para construir la novela Sainz se vale de algunos de los recursos de la prosa europea de vanguardia (en parte de la antinovela francesa), y los emplea con tal malicia que llegan a ser suyos. Diarios, cartas, cintas grabadas, reconstrucciones minuciosas que emprenden varios personajes sobre un mismo suceso, largas comunicaciones telefónicas, todos estos pretextos le sirven para contar al lector las vidas de varios muchachos y muchachas de esos días. Menelao es casi una copia al carbón de Gustavo Sainz; los restantes personajes, masculinos y femeninos, están tomados del folclore juvenil y vagamente artístico de la Ciudad de México: se les llama por su nombre de pila, su apodo o su apellido. Bien pensada y bien escrita (existe una versión previa, igualmente novedosa y magnífica), no parece la primera novela de Sainz sino la segunda o tercera. En ella no se advierten inseguridades ni flaquezas, tampoco desequilibrios en la estructura ni restricciones inútiles en el estilo. **u**



Vicente Leñero

Releyendo a Maquiavelo

Enrique González Pedrero

A finales de 1513, Nicolás Maquiavelo escribe a su amigo Francesco Vettori una carta en la que le narra su actividad cotidiana y le comenta que acaba de terminar un “opúsculo” en el que reflexiona sobre el Estado. Se trataba de El Príncipe, una obra fundamental en el nacimiento de la ciencia política moderna sobre la que Enrique González Pedrero ha escrito el siguiente ensayo.

Tanto nomini nullum par elogium
Nicolaus Machiavelli

La vida política de Nicolás Maquiavelo no corrió con tanta fortuna como la sabiduría desplegada en sus libros. Tengo la impresión de que a él le habría gustado más tener éxito en la vida: ejercer el poder; contribuir prácticamente a la formación de *Lo Stato*; aplicar lo que sabía en la realidad de su tiempo: en suma, volver su conocimiento experiencia. Pero lo que no pudo realizar lo trasladó a sus escritos. *El Príncipe* es una suerte de gran fresco renacentista, donde la historia pasada, la presente y atisbos de lo que podía ocurrir juegan un papel central. Creo que no exagero si comparo la obra de Maquiavelo con las creaciones de sus contemporáneos: Botticelli, Miguel Ángel, Benvenuto Cellini, o ese otro personaje genial, Leonardo da Vinci.

Su actividad política se desarrolló en un periodo relativamente breve. Comienza su carrera el año de la muerte en la hoguera de Girolamo Savonarola, lo que nos lleva directamente a la tesis del “profeta desarmado”.

Es necesario, dice Maquiavelo (en el capítulo VI de *El Príncipe*),

examinar si estos innovadores se mantienen por sí mismos, o si dependen de otros; esto es, si para llevar a cabo su obra

necesitan rogar, o verdaderamente pueden forzar. En el primer caso, rigen siempre mal y no conducen a cosa alguna; pero cuando dependen de sí mismos y pueden forzar, entonces raras veces peligran. De aquí nace que todos los profetas armados venzan, y los desarmados se arruinen. Porque además de las cosas dichas, la naturaleza de los pueblos es variable, y es fácil persuadirlos de una cosa, mas es difícil afirmarlos en esa persuasión; y por ello conviene estar preparado de modo que, cuando ellos ya no crean, se les pueda hacer creer por la fuerza. Moisés, Ciro, Teseo y Rómulo no hubieran podido hacer observar por mucho tiempo sus constituciones si hubiesen estado desarmados; como en nuestros tiempos sucedió a Fray Jerónimo Savonarola.¹

En 1498, es elegido secretario de la segunda cancellería de la República Florentina; en 1500, cumple con la primera legación en Francia; en 1502-1503 realiza sus legaciones ante César Borgia; en octubre-diciembre de 1503, su primera legación en Roma; en 1504, desempeña su segunda legación en Francia; en 1506, su segunda legación en la corte de Roma; en 1509, su tercera lega-

¹ Nicolás Maquiavelo, *De Principatibus*, traducción, notas y estudio introductorio de Elizur Arteaga Nava y Laura Trigueros Gaisman, Trillas, México, 1993, pp. 107-109.

ción en Francia hasta el año de 1512, en que es depuesto de su cargo, cuando volvieron a Florencia los Médici. En el lapso que va de 1513, año de redacción de *El Príncipe* (que dedica a Lorenzo de Médici por razones obvias), a 1526, Maquiavelo se dedicó a escribir buena parte de su obra, hasta que ese mismo año retorna a la actividad, esta vez como canciller, hasta su muerte, en el año de 1527.

En 1531, se editan los *Discursos* y, en 1532, *El Príncipe*, junto con *La vida de Castruccio Castracani de Luca*. Este mismo año se publican también las *Historias florentinas*.

Como lectores de Maquiavelo no podemos dejar de celebrar que haya aprovechado su tiempo, en y sobre todo fuera de la acción política, para volcar su conocimiento en los libros antes mencionados, que escribió en ese lapso. De haber tenido ocupación plena en ese periodo (lo que a él le habría encantado), no existiría buena parte de su obra o existiría como correspondencia a través de sus informes a la cancillería florentina, o en sus cartas privadas. Con este trabajo impresionante, Maquiavelo ejemplificó cómo la carencia de *fortuna* puede compensarse con *virtú*, adaptándose a las *necesidades* de los tiempos renacentistas y, a fin de cuentas, realizar en los libros lo que no pudo llevar a cabo en la práctica: “Porque es oficio del hombre bueno que el bien que por la malignidad de los tiempos y de la fortuna no haya podido realizar, deba enseñarlo a los demás, a fin de que siendo muchos otros capaces, alguno de entre ellos más favorecido del cielo, pueda realizarlo”.²

Pero si la vida política de Maquiavelo, que fue relativamente breve, no corrió con mucha fortuna, en cambio su *gloria* —cuando prevalece la figura— y su *fama* —cuando perdura el nombre—³ no han dejado de crecer desde la escritura de *El Príncipe* en 1513, cuando empezó a circular en copias manuscritas entre los amigos.

Traductores recientes de Maquiavelo hacen una observación muy interesante a propósito de la estructura del libro:

Se trata —dicen— de un largo discurso sobre la técnica del mando. Entre capítulo y capítulo hay enlaces; en esta traducción se han respetado los puentes que Maquiavelo tendió entre ellos, así como los existentes entre párrafos separados por un punto y aparte, e incluso los separados por un simple punto y seguido. Esto discrepa de la moderna forma de escribir, pero más que presentar el material de una manera novedosa, se ha pretendido respetar la idea de unidad que aparece en el original... El

texto italiano tiene un ritmo, el cual va de bajos a altos, de lento a molto presto.⁴

Maquiavelo nació en Florencia el 3 de mayo de 1469. Su padre, abogado, tenía una bien surtida biblioteca. De ahí la lectura que hizo Maquiavelo de los clásicos en su juventud. De Lucrecio adquiere la idea de que la verdad se origina en la experiencia y no en autoridades previas o relaciones divinas. Uno de sus biógrafos comenta que cuando Maquiavelo componía su parodia poética *El asno de oro*, escribió a un amigo de Roma, donde sabía que vivía entonces Ariosto:

Hace poco he estado leyendo el *Orlando furioso* de Ariosto; y a decir verdad todo el poema es realmente magnífico y algunos pasajes son sublimes. Si lo ves, dale saludos de mi parte y dile que mi única queja es que, aunque menciona a muchos poetas, a mí me ignora como si fuera un indeseable. Lo que me ha hecho en su *Orlando*, yo no se lo haré en mi *asno*.

El biógrafo añade:

Esta combinación de gran elogio poético y estilo grosero da una idea del alcance y la complejidad del carácter de Maquiavelo. En sus retratos, el rostro, aun estando serio, parece tener la traza de una sonrisa, a la vez leve y de complicidad taimada y de algún modo cordial. Su aspecto enjuto revela austeridad, aunque se sabe que era el alma de la fiesta entre sus bullangueros amigos de juventud, que lo admiraban y respetaban como a un líder. En un juego de palabras con su nombre era apodado cariñosamente “*Il macchia*”, lo que tenía connotaciones de virilidad machista al tiempo que significaba “borrón” o “mancha”, es decir, que ya en esa época temprana era también una especie de granuja. Todos los datos apuntan a que, en el fondo, la amable personalidad de Maquiavelo escondía cierta perversidad subversiva.⁵

Revisando la correspondencia con Francesco Vettori, es posible reconstruir el infortunio que Maquiavelo vivió a partir del momento (7 de noviembre de 1512) en que la *signoria* florentina privó de su cargo a uno de los hombres (por no decir al hombre) que más sabía de política en la Italia de su época, como lo mostró en sus libros. La fortuna ha hecho que, “al no saber ni sobre el arte de la seda, ni sobre el arte de la lana, ni de ganancias ni de pérdidas, me resulte natural razonar sobre el Estado”.⁶ Pero

⁴ Nicolás Maquiavelo, *De Principatibus*, ed. cit., p. 36.

⁵ Paul Strathern, *El Artista, el Filósofo y el Guerrero*, Planeta, Barcelona, 2010, p. 40.

⁶ Carta de Nicolás Maquiavelo a Francesco Vettori, Florencia, 9 de abril de 1513. En Miguel Ángel Granada, *Maquiavelo. Antología*, Península, Barcelona, 1987, p. 248.

² Nicolás Maquiavelo, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Feltrinelli, Milán, 1960, p. 274.

³ Francisco Javier Conde, *El saber político en Maquiavelo*, Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1976, p. 13.

Maquiavelo no sólo perdió el cargo, sino que fue condenado a un año de confinamiento y a pagar una fianza de mil florines de oro, cantidad que pudo solventar gracias a los aportes que hicieron tres de sus amigos. Pero aún faltaba una humillación más: se le prohibió el acceso por un año al Palacio de la Signoria, el lugar donde trabajó durante casi quince años.

Comenzaba así el período *post res perditas*, por utilizar la expresión de que se sirve el propio Maquiavelo [...] se trataba de un período que duraría hasta el final de su vida en 1527, pues a pesar de todos sus esfuerzos no conseguirá recuperar su posición perdida. A diferencia del anterior, el período que ahora se abre es un período de ocio, ocio forzado que hará posible la redacción de las grandes obras de madurez: *El Príncipe*, los *Discorsi*, el *Arte de la guerra*, *La Mandrágora*, la misma *Historia de Florencia*, en las que se recoge la enseñanza de toda la experiencia anterior y de la lectura de la historia.

El período que se abría con la pérdida del empleo era también [...] el de la angustia económica: con una abundante prole a la que mantener [...] reducido a las escasísimas rentas de las posesiones familiares en Sant'Andrea in Percusina.⁷

Pero no terminaron aquí las calamidades, como suele ocurrir cuando una racha de mala fortuna le cae encima a alguien:

⁷ Miguel Ángel Granada, *op. cit.*, p. 239.

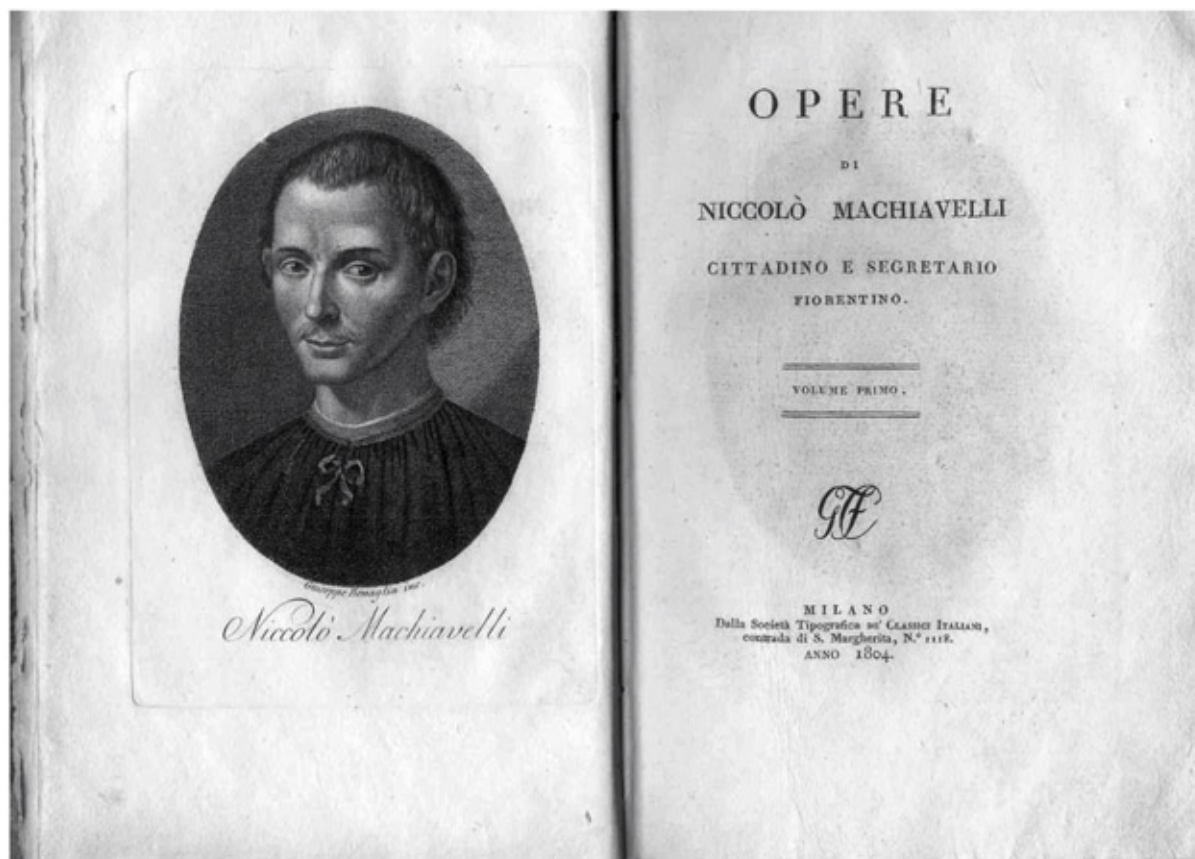
En febrero de 1513 [...] se encontró (¿sin motivos reales por su parte?) implicado en la conjura antimedicea de Pietropaolo Boscoli. Maquiavelo fue ingresado en prisión y sometido a tortura, pero la elección como papa del cardenal Giovanni de Médici (León X) el 11 de marzo hace posible su puesta en libertad [...]. Desde ese momento Maquiavelo no tiene (no puede tener, entre otras razones por imperativos de subsistencia a la vez que por vocación, carácter y capacidad) otro objetivo que la búsqueda de un acceso a los Médici que le permita ponerse de nuevo en pie y retornar a lo suyo, al mundo de la política.⁸

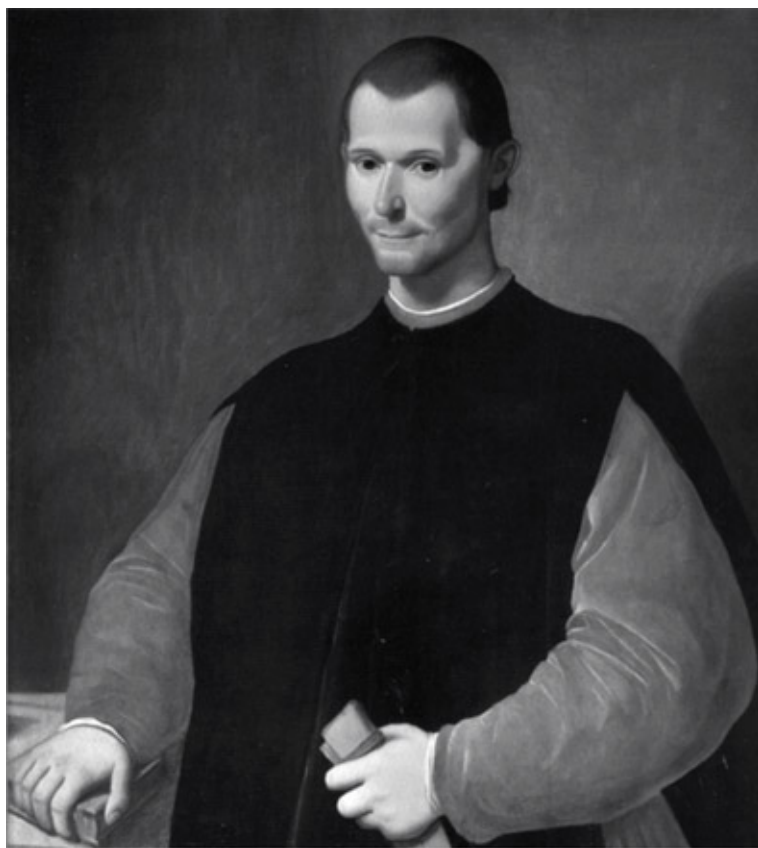
Con esta idea, Maquiavelo escribe el 13 de marzo de 1513 a su antiguo amigo, el embajador de Florencia en Roma, Francesco Vettori, “para que le mantenga en la memoria de nuestra santidad de forma, que si fuera posible, comenzara a utilizarme, o él o los suyos, en cualquier cosa”.⁹ A partir de ese momento, comienza una correspondencia que será de gran utilidad para enterarnos de las actividades de Maquiavelo en este tiempo difícil que fue, sin embargo, propicio para el despliegue de su tarea intelectual.

La correspondencia entre Maquiavelo y su amigo Francesco Vettori, de marzo a diciembre de 1513, aparte de las cuestiones personales, siempre interesantes, trata también de la situación reinante en Europa y en la Italia dividida de entonces y sobre el papel que en ella jue-

⁸ *Ibidem*, p. 240.

⁹ *Ibidem*, p. 244.





Santi di Tito, *Niccolò Machiavelli*

gan el papa, el emperador, el rey de España, el de Francia y el de Inglaterra, así como el de las tropas suizas.

En cuanto a la situación de las cosas del mundo, saco la siguiente conclusión: estamos gobernados por unos príncipes que tienen, o por naturaleza o por accidente, las siguientes cualidades:

Tenemos un papa sabio, y por ello grave y cauto; un emperador inestable y voluble; un rey de Francia desdénso y temeroso; un rey de España tacaño y avaro; un rey de Inglaterra rico, feroz y ávido de gloria; los suizos salvajes, victoriosos e insolentes; [y] nosotros los italianos pobres, ambiciosos y cobardes.¹⁰

Impresiona observar cómo teniendo que lidiar con tantos problemas personales y familiares, Maquiavelo razonara con la lucidez que lo hace sobre la política europea y, sobre todo, su angustiada preocupación acerca del futuro inmediato de Italia, en su correspondencia con Vettori en este año clave de 1513 en el que, además, trabaja en los *Discursos* y escribe de un tirón su obra más famosa.

De la discusión sobre la problemática político-militar internacional, y sobre las posibilidades de una solución favorable para Italia, Maquiavelo llegaba en su carta del 26 de agosto a unas conclusiones radicalmente pesimistas: la paz que ambos han intentado construir en sus cabezas es

¹⁰ *Ibidem*, p. 283.

difícil, la unión de los italianos invocada por Vettori en sus cartas es imposible y un hipotético ejército italiano incapaz, los suizos constituyen un peligro ante el cual no hay defensa en Italia. La conclusión final de Maquiavelo era la siguiente: “Yo no creo que [los suizos] vayan a construir un imperio como los romanos, pero sí creo que pueden llegar a convertirse en los árbitros de Italia, por su cercanía y por los desórdenes y malas condiciones nuestras. Y porque esto me aterra, quisiera poner remedio y si Francia no es suficiente, yo no veo ya ningún remedio y quiero comenzar ahora a llorar con vos nuestra ruina y nuestra esclavitud, la cual, si no será cosa de hoy ni de mañana, si se producirá, sin embargo, mientras aún vivamos en Italia tendrá esta deuda con el papa Julio y con aquellos que no pongan remedio a la situación, si es que aún se puede remediar”.¹¹

No puedo detenerme en el comentario de toda la riquísima correspondencia Maquiavelo-Vettori, cuya lectura recomiendo a quien esté interesado en la obra de Maquiavelo. Me referiré, no obstante, a las últimas cartas de ese año crucial de 1513. La de Vettori, del 23 de noviembre, en la que el embajador le comenta a Maquiavelo su quehacer cotidiano, y la respuesta de Maquiavelo del 10 de diciembre, que ha sido considerada como una de las más célebres cartas de las letras italianas.¹²

El embajador le cuenta a su amigo:

En esta carta me he propuesto hablaros de la vida que llevo en Roma [...]. En esta época me levanto por la mañana a las 16 horas y voy con traje oficial a Palacio; pero no cada mañana, sino una vez cada dos o tres días. Allí hablo, a veces, veinte palabras con el Papa, diez con el cardenal de Médici [que fue Papa más adelante con el nombre de Clemente III], seis con el magnífico Giuliano; y si no puedo hablar con él hablo con Piero Ardinghelli [secretario del Pontífice], después con algún embajador que se encuentra por aquellas estancias. Oigo alguna cosilla, pero de poca importancia...

Y en este tono continúa la carta, hablando de sus comidas, de sus cabalgatas...

Regreso a casa de noche y he procurado tener suficientes libros de historia, especialmente sobre los romanos, como por ejemplo, Livio con el epítome de Lucio Floro, Salustio, Plutarco, Apiano, Alejandrino, Cornelio, Tácito, Antonio, Lampridio y Espartiano y aquellos otros que escriben sobre los emperadores, Herodiano, Amiano Marcelino y Pro-

¹¹ *Ibidem*, p. 242.

¹² “La più famosa lettera di tutta la letteratura italiana”. Ridolfi R., *Vita di N. Machiavelli*, Sansoni, Florencia, 1978, citado por Miguel Ángel Granada, *op. cit.*, p. 240.

copio. Con ellos me paso tiempo y considero qué emperadores ha soportado esta mísera Roma que antaño hizo temblar el mundo y que no sorprende que haya tolerado dos pontífices de la calidad de los anteriores [...]. Quiero también que me creáis una cosa y lo digo sin ánimo de adular: aunque aquí no me haya esforzado mucho, no obstante, la afluencia de gente es tan grande que resulta inevitable conversar mucho; en realidad [...] no he encontrado a nadie con mejor juicio que vos.¹³

Si he citado estos dos párrafos de la carta de Vettori, es porque el tono de ellos dará pie a Maquiavelo para responderle el 10 de diciembre, en términos semejantes, en qué consiste su vida cotidiana. “No puedo, por tanto —le dice Maquiavelo— queriéndolos devolver el favor adecuadamente, deciros otra cosa en esta carta que la vida que llevo, y si vos estimáis que es posible cambiarla por la vuestra, lo haré de buen grado”. (En tono de broma, Maquiavelo le está diciendo a su amigo el *Magnífico oratori florentino* Francesco Vettori, que sigue extrañando el *vivere* político). Por lo pronto se ha instalado en su modesta casa de campo en Santa Andrea in Percussina, cerca de San Casciano.

Cuál es mi vida ahora, os lo voy a decir: me levanto por la mañana con el sol y me voy a un bosque de mi propiedad que estoy haciendo talar: estoy allí dos horas examinando el trabajo del día anterior y pasando un rato con aquellos leñadores que siempre tienen algún pleito entre manos o entre sí o con los vecinos... Una vez [que] me ido del bosque me acerco a una fuente y desde allí al lugar donde tengo dispuestas las redes para capturar los pájaros. Llevo un libro conmigo, o Dante o Petrarca o alguno de esos poetas menores, como Tibulo, Ovidio y otros semejantes; leo sus pasiones amorosas y sus amores, me acuerdo de los míos y gozo un buen rato con estos pensamientos. Después me traslado hasta la hostería, hablo con los que pasan, les pregunto por noticias de sus lugares de origen, me enteró de diversas cosas, tomo nota de los gustos variados y de la diferente fantasía de los hombres. Llego entretanto la hora de comer y con mi familia me alimento con lo que esta pobre villa y este pequeñísimo patrimonio permiten. Después de comer vuelvo a la hostería: allí está el posadero y, por lo general, un carnicero, un molinero, dos panaderos. Con ellos me envilezco todo lo que queda del día jugando a las cartas y a las damas, de donde nacen mil disputas e infinitos insultos con palabras injuriosas [...]. Envuelto así entre estos miserables saco de mi cabeza todo resto de orgullo y me desahogo de la malignidad de esta suerte mía, contento de que me arrastre por esta vía, a ver si se avergüenza de una vez.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 289.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 290-291.

Hasta aquí la parte deleznable de la vida en la que el *Macchia* se ve obligado a bregar. Pero las trivialidades en las que participa durante el día (y que le serán de utilidad para ampliar, como sin querer, su conocimiento sobre la variedad de la naturaleza humana) desaparecen por la noche cuando el “provinciano a la fuerza” se vuelve Maquiavelo, ese personaje al que ahora recordamos, quinientos años después: aquél que nada sabía de tejidos de lana o de seda, ni de ganancias ni de pérdidas, y al que seguimos leyendo, como si el “opúsculo” que escribió entonces hubiera sido redactado en fechas más cercanas a nuestro tiempo. Quinientos años (se dice pronto) pero son pocos los libros que habiendo sido escritos en el Renacimiento sigan siendo actuales. Otro de esos libros es la *Utopía* de Tomás Moro, de 1516, ¿la cara opuesta al realismo de *El Príncipe*? Fue Tomás Moro (1480-1535) otro intelectual que poseyó mando y que por no plegarse a los caprichos y veleidades del rey de Inglaterra (Enrique VIII), de quien fue canciller, padeció prisión y muerte para convertirse luego en Santo Tomás Moro para la Iglesia católica. Maquiavelo, en cambio, no tuvo el éxito que podía haber tenido en vida (y la Iglesia lo demonizó) pero murió de muerte natural y renació a través de su obra. Por ello seguimos recordándolo y hablando de su libro como si hubiera sido escrito después y no en 1513.

A este propósito, recuerdo ahora una conversación que tuve con don Jesús Reyes Heróles, allá por la década de los setenta del siglo pasado. Me dijo don Jesús entonces: “Yo leo *El Príncipe* cada año, pero cada vez lo hago en un ejemplar nuevo. Pruebe usted y verá que lo que le interesó el año antepasado es distinto de lo que subrayó el año pasado y de lo que resaltó ahora, pues cada año lo atraen a uno capítulos, párrafos, sentencias o frases diferentes del libro”. Eso refleja, desde luego, la vastedad, la amplitud de *El Príncipe*, que pareciera discurrir a lo largo del tiempo e irse adaptando a sus transformaciones —como vamos haciéndolo nosotros mismos— porque el libro es, en buena medida, una percepción de las múltiples facetas de la naturaleza humana, a través de los personajes, antiguos o contemporáneos, que en él se mueven y actúan. Esa suerte de “adaptación” a las circunstancias a través del lector es lo que lo hace tener vigencia, a pesar de que el autor y los personajes, que siguen vivos en el libro y que nosotros revivimos con nuestra lectura, hace cinco siglos que dejaron de existir...

Pero regreso a la célebre carta del 10 de diciembre de 1512:

Llegada la noche, me vuelvo a casa y entro en mi escritorio; en el umbral me quito la ropa de cada día, llena de barro y de lodo, y me pongo paños reales y curiales. Vestido decentemente entro en las antiguas cortes de los an-

tiguos hombres, donde —recibido por ellos amistosamente— me nutro con aquel alimento que *solum* es mío y para el cual nací: no me avergüenzo de hablar con ellos y de preguntarles por la razón de sus acciones, y ellos con su humanidad me responden; durante cuatro horas no siento pesar alguno, me olvido de toda preocupación, no temo a la pobreza, no me da miedo la muerte: me transfiero enteramente en ellos. Y como Dante dice que no hay ciencia si no se retiene lo que se ha aprendido, yo he tomado nota de aquello de lo que en mi conversación con ellos he hecho capital y he redactado un opúsculo *De principatibus*, donde profundizo en la medida de mis posibilidades en las particularidades de este tema, discutiendo qué es un principado, cuántas son sus clases, cómo se adquieren, cómo se conservan, por qué se pierden. Y si alguna vez os ha agradado alguna fantasía mía, esta no debería disgustaros y a un príncipe, y especialmente a un príncipe nuevo, debería serle grata; por eso lo dirijo a Giuliano el Magnífico. Filippo Casavechia lo ha visto; él os podrá informar con más detalle de la obra en sí y de los razonamientos que hemos tenido al respecto, aunque todavía sigo engordándolo y puliéndolo.

He discutido con Filippo si era conveniente presentar o no este opúsculo mío y, en el caso de que lo fuera, si era conveniente que lo llevara yo personalmente o que lo enviase allí. El no presentarlo me hacía temer que Giuliano ni siquiera lo leyera y que Ardinghelli se ennoblezca a sí mismo a costa de esta última fatiga mía. Me hacía presentarlo la necesidad que me abrumba, porque yo me consumo y no puedo continuar así mucho tiempo sin que la pobreza me haga digno de desprecio, y además el deseo que tendría de que estos señores Médici comenzaran a servirse de mí, aunque debieran comenzar por hacerme dar vueltas a una piedra, porque si después yo no me los ganaba me compadecería de mí mismo. Por eso, si se leyera mi obra, se vería que los quince años que he pasado entregado al arte del Estado no los he ni dormido ni jugado, y todo el mundo debería valorar el servirse de alguien cargado de experiencia a cuenta de otros. De mi lealtad no debería haber duda alguna, porque habiendo observado siempre la palabra no voy ahora a aprender a romperla y quien se ha mantenido fiel y bueno durante cuarenta y tres años, que son los que yo tengo no debe poder cambiar de naturaleza; y de la lealtad y bondad más testimonio mi pobreza.¹⁵

El Príncipe tiene elementos de ciencia y de arte. Yo lo veo, en ocasiones, más como un gran fresco, una pintura como las de los grandes artistas del Renacimiento: Botticelli, Benvenuto Cellini o Leonardo, porque los rostros que ellos captaron son de hombres o mujeres singulares, pero a la vez son también visiones de la natura-

leza humana que tiene muchos rostros: que es una y múltiple a un tiempo... Leonardo da Vinci consideraba a la pintura por encima de todas las artes, porque la veía como un arte “que requiere mucha más ciencia e ingenio, como una ciencia inimitable”.¹⁶

Por tanto, para Maquiavelo, el tema del “opúsculo” del que habla en su carta es (como la pintura) arte y ciencia, que traslada al lenguaje la conducta política de los hombres. Maquiavelo construye su sistema alrededor de tres conceptos clave. Dos de ellos racionales: la *virtú* (que no es necesariamente la virtud, excepto cuando ésta significa *virilidad*, fuerza, vigor, valor, firmeza de carácter y capacidad decisoria) y la *necesidad*, constituida por las circunstancias histórico-sociales anteriores y presentes; y añade uno más, de la mayor importancia —por no decir el más importante— la *fortuna*: el azar, la suerte, en cierta medida el destino, lo que no puede anticiparse ni calcularse y que, sin embargo, para Maquiavelo es el más significativo. De modo que la *virtú* es el único elemento que depende de quien gobierna, porque la *fortuna* es, como hemos visto, lo azaroso, y la *necesidad* el resultado, en buena medida, de las acciones de los hombres de antes y los de ahora. Esto me conduce a lo que, como escribió Einstein cuatro siglos después: “El pensamiento racional no es suficiente para resolver asuntos de nuestra vida social, como comprobaba una dolorosa experiencia”.¹⁷

La fortuna demuestra su fuerza donde no hay preparada *virtú* para resistirla [...] aquel príncipe que se apoya totalmente en la fortuna, se arruina en cuanto esta cambia; creo también que es feliz aquel que concilia su modo de proceder con las condiciones de los tiempos, y que, similarmente, es infeliz aquél que en su proceder está en desacuerdo con los tiempos.¹⁸

Y en los *Discursos* dice: “El que menos se equivoca y goza de más próspera fortuna es quien acomoda sus acciones al tiempo en que vive y procede aprovechando las circunstancias”.

Hay que imaginar lo que fue el tránsito de aquellos hombres que comienzan a vivir una nueva etapa histórica, tan distinta a la medieval. Aquellos hombres que tienen siempre presente los ejemplos de la Grecia clásica y de la Roma Imperial. Tiempos nuevos con hombres nuevos, que comienzan a revisar con una conciencia crítica su pasado inmediato. Tiempos nuevos que se preguntan por el papel que deben jugar esos inquietos participantes del Renacimiento, que abandonan el ritmo lento anterior por la dinámica que va a caracterizar

¹⁶ Raymond Bayer, *Historia de la estética*, FCE, México, 1965, p. 110.

¹⁷ Albert Einstein, *Así lo veo yo*, Errepar, Argentina, 1998, p. 162.

¹⁸ N. Maquiavelo, *De Principatibus*, ed. cit., p. 329.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 291-292.

aquel momento histórico, tan interesado en la observación de la naturaleza y de la naturaleza humana.

El Renacimiento es, también, un redescubrimiento del mundo y del hombre. Surgen entonces individualidades de excepción que buscan por doquier, interesados en observar con ojos nuevos a la naturaleza, al mundo del conocimiento, a la pintura, a la arquitectura, a la escultura: a la vida humana, en suma, pero todo ello visto a través de la transformación, del discurrir del tiempo: todo es dinámica: todo es movimiento. Leonardo trata de captar el interior del hombre a través de sus rasgos externos, pero no sólo es un artista excepcional sino que incursiona en lo divino cuanto en el vasto campo de lo humano. Pero, paradójicamente a la vez, cobran una gran importancia

Los estudios herméticos, toda una filosofía del conocimiento que propugna un término medio entre el empirismo más concreto y el trascendentalismo más etéreo. Hablamos de un conjunto de tratados que bajo la denominación de *Corpus Hermeticum* alcanzan suelo florentino en torno a 1460. Los trae, desde Macedonia, un monje pagado por Cosme de Médici.¹⁹

Estos estudios herméticos tendrán también repercusión no sólo en aquellos tiempos sino en el futuro, como podemos ver enseguida:

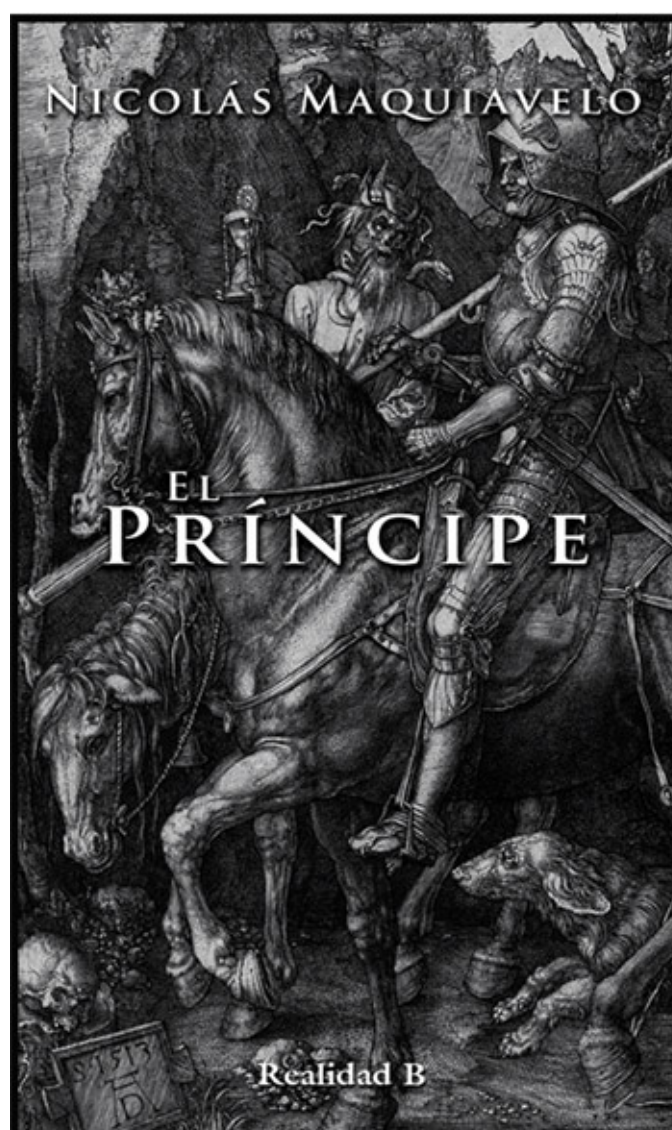
El término “Renacimiento” fue empleado por vez primera en la obra de Vasari: *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestro tiempo*, publicada en Florencia en 1550, [donde] se admite ya que el humanismo que constituye su núcleo surgió, también, en aquella ciudad cuando Marsilio Ficino creó la Academia Platónica y tradujo al latín los *Diálogos* de Platón y los trabajos de algunos neoplatónicos.

[Pero] Al lado del aspecto experimental, científico por así decir, del Renacimiento y de su búsqueda de la razón griega para iluminar el sendero inédito, hay un costado “oscuro”, tradicional, mágico, que ha querido ocultarse y es el hecho de que Marsilio Ficino haya abandonado temporalmente, por órdenes de Cosme de Médici, la traducción de Platón y de Plotino para dedicarse a traducir el *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegisto o Hermes el Egipcio, terminada hacia 1463, un año antes de que Cosme muriese.

¿Cuál es la importancia de la traducción del *Corpus* de Hermes Trismegisto? Para Jean Servier, tanto Cosme como Marsilio Ficino, “buscaban en los textos antiguos la revelación primordial y, para ellos, el *Corpus* era sin duda, la “tradición” de la palabra de Hermes...” (Cfr. *Histoire de l'utopie*, París, 1967, p. 92).

¹⁹ Rafael de Águila y Sandra Chaparro, *La república de Maquiavelo*, Tecnos, Madrid, 2005, p. 171.

Octavio Paz, por su parte, ha seguido las huellas de esa corriente del hermetismo renacentista “que va de Ficino y Pico de la Mirandola a Cornelio Agrippa, Giordano Bruno y Tomaso Campanella, se extiende por toda Europa, inspira a la Academia Francesa, al mágico isabelino John Dee y al movimiento de los Rosacruces en Alemania. A través de las sectas ocultistas y libertinas de los siglos XVII y XVIII, esta corriente entronca, por una parte, con el movimiento socialista, especialmente con Fourier y, por la otra, con el pensamiento político moderno, de los románticos a la poesía contemporánea. La religión y los astros de Bruno y Campanella son el origen del socialismo y de la teoría de la corriente universal, sostenida por los primeros románticos alemanes e ingleses, Nerval y Baudelaire, los simbolistas, Yeats y los surrealistas. La sociedad de los astros es el doble arquetipo de la sociedad política y de la sociedad del lenguaje. En la primera, libertad y necesidad se resuelven en un acorde armónico que se llama justicia; en la segunda, ese mismo acorde es la analogía poética, el sistema de correspondencias universales...” (Cfr. Octavio Paz, “Novedad de la Nueva España”, *La Letra y La Imagen*, *El Universal*, México, 23 de marzo de 1980).





Así, no sólo la razón y la ciencia modernas tienen su origen en el Renacimiento sino la utopía y la poesía de hoy arrancan de él. Del Renacimiento vienen, pues, realismo y vuelo imaginativo, experimento e intuición, técnica y sueño del hombre: Maquiavelo y Moro y, por añadidura, socialismo utópico y socialismo “científico”.²⁰

El Renacimiento cubre desde fines del siglo XIV hasta terminar el XVI. De acuerdo con Nicola Abbagnano, el término Renacimiento significa:

un segundo nacimiento, el nacimiento del hombre nuevo o espiritual de que hablan el *Evangelio* de San Juan y las *Epístolas* de San Pablo: a partir del siglo XV, la palabra se aplica en cambio para indicar una renovación moral, intelectual y política obtenida a través de la vuelta hacia los valores de la cultura en la que se considera que el hombre encontró su mejor realización, esto es, la cultura greco-romana.²¹

²⁰ Cfr. Enrique González Pedrero, *La cuerda floja*, FCE, México, 1982, pp. 24-25.

²¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1998, p. 1014.

Por tanto, hay una concepción religiosa que viene del Medievo, la humanista que surge a partir del siglo XV, igual que la hermética como ya hemos visto.

De acuerdo con Abbagnano, las características del Renacimiento son: el humanismo, la renovación religiosa, las concepciones políticas y el naturalismo. Y como ahora estamos interesados en las concepciones políticas de Nicolás Maquiavelo, veamos en qué consiste el nuevo principado.

Uno de los puntos de referencia centrales en la lectura de *El Príncipe* es justamente la *signoria*, que ni es una creación reciente, ni algo que venga del pasado inmediato. Se trata de una síntesis que los renacentistas operan y dirigen de acuerdo con su sensibilidad, su visión, así como con su sentido del tiempo. “La *signoria* —dice Giuliano Procacci en su introducción a *Il Principe*—, y esto es un punto que debe ser tenido particularmente presente, nace, pero se desarrolla más bien, como un aglomerado de organismos preexistentes más que como una formación política y social nueva”.²²

Lo que cambia es el sentido dinámico de la vida que tiene el renacentista y las transformaciones que comienzan a producirse en el terreno económico. Hay que recordar que entonces se descubre América y, en consecuencia, se ensanchan el mundo y su explotación, con lo que comienzan a llegar a Europa los metales preciosos en abundancia, impulsando el comercio y el paulatino desarrollo del capitalismo.

Se produce un alza prolongada de los precios; comienzan a constituirse paulatinamente grandes fortunas nobiliarias; se modifica la repartición de las riquezas, lo que trae consigo una amplia movilidad social. Empero este desarrollo del capitalismo comercial —que comenzó en Italia antes del siglo XVI— deja subsistir muchos rasgos de una economía rural tradicional y de una sociedad aristocrática integrados en el régimen señorial: uno de los aspectos que, justamente, provoca el entusiasmo intelectual de Nicolás Maquiavelo.²³

El florentino comienza haciéndose una pregunta que es el origen de su reflexión política: ¿cuál es la utilidad del gobierno? ¿Para qué sirve? Lo que lo conduce directamente a explorar una característica de la naturaleza humana. Sucede que los hombres siempre están descontentos porque nada los satisface, nada los colma. Su naturaleza los lleva a quererlo todo, pero la diosa fortuna sólo les otorga una parte de sus deseos. Por tanto, la insatisfacción los irrita y los impulsa a criticar el momento presente, a pensar que el pasado fue mejor, y a

²² N. Machiaveli, *Il Principe e Discorsi*, Feltrinelli, Milano, 1960, p. XIX.

²³ González Pedrero, *op. cit.*, p. 28.

creer que en el futuro las cosas pueden cambiar para mejorar. Este es el dato originario que le sirve a Maquiavelo para sustentar la existencia del gobierno y lo que hace necesario a *lo Stato*.

El Estado existe para darle satisfacción a los súbditos (hasta donde sea posible) pero, también, para contener los interminables deseos de los hombres: “Porque un gobierno no es otra cosa que mantener a los súbditos de modo que ni deban ni puedan perjudicarte, y esto se consigue o con grandes medidas de seguridad, cortándoles toda posibilidad de ofenderte, o con beneficios, de modo que no sea razonable que puedan desear ‘di mutare fortuna’”.²⁴

Este es para Maquiavelo el *modus operandi* de la política y su justificación. Esta manera de actuar no es ya como en la Antigüedad, ni como en el Imperio Romano, o como en la Edad Media, aunque el gobernante emplee la filosofía, el derecho o las creencias religiosas como apoyos en el gobierno, sin olvidar que hay que tener siempre presente las enseñanzas de la Historia. Saber emplear los recursos que utilizaron los antiguos, o crear medios nuevos, según la semejanza o diferencia de los hechos que ocurren, pues la Historia es, también, política pasada. Política e Historia se intercomunican porque están hechas de acontecimientos recientes y anteriores. Si se sabe cómo han enfrentado los dirigentes antiguos los problemas en su tiempo, es posible anticipar lo que puede ocurrir, empleando los recursos que se manejaron antes, o creando nuevos, según la semejanza o la diferencia de los hechos.

Sabemos que el movimiento es una de las características del hombre, del Renacimiento y de todos los tiempos. El hombre es inestable por naturaleza. Quiere vivir en un cambio constante. La vida es movimiento. Entre la armonía (dinámica) del universo y la movilidad permanente del hombre ocurren y transcurren los hechos que conforman la Historia, que está hecha de cosas antiguas y recientes. Por tanto, reconocer lo anterior será una suerte de llave maestra para penetrar en lo sustancial de la política.

Y este es el momento de entrar de lleno a la consideración “Del poder de la fortuna sobre las cosas humanas y de qué manera se le debe resistir”:

Muchos han tenido y tienen la opinión de que las cosas del mundo están de tal manera gobernadas por la fortuna y por Dios, que los hombres con su prudencia no pueden corregirlas, y que incluso no tienen remedio alguno... Sin embargo, como nuestro libre albedrío no está extinguido, juzgo que puede ser verdad que la fortuna sea árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero que tam-

bién nos deja gobernar la otra mitad, o casi, a nosotros. Y asemejo esta a uno de esos ríos arrolladores que cuando se embravecen, anegan las llanuras, derriban los árboles y los edificios, quitan de esta parte tierra, la ponen en aquella otra; todos huyen ante ellos, todos ceden a su ímpetu, sin poder, en ninguna parte obstruirlos [...]. Lo mismo sucede con la fortuna: esta demuestra su fuerza donde no hay preparada virtud (*virtú*) para contenerla.²⁵

Por tanto, el gobierno consiste en tratar de mantener un equilibrio —hasta donde esto es posible— entre *fortuna* y *virtú*. Entre lo que no depende de nosotros, lo azaroso, lo inesperado, y lo que sí está en nuestras posibilidades: la inteligencia, la previsión, la prudencia. Y eso que sí nos atañe es, justamente, el Estado regido por el que hará posible que concuerden los dictados de la fortuna con los de la razón, aprovechando las buenas rachas y paliando lo más que se pueda las malas, pero permaneciendo siempre en guardia. Es así como principado y príncipe, son (casi) una unidad: el príncipe no se explica sin la organización estatal y esta sin el que está pendiente para encauzar los movimientos, el cambio, al orden estatal.

El príncipe busca captar de lo móvil, de lo dinámico de las acciones humanas, lo que merece la pena que permanezca para dar estabilidad, que ayude a transitar en aquellos tiempos difíciles del mejor modo posible. Aquí hay, también, otra búsqueda de equilibrio entre el orden estatal y la dinámica humana, siempre con la finalidad de hacer posible a los súbditos una vida mejor.

Para toda esta reflexión hay un ejemplo que Maquiavelo tiene siempre presente: César Borgia. Y, aunque en el capítulo VII de *El Príncipe* menciona también a Francesco Sforza, quien “de particular se convirtió en duque de Milán y aquello que con mil afanes había adquirido, con poca fatiga lo mantuvo”, opta por César Borgia quien “adquirió el Estado con la fortuna de su padre, y con ella lo perdió, no obstante haber empleado todas las obras y haber hecho todas aquellas cosas que un hombre prudente y virtuoso debía hacer para echar raíces [...] porque no sabría yo qué mejores preceptos dar a un príncipe nuevo, que el ejemplo de sus acciones”.²⁶

César Borgia, después de no pocas peripecias, logró colocar sobre bases firmes la construcción de su futuro poder “y si sus disposiciones no le beneficiaron, no fue por culpa suya, sino debido a una extraordinaria y extrema malignidad de fortuna”. A la muerte de su padre, César debía cuidar que su sucesor “no le fuese amigo y tratase de arrebatarse aquello que Alejandro le había dado”.

²⁴ N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, ed. cit., p. 346.

²⁵ N. Maquiavelo, *De Principatibus*, ed. cit., cap. XXV, pp. 327-328.

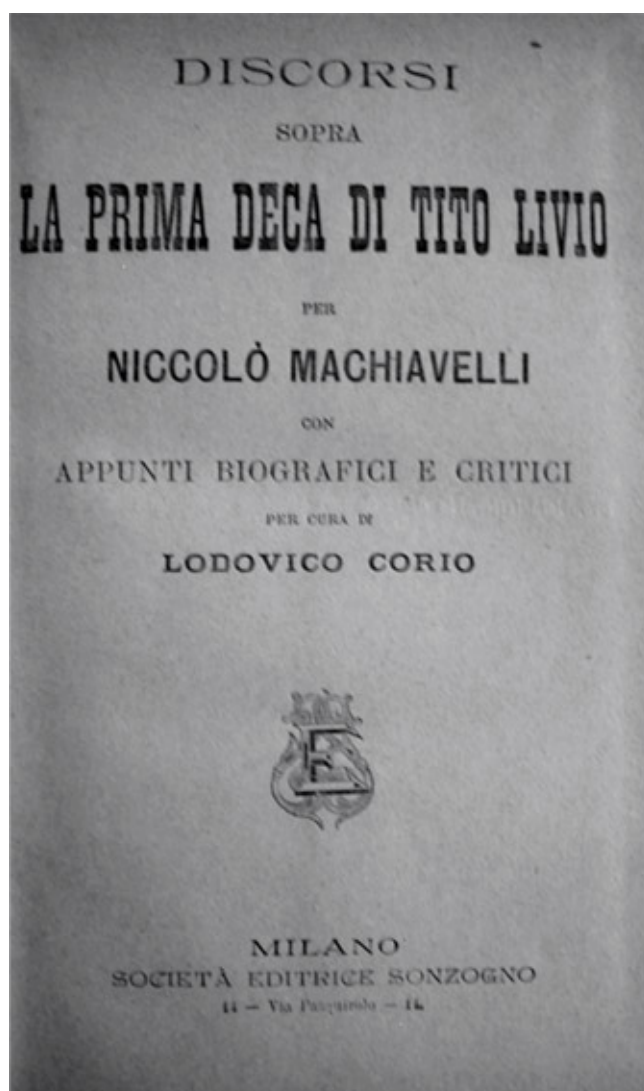
²⁶ *Ibidem*, p. 117.

Por lo que pensó asegurarse de cuatro modos: primero, exterminar toda la sangre de aquellos señores a quienes había despojado, para quitar al Papa esa oportunidad; segundo, ganarse a todos los gentiles-hombres de Roma [...] para poder con ellos refrenar al Papa; tercero, hacer al Colegio [cardenalicio] tan suyo como pudiera; cuarto, adquirir tanto imperio, antes de que el Papa muriese que pudiese por sí mismo resistir un primer ataque. De estas cuatro cosas, a la muerte de Alejandro, había conseguido tres; la cuarta estaba casi conseguida...²⁷

Para Maquiavelo había en César Borgia tanta *virtú* y tenía tan buena percepción para captar a los hombres a los primeros golpes de vista y, además, eran tan sólidas las bases de su construcción política, que si hubiese tenido larga vida habría salido adelante de cualquier apuro y superado no importa qué obstáculos.

Hay, pues, en el “opúsculo” dos elementos a tomar en consideración: el objetivo y el subjetivo, el organismo político y su conductor: el principado y el príncipe. En la célebre carta de diciembre, antes citada, Maquiavelo sintetizaba para su amigo el embajador Vettori el conte-

²⁷ *Ibidem*, pp. 127-128.



nido de su libro, diciéndole que en él se interrogaba acerca de lo que es un principado, cuántas clases hay, cómo se adquieren, cómo se conservan, por qué se pierden; y en los primeros renglones del libro, Maquiavelo entra en materia, señalando que los principados son hereditarios o nuevos; que los nuevos lo son totalmente o son agregados al Estado hereditario del príncipe; que se adquieren con armas propias o ajenas, o bien, por la fortuna o la *virtú*. Así, los súbditos estarán habituados a vivir bajo el gobierno del príncipe, o a ser libres. Por tanto, el principado, cualquiera que sea su característica, está estrechamente vinculado con quien vigila y está pendiente de su buena marcha. Sin embargo, no está por demás recordar que el título original de la obra era *De principatibus* (De los principados): “El título de *El Príncipe* le fue asignado a la obra con posterioridad a la muerte del autor en 1532, por su primer editor, Antonio Blado, en Roma”.²⁸

Mucho se sabe sobre la (corta) vida de César Borgia, pero muy poco sobre sus últimos días. Transcribiré, pues, en las líneas finales de este ensayo, el término de su existencia, antes de cumplir los 32 años, según se relató en el suplemento cultural de *El País* en enero de 2007:

Cuenta la Historia, siempre teñida de leyenda, que el rey, Juan de Albret, vencedor del líder beamontés, conde de Lerín, enterró a su cuñado César Borgia en un sepulcro gótico esculpido en alabastro en el presbiterio de la hermosa iglesia de Santa María de Viana. (Una localidad situada en el Camino de Santiago, a nueve kilómetros de Logroño. César Borgia encontró la muerte en la Barranca Salada en un enfrentamiento contra tres caballeros enemigos). Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, pasó por allí en 1523 y tomó nota del epitafio:

“Aquí yace en poca tierra el que toda la temía, / el que la paz y la guerra / en su mano la tenía. / Oh, tú, que vas a buscar / cosas dignas de loar, / si tú loas lo más digno, / aquí pare tu camino / no cures de más andar”.

Pero el sepulcro fue destruido y los restos enterrados en una tumba antropomorfa en el exterior de la iglesia... “No sabemos por qué ni cuándo se destruyó el sepulcro y se sacaron los restos. Lo único cierto es que estaba en pie en 1523 y que en 1608 ya no, porque lo cuenta el escritor de Viana Juan de Amiax”. Los restos pasan a una segunda tumba en el exterior. En 1885, Borgia es enterrado bajo la Rúa Mayor de Viana sin señal alguna. En 1945 los restos son exhumados, y tras un examen forense, enterrados en su actual tumba en 1953. La placa dice: *César Borgia Generalísimo de los ejércitos de Navarra y pontificios, muerto en campos de Viana el XI de marzo MDVII*.²⁹ **U**

²⁸ *Ibidem*, p. 29.

²⁹ Lola Galán, “César Borgia no descansa en paz”, *El País*, 28 de enero de 2007, p. 8.

Rodrigo Moya

La máquina del tiempo

Guadalupe Alonso

El fotógrafo no es simplemente la persona que registra el pasado, también lo inventa.

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

Tras una grave enfermedad a la que sobrevivió, Rodrigo Moya decide quemar las naves, distanciarse del fotoperiodismo y la labor editorial que había llevado a cabo en los últimos veinte años, para comenzar una nueva etapa. En 1998, deja la Ciudad de México y se muda junto con su esposa, Susan Flaherty, a Cuernavaca, una mudanza que cambiaría su vida en varios sentidos. Un entorno más apacible fortalecería su salud, pero al mismo tiempo, desencadenaría un encuentro con su pasado, con una historia casi olvidada que desempolvó entre cientos de cajas y que, en poco más de una década, ha tomado la forma del Archivo Fotográfico Rodrigo Moya. “Abrir esa caja de Pandora —como él diría— fue un *shock*”. Moya entró a la máquina del tiempo, ahí se encontró con sus orígenes, sus amores, sus muertos, las aventuras de juventud, los años del fotoperiodismo, los barrios de su ciudad, una historia que lo ha renovado y lo ha llevado a perderse por los laberintos interminables de la memoria. Cada una de estas fotografías lo ha hecho revivir el instante en que la tomó, recuperar la escena, el momento exacto en que sucedía. “Ha sido un viaje doloroso y también placentero”, afirma Moya.

El encuentro con Rodrigo Moya fue una de esas carambolas inexplicables que trae el azar. Conocía parte de su trabajo: la fotografía de *El Che melancólico*, la de Gabriel García Márquez con el ojo morado tras el memorable puñetazo que le propinó Mario Vargas Llosa y algunas otras del Movimiento Estudiantil de 1968. Una tarde de septiembre, en 2012, se hizo presente un viejo amigo al que había conocido en los años setenta. Entre otras cosas, me mostró una fotografía de él y otros actores en un espectáculo titulado *Jazz palabra*, un monta-

je de Juan José Gurrola en la Casa del Lago, allá por la década de los sesenta. “La tomó Rodrigo Moya”, dijo. Días después viajé a Nueva York. Para mi sorpresa, encontré que en una de las más reconocidas galerías de esa ciudad, la Throckmorton Fine Arts Gallery, se presentaba una exposición del fotógrafo mexicano. Descubrir sus imágenes en ese contexto fue conmovedor. A mi regreso, entre un montón de papeles, había una invitación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM que convocaba a una conferencia de prensa en la que se darían a conocer los avances de la digitalización del archivo fotográfico de Rodrigo Moya. Demasiadas coincidencias en muy poco tiempo. Acudí. Fue mi primer encuentro con él. Lo que siguió fue una aproximación a larga distancia entre el Distrito Federal y Cuernavaca, y muchas horas entre libros y documentos que me abrieron el universo fotográfico de Moya. Meses más tarde, estábamos conversando en el jardín de su casa, en Cuernavaca, rodeados de las sofisticadas orquídeas que cultiva Susan.

Rodrigo Moya nació en Medellín, Colombia, en 1934. Su madre, una joven colombiana de 16 años, conoce a quien sería su esposo en la compañía de teatro de los Hermanos Soler. Ambos viajaban por Sudamérica en una de aquellas giras épicas que realizaba el grupo a bordo de un barco cargado de utilería. El joven Luis Moya, mexicano, trabajaba como escenógrafo. Poco después, nació Rodrigo y, cuando tenía solo dos años, la familia se mudó a México. En ese entorno creció, alrededor de gente de teatro, actores, pintores, artistas, escritores, “toda mi vida de chamaco estuve rodeado de ese ambiente, sin medirlo, sin calibrarlo, pero influye en mi manera de ver el mundo a través de una cámara”.

Rodrigo recuerda que cuando tenía apenas nueve años, su padre lo obligaba a trabajar durante las vacaciones. Lo llevaba a los estudios cinematográficos —los Azteca, los Churubusco, los Tepeyac—, donde él la ha-

cía de chicharito, de aprendiz: el que barre, el que lleva y recoge las herramientas. “Era parte de mi formación, de respeto al trabajo”. También, desde pequeño, había adquirido el gusto por la escritura, “las primeras cartas que escribí, con una letra tambaleante, eran cartas a mi madre. Se las dejaba debajo de la almohada. Así encontré el placer de escribir y lo seguí a través de diarios, hasta que en un momento dado mi intención primordial en la vida fue la escritura; por fortuna no lo seguí haciendo”.

Antes de descubrir la fotografía, Moya realizó algunos estudios en la Facultad de Ingeniería de la UNAM. También se probó en la arquitectura, pero no era en esas disciplinas donde encontraría su vocación. “La fotografía —dice— llegó de una manera inesperada y me salvó la vida”. La historia comienza cuando decide hacer un curso rápido en Televisión, Canal 2, con Roberto Kenny y Luis de Llano. Buscaba un oficio, un modo de ganarse la vida. Mientras estuvo ahí, llegó un fotógrafo colombiano y le pidió que le explicara cómo funcionaba una cámara de televisión. “Le abrí una cámara, le expliqué lo que era el orticón, le enseñé lo que llamábamos el tripero, una telaraña de cables increíble (no se inventaba todavía ni el transistor, así que todo era eléctrico). A cambio de eso le pedí que me enseñara lo que pasaba en un rollo de película después de que uno tomaba las fotos, porque ya antes había tenido una pequeña cámara de lentes gemelos 6x6 con la que tomé algunas fotografías en el bachillerato, en excursiones a la montaña, pero siempre fue un misterio comprender cómo se producía la imagen”. Este fotógrafo eminente era Guillermo Angulo, quien trabajaba para la revista *Impacto*. Con él, Moya se encerró unas horas en el laboratorio y, en el proceso de ver cómo surgía una imagen, descubrió lo que sería su gran pasión. “Para mí ese proceso fue traumático en un sentido maravilloso. De inmediato le dije a Angulo que quería ser fotógrafo”. En 1954 Rodrigo Moya se integra a *Impacto* como ayudante de Guillermo Angulo, un fotógrafo muy especial, un intelectual cuya meta era hacer cine. Allí conoció a gente notable, entre estos a quien fuera una figura tutelar en su carrera: Antonio Rodríguez, un portugués exiliado que había llegado antes de la migración española huyendo de una condena a muerte durante la dictadura de Salazar. Él y otros periodistas influyeron en la forma de pensar de Moya y determinaron sus lecturas. “Me transformaron completamente. Yo venía de un mundo más tranquilo, más consecuente con las cosas que sucedían, un mundo quizás acrítico, aunque por mi casa desfilaban masones, comunistas, liberales. El periodismo me sirvió mucho para aprender lo que no se debía de hacer. Siempre me sentí de otro linaje, no en un sentido social o clasista, pero sí respecto a la búsqueda de las imágenes a partir de una técnica y un estilo. Era un placer más que una obligación. Cada paso, desde la obturación de la cámara hasta el

revelado y la copia final, estaban concatenados por un aprendizaje adquirido de muchas fuentes, pero sobre todo de la acción de ver críticamente otras fotografías, de leer y escuchar a quienes consideraba mis maestros”.

Fue en la revista *Impacto*, rodeado de estos y otros personajes, donde Moya comenzó a reflexionar sobre la imagen, su equilibrio, los contrastes, la composición, “a buscar cierto orden en el cuadrado que da una cámara”. En abril de 1955, Guillermo Angulo deja *Impacto* para estudiar cine en Cinecittà, en Italia. A mediados de ese año, Moya obtiene una plaza como fotógrafo de prensa en *Impacto*, una de las publicaciones más importantes en México, junto con *Mañana* y *Siempre!* “Un poco corrupta, como todas, al servicio del Estado, pero se distinguía porque destacaba mucho la fotografía. Regino Hernández Llergo, un gran director, primo hermano de José Pagés Llergo, era, como todos, un saltimbanqui de los medios políticos, pero tenía una enorme afición por la fotografía. Quería destacar sus reportajes tipo *Life* o *Paris Match*, revistas de las que era fanático. Él mismo diseñaba la revista en su departamento en la calle de Mississippi; aprendí mucho con él. Me tomó afecto porque cumplía bien las órdenes de trabajo. Su esposa era una guapa actriz y él me mandaba a cubrir las obras en las que ella participaba. Así, trascendió mi habilidad para hacer fotografía de teatro”. A la par del teatro, otros espectáculos como la danza, el circo y el cine, son registrados por Rodrigo Moya. En su archivo destacan escenas de filmaciones como *Tajimara* o *La soldadera*, lo mismo que personajes como Juan José Gurrola, Juan Soriano, Rita Macedo, Silvia Pinal o su hermana, la bailarina Colombia Moya. El archivo también da cuenta de la fotografía que realizó para modelos y divas del cine, entre estas las series dedicadas a María Félix, Fanny Cano, Meche Carreño, Josephine Baker o Celia Cruz. Esta veta del trabajo de Moya la llevó a cabo en diversos medios, incluso haciendo reportajes para publicaciones como *Kena* o *Nocturno*, esta última, “la revista sentimental de México que, además, era terriblemente ridícula”, comenta.

“Tengo muchos recuerdos de aquella época, pero quizás el más importante, el que más me marcó, fue cuando el director de *Impacto* me da la primera portada en esa revista. Fue en noviembre de 1955, cubriendo un reportaje sobre el inicio del rock’n roll en México. Estaba llegando y era muy debatido. Incluso el pie de la portada dice: ‘Epiléptica y enloquecida, Gloria Ríos baila al ritmo del furioso *Rock’n Roll*’. Fue entonces cuando me sentí fotógrafo. Después de un año de ejercicio profesional, ya me sentía seguro entre los colegas. Hice otros reportajes interesantes, aunque había cierta censura. En el 58 todo mi trabajo sobre la represión contra petroleros, ferrocarrileros, telegrafistas, estudiantes, fue obstruido. No obstante, en el 57 se le dio mucho despliegue al

movimiento magisterial que cubrí con Alberto Domingo. La cobertura que hice de los movimientos sociales fue casi siempre por mi cuenta, por una decisión personal. Como iba a todas las manifestaciones, esto provocó que se me identificara del lado de los disidentes. Me relacionaban con una revista que difundía el movimiento revolucionario del magisterio, que es un poco lo que está pasando ahora, más de cincuenta años después”.

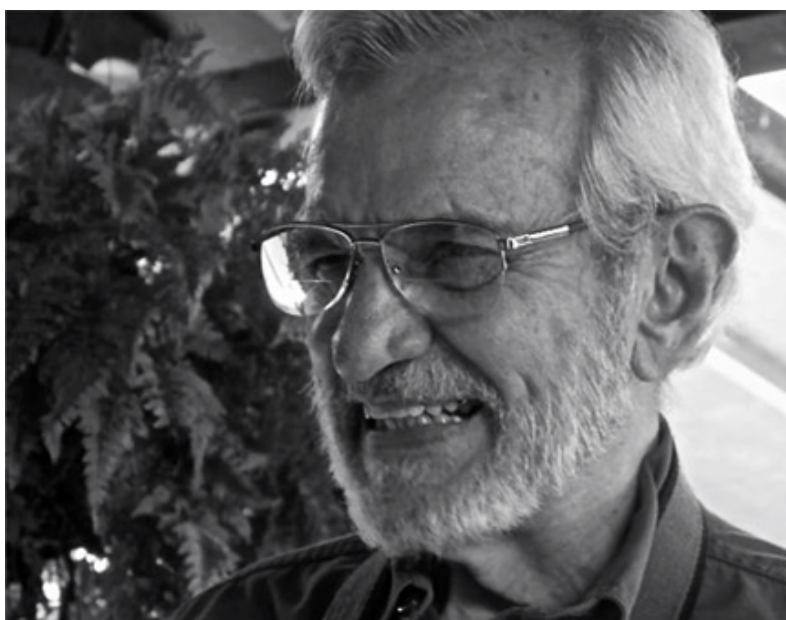
Por esos años, en plena Guerra Fría, Moya se movía alrededor de grupos izquierdistas. En 1969 se afilió al Partido Comunista, donde formó parte de la célula *El Machete* junto con otros periodistas. “Me han acusado de ser dogmático, pero pienso que la ideología de un fotógrafo es lo que determina su forma de fotografiar, los temas que escoge, cómo hacer las fotografías. No creo que un fotógrafo pueda decir que es absolutamente objetivo, consciente o inconscientemente hay una carga ideológica que nos indica el momento de hacer *clic* y escoger a nuestros sujetos, nuestros personajes, nuestros temas”.

LA ESTRATEGIA DE LA DOBLE CÁMARA

“Fui un fotógrafo pobre —cuenta Moya—. Tuve hijos prematuramente, como se acostumbraba. A los 23 años ya era padre y resultaba muy difícil mantener una casa. Como no tuve coche hasta los 30 años, fui un gran caminante. Era, además, montañista, así que caminar para mí era necesario, todavía lo es, aunque ya no puedo hacerlo como antes. Y caminando fue como hice gran parte de mi trabajo fotográfico”.

Moya tenía dos cámaras, una para cumplir rigurosamente la orden de trabajo y la otra para registrar lo que le llamaba la atención, lo que le interesaba: los barrios bajos, la gente de la calle, esos elocuentes rostros anónimos tan presentes en su trabajo. “Todo esto me atrae tremendamente en la medida en que ideológicamente empiezo a ver el gran drama de la injusticia en México, las diferencias sociales. Tomaba mis fotografías al margen del periódico, sin saber que más tarde formarían parte de un archivo. Fotografiar esa realidad era simplemente una presión interna, un afecto, una manera de identificarme con otro mundo, con la otra parte de la ciudad, con su costra”.

La década de los sesenta fue definitiva para el trabajo periodístico de Rodrigo Moya. Había dejado *Impacto* para colaborar en la revista *Siempre!* y poco después en *Sucesos*. En 1964 propone a la redacción de *Sucesos* un libro que se titularía *Cuba por tres*, en el que participarían un caricaturista (Eduardo del Río, *Rius*), un redactor (Froylán Manjarrez) y él como fotógrafo. Realizaron un primer viaje a La Habana para establecer contactos. Moya, un joven militante de 30 años, recibió un gran im-



Rodrigo Moya

pacto al ver una revolución socialista en marcha. Esto no solamente cambió su sentido de la imagen sino que reafirmó sus convicciones políticas. El libro nunca se concretó; sin embargo, ese proyecto le permitiría lograr una de las series fotográficas más memorables. Así lo narra el fotógrafo: “Dentro de este libro se habían planteado entrevistas con las figuras más importantes de la Revolución cubana, desde luego Fidel Castro, el Che Guevara, Armando Hart, el ministro de Educación, y Raúl Roa, ministro del Exterior. Nos dan la entrevista Raúl Roa y Armando Hart y quedan flotando las del Che y Fidel Castro. No era fácil. Se estableció una aproximación con Castro muy seria para lograr el encuentro, pero por alguna razón se frustra. Eran nuestros últimos dos días en Cuba y habíamos dado por perdidas estas dos entrevistas, pero inesperadamente nos citan del Ministerio de Economía para decirnos que el Che está listo para recibirnos durante 15 minutos. Una muy guapa miliciana, con su *macarova* a la cintura, nos pide que por favor no nos excedamos. Sin embargo, la conversación se prolonga más de dos horas y media porque le caemos bien al Che. Somos tres jóvenes entusiastas, militantes, latinoamericanistas. Nos acompaña Juan Dutch, un viejo cuadro del partido comunista, un hombre muy inteligente, también reportero y escritor en *Sucesos*. El Che nos da una entrevista muy larga, muy amena, en la cual tomo 19 fotos que es todo lo que llevaba en la cámara, no tenía más. Estábamos por abandonar Cuba y yo había quemado casi toda mi película tomando fotos en la calle. Cuando nos llaman de imprevisto para la charla con el Che, tengo solo esas 19 fotos. Trato de conseguir desesperadamente, entre colegas, un rollo más para cargar mi cámara de 35 mm, no lo consigo. La entrevista es muy rica, él nos platica mucho, nos hace preguntas. Era fanático de *Los Agachados*, la revista que publicaba *Rius*.



Además, nos conocía por lo que habíamos publicado en la revista *Sucesos*, que circulaba mucho en Cuba. Los cubanos, muy politizados, estaban ansiosos por conocer lo que pasaba en América Latina, y México era un centro de atención. Comencé a disparar, la luz era muy difícil, tenía terribles problemas técnicos que había que resolver de inmediato, calcular la exposición. Él estaba a contraluz, había una persiana que filtraba la luz de pleno en el lente; de lado no podía trabajar, la toma era muy contrastada. Entonces, planté la cámara frente a él y expuse para él. Decidí dejarla fija y tomar las 19 fotos que me quedaban desde el mismo lugar, concentrarme en la expresión del Che, en el movimiento de sus manos y en su gestualidad. Y esa es la secuencia que tengo del Che, gestos y manos”.

AL PASO DE LA GUERRILLA

Su filiación y el trabajo que Moya desempeñaba para los grupos de izquierda había trascendido hacia organismos de otros países. En esa época viaja a Panamá para cubrir unas elecciones muy conflictivas y violentas. Registra también la invasión de Estados Unidos a la República Dominicana. Asimismo, documenta la operación de la guerrilla, tanto en Guatemala como en Venezuela. “Veo de cerca la vida guerrillera, que es increíblemente dura. En Venezuela me integro durante una semana al paso de la guerrilla, a la vida cotidiana que es tremenda. No se duerme, se camina todo el tiempo en condiciones difíciles, bajo la lluvia, en la selva, con gente muy entrenada. Yo que tenía ciertas condiciones físicas por

mi afición a jugar pelota y al montañismo, me las veía negras. El guerrillero siempre está en movimiento, come muy frugalmente y es duro marchar con un equipo si no estás entrenado”.

Moya asciende por un terreno escarpado entre el grupo de combatientes. Va armado con su equipo fotográfico. Avanza como uno más entre ellos. Se internan en la selva, hacen un alto en el camino. Cinco milicianos con sus fusiles al hombro encuentran refugio bajo un gran árbol. Moya los tiene en la mira. Están en primer plano, entre la hojarasca. Los flanquea un inmenso tronco del que solo se adivina la infinita altura. Detrás, una cortina de niebla se despliega como el telón de un escenario en cuyo fondo se insinúan jóvenes palmeras en medio de la espesura. Un filo de luz intenta colarse entre el follaje de una Ceiba. Moya dispara. Logra una de las fotografías más emblemáticas de su archivo: *Guerrilla en la niebla*.

No obstante que su cobertura de los movimientos armados ha causado gran impacto y se distingue tanto por su exclusividad como por su asombrosa elocuencia, representa solo un breve capítulo en el trayecto del fotógrafo. “Me han puesto el sello de ser un fotógrafo de los disturbios, de la guerrilla, pero mi foto también tiene mucho de lúdica, de búsqueda en la calle, de visiones, me gustaba mucho aproximarme a la gente. Yo no salgo a buscar una fotografía, salgo y me encuentro con la realidad, por eso me digo fotógrafo realista y humanista, esencialmente. Con el problema que tengo ahora en la vista, ya no me puedo mover, pero me sigue interesando la realidad, la gente, las calles, algunas tomas de composición clásica siempre. Me influyen mucho el

cine neorrealista y la pintura renacentista. Experimento poco, experimento sobre las mismas cosas que me ofrece la realidad, contraluces, siluetas, pero mi foto sigue siendo bastante conservadora, formal, lo que veo es lo que fotografío, como decía don Manuel Álvarez Bravo. Creo en lo que veo, no tengo que transformar la realidad. No creo en eso de buscar otra realidad, que es un tema de las vanguardias: la otra realidad. La realidad misma es muy rica, muy poderosa y yo quiero verla tal cual es, en términos históricos y en términos fotográficos”.

“¿Qué tan buena es una fotografía? Tanto como te acerques”, decía Robert Capa. La metáfora de Capa es uno de los lemas que han marcado el trabajo de Moya. “Al decir cuánto te acerques, no quiere decir cuánto te acerques físicamente, lo que también es importante, sino cuánto te acerques al hecho, a lo que estás fotografian-do. Cuán cerca estés en tu información política, en tu información histórica. Eso quiere decir estar cerca de. Hay un acercamiento previo que es tu ideología, tu información, tu conocimiento del hecho. Hoy en día, el fotógrafo digital, que ya es de otra clase social (y más cosmopolita), siempre tiene cierto resabio con la realidad. Se acerca de lejos, trabaja mucho en la computadora y esto le permite no aproximarse a la gente. Para nosotros, los fotógrafos de antes, lo primordial ha sido estar lo más cerca del sujeto, del objeto. La fotografía digital, con todas sus virtudes y facilidades, ha alejado un poco al fotógrafo del sujeto porque lo reinventa, lo reinterpreta previamente; entonces, prescinde mucho de la realidad, no la asume tal cual, la pone en escena, la fabrica. No se mete mucho a la acción directa. Como dice Capa, hay que acercarse al sujeto, ya sea la guerra, ya sea el amor, el trabajo, los grupos humanos; el fotógrafo tiene que estar cerca, mental y físicamente con este aparato”.

El modo como Rodrigo Moya coloca en la mira a su objetivo se revela de distintas maneras de acuerdo con la diversidad temática que integra su obra. La ciudad, por ejemplo, es un personaje fundamental, no solo como sujeto arquitectónico que documenta desde diversos ángulos, también por su vitalidad, sus contrastes, sus barrios y sus habitantes, la gente que lo sorprende a su paso. Por otro lado, se acerca a las grandes concentraciones en las calles y desgrana rostros, expresiones; ensancha, como diría Susan Sontag, los límites de lo real. Esto puede constatar, sobre todo, en secuencias que documentan hechos violentos relacionados con conflictos sociales. Moya se acerca con una mirada testimonial, pero a la vez crítica. “Me interesa el tema de la violencia porque he visto cómo se ejerce. La violencia empieza a aparecer en mis ideas como un fenómeno social negativo que signa nuestro tiempo y lo sigue marcando. En algún momento escribí un texto sobre la violencia en México, me lo publicó *Sucesos* y lo ilustré con fotografías que tomé de distintos actos represivos donde apa-

recen los famosos guaruras o la gente de la Federal de Seguridad apaleando y golpeando gente. Hay que considerar que el testimonio más crudo de la violencia, además de las estadísticas, es el de la fotografía. Sin embargo, hoy en día, la fotografía digital puede ser muy irresponsable en cuanto a la cantidad de tomas que se hacen y el acercamiento al hecho, al hecho escueto de la crueldad, pues a veces está muy lejos de una conceptualización de lo que es la violencia: ¿por qué somos violentos?, ¿por qué México ha caído en esto? Hoy los fotógrafos no sienten la necesidad de aproximarse a esta vivencia, suponen que la vivencia es el cuerpo, los decapitados, la crueldad en sí como tema. No puedo estar en desacuerdo; eso existe y está bien que lo veamos, pero también se ha convertido en un objeto de consumo y de abuso de la prensa. Hay mucho morbo; los mexicanos siempre hemos sido fanáticos de la nota roja. Ahora hay periódicos que nos presentan el horror crudamente, sin un análisis. El fotógrafo tendría que tener un poco más de conciencia de lo que pasa; no buscar la foto espectacular, sino un concepto de lo que significa esta crueldad”.

Cuando se revisan los reportajes relacionados con la represión y la injusticia, temas que persisten a lo largo de su trayectoria, surge la voz de uno de los cronistas más notables de su tiempo. Moya no va a cumplir una orden, sino a hacer una declaración de principios. Es ahí donde expone su propia visión de la realidad, la conciencia de estar en su momento histórico. Así, el fotógrafo apuesta por un discurso vital, recurre al arte, a la imagen, como un instrumento que define su manera de acercarse y pensar el mundo.

UN MAESTRO DEL RETRATO

En Moya la fotografía es un ejercicio de reflexión en la que el fotógrafo desaparece para dejar que el sujeto sea el interlocutor. Al recorrer su archivo, sobresale, entre otros, el inciso que se refiere al retrato, acaso el núcleo de su quehacer. Aquí volvemos al personaje anónimo, al que lo sorprende en su andar. Y, no obstante la espontaneidad del encuentro, la narrativa de la imagen dista mucho de ser casual: el encuadre, la composición, el manejo de la luz, dan cuenta de la capacidad con la que Moya ejerce su oficio. Sucede lo mismo cuando se trata de fotografiar a grandes personajes. Al recorrer el extenso inventario de creadores que contiene el archivo, da la impresión de que ahí se detiene la historia de una época de la cultura en México. Vemos, por ejemplo, a un *Indio* Fernández, enmarcado por una pieza prehispánica, una diosa, quizás. Está sentado, detiene entre sus dedos un cigarrillo sin filtro, el brazo en alto, la mirada impasible, la boca entreabierta, categórico; un Juan O’Gorman en la plenitud de su creación, lo mismo que Carlos Pelli-

cer, Fernando García Ponce, Renato Leduc, Mariana Yampolsky y Carlos Fuentes, entre muchos otros. Retrató también el último encuentro entre David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera: “Me llaman para fotografiarlos en una charla que debería ser amena, amistosa, expresiva de amistad, de compañerismo, pero no fue posible. No se miraron siquiera a la cara. Fue una situación muy tensa, Diego acababa de llegar de la Unión Soviética donde lo habían tratado contra un cáncer terminal; murió unos meses después. En parte por eso, y porque no había simpatía, era muy difícil hacer una foto cordial. Los dos estaban como soldados frente a mí para que se les hiciera la foto y finalmente los puse frente a frente, pero cada uno está mirando por encima del otro”.

Meses después, en noviembre de 1957, Moya cubría el funeral de Diego Rivera. Más tarde, retrataría a Francisco Goitia en un encuentro casual. Al poco tiempo, asistiría también a su sepelio. “Tengo, como cosa curiosa, la última fotografía que se le hizo vivo a Goitia. Se la tomé unos meses antes en un despacho donde él iba a cobrar un cheque y yo otro. Tres meses más tarde, me toca fotografiar su entierro. Hay una foto que me gusta mucho: se llama *El último rostro*, es el momento en que le empiezan a hacer la mascarilla mortuoria, ya en el ataúd antes de ser sepultado”.

Su amistad con Gabriel García Márquez, aunque superficial, recuerda Moya, era afectuosa. Gabriel y Mercedes, su esposa, eran asiduos, como otros colombianos, a la casa familiar. Las primeras fotos que le hizo fueron en el 67 e ilustrarían la primera edición de *Cien años de soledad*; sin embargo, Vicente Rojo decidió no incluirlas en su diseño de portada. En un segundo encuentro, tras el incidente con Vargas Llosa, García Márquez buscó a Moya para registrar el hecho: “Vargas Llosa lo agredió brutalmente. Le da un derechazo, en todo sentido, con el puño derecho y también ideológicamente. Le daña un ojo. Al día siguiente García Márquez llega a mi casa de improviso para que le haga unas fotografías. Las hice y cuando salió de mi casa me dijo: ‘Mándame un juego y guarda los negativos’. Los guardé durante 35 años. Se publican por primera vez en *La Jornada*, cuando se festeja su 80 aniversario. Entonces, esas fotografías que nunca había copiado ni había impreso, empiezan a rodar mucho por el mundo”.

La labor de Rodrigo Moya como fotógrafo de prensa se concentra en un periodo de tan solo catorce años, en plena juventud. En el 67 renuncia a la revista *Sucesos*, “por razones políticas y de organización, pero de hecho sigo haciendo foto”. En esos años fundó la revista *Técnica Pesquera*, que él mismo ilustra, “una forma de foto que no hacía con la entrega y la pasión de antes, pero que es también una búsqueda plástica y sigue girando alrededor del hombre. Eventualmente cubro movimientos sociales: las manifestaciones contra la guerra de Vietnam, el 68. En-

tonces, no me alejo de la foto, sigo usando esta cámara como un instrumento para registrar y ver el mundo”.

El Archivo Fotográfico Rodrigo Moya contiene más de 40 mil negativos, alrededor del 60 por ciento de su producción fotográfica. El resto lo desechó o se perdió en las redacciones de los periódicos. Desde que llegó a Cuernavaca, ha dedicado unos quince años, junto con su mujer, a ordenar esa parte de su vida que había dejado atrás.

“Cuando llego a vivir aquí, después de una larga enfermedad, me asomo a los objetos de una mudanza y flota un archivo fotográfico que tenía muchos años abandonado, tanto como tres décadas”. Ahora se ha puesto en orden, está clasificado por grandes temas, personajes, con una selección estricta. “No tengo ningún interés en la fama —dice Moya—, no me considero artista, me considero fotógrafo a secas y el archivo es para que otros vean lo que yo vi en otro tiempo. Quiero que este archivo se conserve, en primer lugar, como un patrimonio; en segundo lugar, como algo que pueda contribuir a la historia de México en una pequeña faceta. No hay un archivo fotográfico que determine mucho la historia de México, quizás el de los Casasola, pero cada fotógrafo pone un pequeño tabique en el gran muro de la historia fotográfica de un país y este archivo pretende documentar algunos incidentes, nada más.

“Ver un archivo fotográfico es meterse en la máquina del tiempo. Te enfrentas a la felicidad, a la desgracia, a cosas maravillosas y también terribles. La más cruel de las memorias es la fotografía, tiene una carga tremenda de nostalgia y melancolía, pero al mismo tiempo es un motor de la memoria. A esta edad en que la memoria empieza a meterte zancadillas constantemente, veo una fotografía y me hace revivir el tiempo de la toma con exactitud: sé cómo fue, en qué momento, qué dije, qué sucedió. Es brutal en un sentido lúdico, pero también en un sentido dramático. Es todo el pasado. El archivo es lo que yo fui. La fotografía me ha dado un segundo aire. Cuando llegué aquí vine dispuesto a escribir de una manera más formal, pues ya tenía publicados un par de libros y uno que otro en proceso. Llegué a esta casa en 1998 con la firme intención de escribir, sobre todo cuento, y en este proceso de mudanza flotó el archivo fotográfico, le metí la mano y ya no he podido sacarla”.

Acercarse al archivo fotográfico de Rodrigo Moya nos permite establecer un vínculo con una época de la historia de México, con sus vicios y virtudes, confrontar el pasado de cara al presente. El ejercicio fotográfico que llevó a cabo en un breve lapso, a mediados del siglo xx, no es solo el testimonio de un periodista en su momento, es también revelación. La mirada crítica de Moya provoca, invita a reflexionar sobre el modo como enfrentamos la realidad hoy en día. Entrar a esa máquina del tiempo, andar por sus laberintos, es ir al rescate de la memoria, cruzar el río del olvido.



Juan O'Gorman

Fotografías de Rodrigo Moya



María Félix



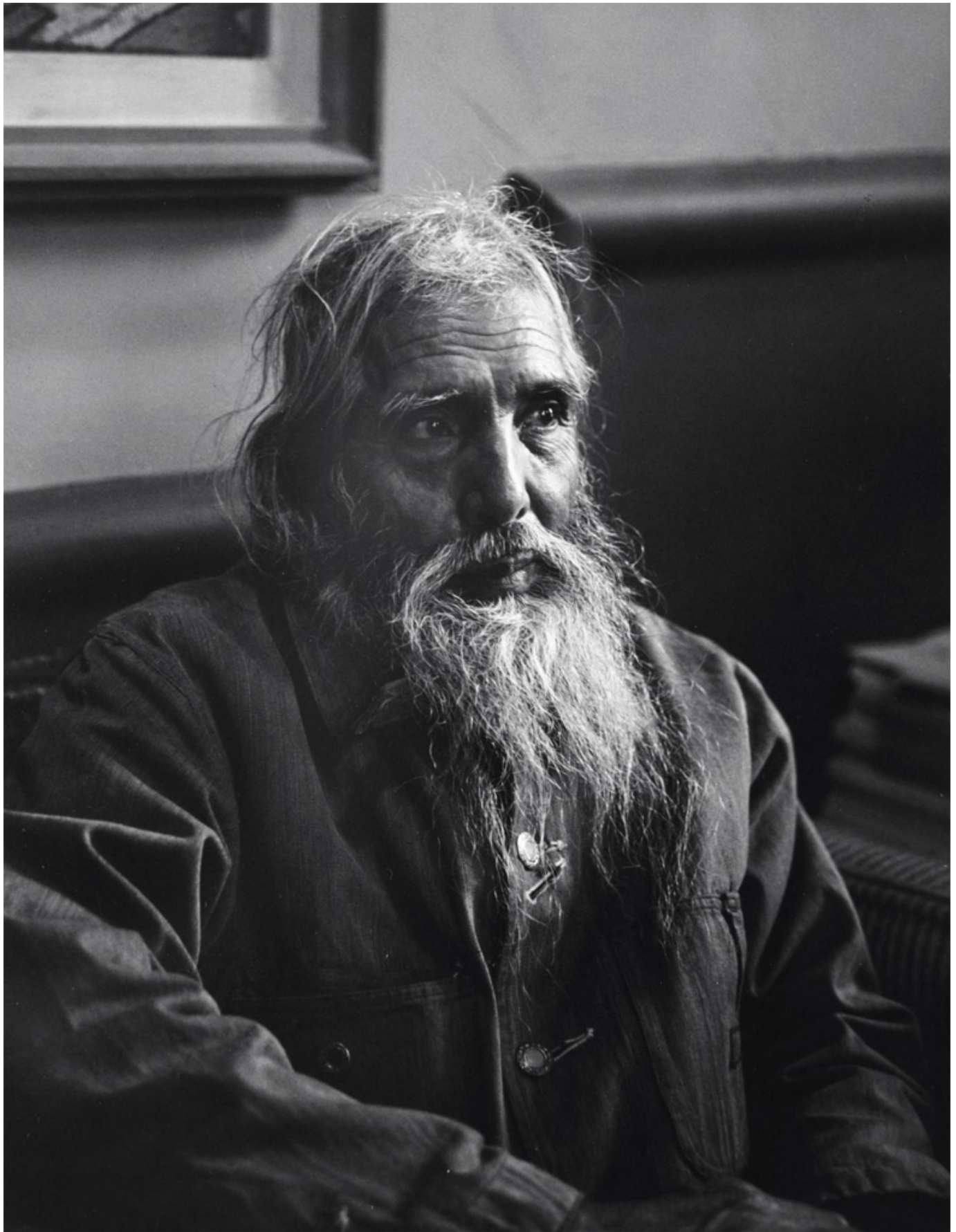
Manuel Álvarez Bravo



Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros



Fernando García Ponce



Francisco Goitia



Emilio *El Indio* Fernández



Rita Macedo

Sentido de la imaginación simbólica

Ut pictura

poesis

José Pascual Buxó

La íntima semejanza que en el mundo grecolatino se postuló entre la pintura y la poesía, expresada con la frase “Ut pictura poesis”, tuvo ecos y resignificaciones en el Siglo de Oro español. A rastrear esas presencias y testimonios se dedica en el presente ensayo José Pascual Buxó, poeta, ensayista e investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de nuestra Universidad.

1. Inscrito por Plutarco en sus *Glorias atenienses* y consagrado por Horacio en su *Epístola a los Pisones*, el dicho de Simónides acerca de la íntima semejanza que guardan entre sí la pintura y la poesía se constituyó en el núcleo conceptual de todas las especulaciones renacentistas y barrocas acerca de la naturaleza del arte: “picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem”. No es necesario referir de nueva cuenta una historia de sobra conocida; bastará para nuestro actual propósito recordar que la pregonada semejanza de las “artes hermanas” —como también se las llamó desde antiguo a la poesía y la pintura— no reside precisamente en el medio expresivo de la que una y otra se valen, o por decirlo de otra manera, en el sistema semiótico utilizado (verbal e icónico, respectivamente), cuanto en su común propósito de darnos su particular representación artística de cosas semejantes que son, en sustancia, los múltiples avatares de la aventura humana. Pero si no es el caso referir con pormenor los testimonios históricos acerca de la persuasiva semejanza de aquellas artes, no es posible dejar de aludir brevemente a la conocida fuente teórica de la que emanaron todos los argumentos de esa causa intemporal: la *Poética* de Aristóteles.

Es cierto que el propósito del Estagirita era el de considerar únicamente “la poesía en sí misma y en sus espe-

cies”, así como de la función específica que correspondía a cada una de ellas (epopeica, trágica, cómica, diti-rámica, aulódica...), pero al indagar el fundamento de tales especies poéticas tuvo que echar mano de un concepto general capaz de englobarlas a todas; ese concepto clave es el de *mimesis*, a partir del cual estableció Aristóteles el modo peculiar con que cada una de ellas realiza su “imitación” de diferentes clases de objetos, ya sean naturales, artificiales o meramente imaginarios. No puede ocultarse que el término “mimesis” y sus sucesivas traducciones e interpretaciones han dado pábulo a no pocas ambigüedades, pues si bien es verdad que “imitar” significa esencialmente la producción de un determinado objeto hecho o ejecutado a semejanza de otro, está claro que la “imitación de la naturaleza”, es decir, de las cosas que pueblan el mundo, sólo puede hacerse de manera indirecta o figurada a través de ciertos recursos semióticos, vale decir, artificiales o artificiosos, como son el dibujo, los colores, las palabras, el ritmo o la melodía. De ahí que, para evitar sesgadas interpretaciones, quepa aclarar que el concepto de “imitación” no alude a una mera réplica o reproducción de los objetos imitados, sino a una *representación simbólica de sus características más relevantes*.

Desde el mismo principio de su tratado, Aristóteles puso en espontánea relación el arte de la pintura con

los de la poesía y la música, por razón de que todos ellos se constituyen como modos particulares de “mimesis” o, diciéndolo mejor, de *representaciones artísticas* de ciertos aspectos de la realidad humana o natural.¹ Cuando se trata de “representar a seres que actúan” (y dado que —según Aristóteles— es fuerza que los hombres sean buenos o malos) al poeta le toca “imitar” a personas que se diferencian por su virtud; lo mismo hacen los pintores, pues si bien Polignoto pintaba a “personas mejores” y Pausón a peores, Dionisio tenía preferencia por representar “a iguales”, de suerte que —aun sin decirlo con estas palabras— Aristóteles no sólo daba por hecho que la poesía y la pintura se corresponden en lo que respecta a la representación “mimética” de los caracteres humanos, sino que aun daba a entender que había pintores cuyas obras podrían —por vía de semejanza o analogía— relacionarse sin dificultad con los asuntos correspondientes de la tragedia o la comedia.²

¹ Cfr. Aristóteles, *La poética*, versión de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946 (segunda edición, 2000), Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. En su “Introducción”, García Bacca define “imitar” como “aquel conjunto de acciones que transforman lo artificial en artístico; es decir, el ser y sus operaciones reales en pura presencia”.

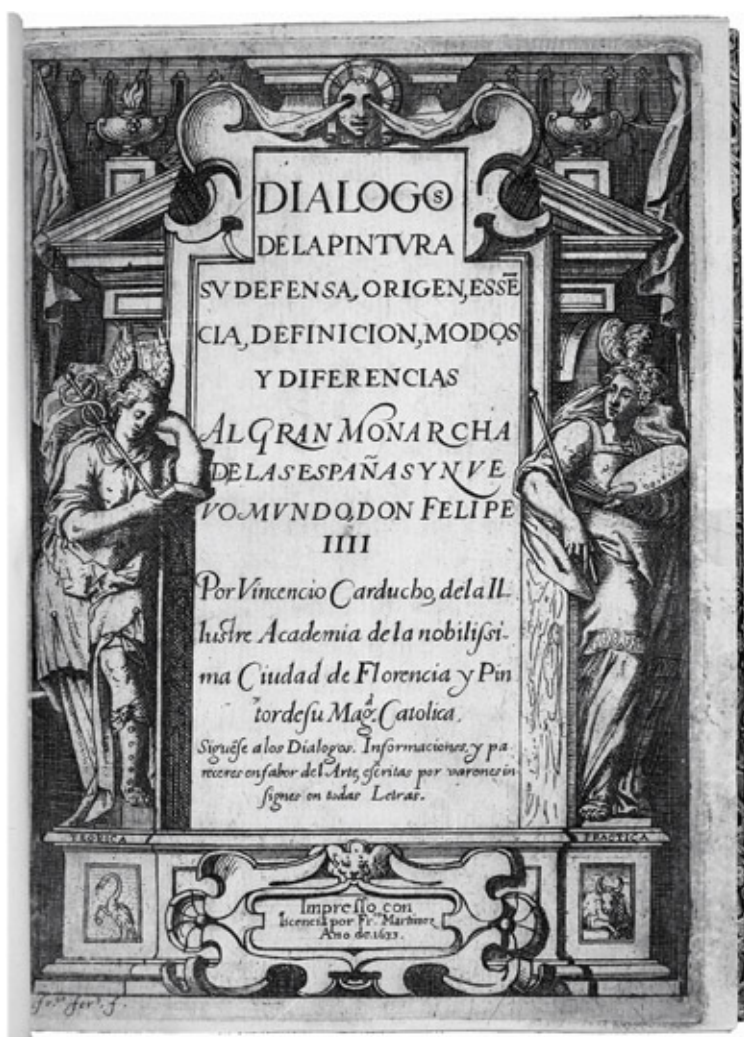
² Para Aristóteles, la epopeya y la tragedia coinciden en que ambas son imitación de personas nobles, en tanto que la comedia es imitación de personas de inferior calidad social o moral.

No entremos ahora a deslindar la entidad moral de los individuos representados artísticamente —asunto del que Aristóteles se ocupó largamente en su *Retórica*— sino tan sólo al hecho mismo de su reviviscencia figurada por medio de diversos sistemas semióticos, puesto que las semejanzas que destaca la *Poética* entre pintura y poesía obligaban también y necesariamente al discernimiento de sus diferencias, esto es, a distinguir el “modo con que se realiza la imitación de cada uno de los objetos”, esto es, de lo que hoy podríamos llamar su diferente estatuto semiótico (verbal, iconográfico, melódico, rítmico... etcétera). Con todo, por sobre esas diferencias, confirmaba el filósofo la correspondencia esencial de aquellas artes que, aun imitando de diversos modos y con diversos medios, tienen finalmente por objeto un conjunto de experiencias compartidas por una misma comunidad histórica; dicho con otras palabras, la imitación artística es un fenómeno cultural que responde y se asimila a un vasto panorama de ideas, creencias y convenciones compartidas. Y algo más podía concluir Aristóteles, y es que siendo el ejercicio de la “mimesis” tan connatural al hombre, no sólo lo hace el más apto para la imitación o representación figurada de las cosas de la naturaleza, sino que lo convierte en el único ser que goza con la copia imitativa de los “fantasmas”³ que pueblan su conciencia; de suerte, pues, que la representación artística sería el modo más libre y deleitoso por medio del cual logra descubrir el hombre los múltiples sentidos del mundo que lo rodea y de los ocultos repliegues de su propio ser. En efecto, la “mimesis” es capaz de convertir el espesor inaccesible de las cosas del mundo en imágenes o representaciones autónomas que, al ordenarse, se hacen finalmente comprensibles al espíritu humano; al disfrute en que se adunan la intencionada configuración de la naturaleza y la comprensión de su sentido trascendente solemos dar el nombre de placer estético.

2. La literatura artística —aquel género de escritos que versan sobre el arte de la pintura y la vida y la obra de los pintores— no fue muy rica ni abundante en el Siglo de Oro español. Generalmente menospreciada por la crítica, contamos ya con el meritorio estudio y antología de Francisco Calvo Serraller,⁴ que nos permite acercarnos a los principales textos de la época con el fin de indagar cuál haya sido el pensamiento de los muy contados españoles que trataron —siempre a la vera de los influyentes tratadistas italianos— acerca de las consabidas relaciones entre la pintura y la poesía.

³ Para Aristóteles, “fantasma” no es otra cosa que la imagen de las cosas sensibles que, desprovista de su materia, se forman en la fantasía. Cfr. *De anima*, III.

⁴ Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro español*, Cátedra, Madrid, 1991.



En 1600 y en Madrid publicó Gaspar Gutiérrez de los Ríos una *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las mecánicas y serviles*.⁵ cuyo propósito inmediato bien pudo haber sido la defensa jurídica de algún pintor o pintores opuestos al pago de las alcabalas con que la hacienda real gravaba sus obras, tratándolas como si fuesen meros productos artesanales, pero cuyos fundamentos históricos y teóricos instalan a ese autor olvidado en la mejor tradición aristotélica. En efecto, don Gaspar dedicó el capítulo décimo de su tratado al tema “De la emulación y la competencia⁶ que tiene la pintura y artes del dibujo con la poesía”, donde afirma, sin preámbulos, que “si el fin del poeta es imitar las cosas al natural, el del pintor es el mismo”; el primero imita con palabras, el segundo, con colores; y así como “*el poeta guarda en sus versos la proporción de los números y de las sílabas, el pintor [...] guarda asimismo sus proporciones geométricas y aritméticas*”. Por este modo, decía, “el verso da contento al oído; la pintura y las artes del dibujo regocijan la vista”. De donde podemos entender que las construcciones verbales regidas por la sucesiva cadencia de los versos, se correspondían con el rítmico trazo del dibujo; unos y otros —claro está— igualmente organizados de conformidad con la necesaria armonía del espíritu que las anima.

Nada de esto era nuevo, y por tal razón Gutiérrez de los Ríos lo presentaba ya como verdad inconcusa, esto es, recibida y aprobada por los sabios de Europa. Cabe destacar la actitud persuasiva con que nuestro autor pone en parangón los principios rectores de la poesía y la pintura: “los números y las sílabas”, esto es, la armonía y cadencia de las palabras de que se forma el verso, son equivalentes o comparables a la disposición del dibujo hecha de conformidad con la proporción geométrica y aritmética de sus figuras; en ambos casos, se alude al sistema compositivo que rige cada arte. Pero no es sólo formal la semejanza entre la pintura y la poesía, sino también sustancial, ya que ambas “deben representar las cosas de manera que parezca que las estamos viendo”: los pintores (cuyos paradigmas eran para nuestro autor el Apeles Ticiano y el español Juan Fernández de Navarrete, llamado el Mudo) deben “pintar las personas de manera que nos parezca que están hablando y *con el espíritu y con las demás cosas nos engañan pareciéndonos verdaderas*”; el poeta, por su parte, “debe significar todo esto con palabras elocuentes, amplias [...] tan significantes de [lo] que se dice que no se puede subir más arriba, ni hablarse por otra vía mejor ni más a propósito”. Por tales razones, concluye, “llama Simónides Poe-

ta a la pintura poesía muda, por ser significada en colores, y a la poesía pintura que habla por ser pintada con palabras”. Se halla, pues, implícita en esta elegante paradoja la idea de que ambas, poesía y pintura, son una especie particular de lenguaje que, aun valiéndose de diferentes soportes materiales, cumplen una misma función: la de ser artefactos significantes.

Detengámonos un momento en estas observaciones de Gutiérrez de los Ríos; primero, obviamente, en el sentido que debemos acordarle a la palabra *engaño*,⁷ que no está aquí empleada en tanto que *falaz* o *fraudulento*, sino en el de *hábil* e *ingenioso*, esto es, ducho en la representación artificiosa de cosas esencialmente verdaderas y, después, en la especial correspondencia o semejanza establecida entre los lenguajes propios de cada una de las artes comparadas: “engañar con visos de verdad” no es un mero oxímoron elegante por medio del cual se unen sintácticamente dos términos de significación contraria, sino una perspicaz intuición; porque aunque los colores no se constituyan, de suyo, como signos estables de un sistema de representación particular, podemos, al igual que hacemos con las palabras, encomendarles la tarea de significar ciertas cosas que ni las palabras ni los colores son por sí mismos. Claro está que Gutiérrez de los Ríos no pensaba en el color separado del dibujo, esto es, de la figura colorida, pues el dibujo —había dicho antes— es “el principio, planta y fin” de todas las artes figurativas, el que permite en suma —al igual que lo hacen las palabras en su propio ámbito— “imitar la variedad de cosas que se comprenden en esta naturaleza”.

Por otra parte, nuestro autor tampoco hablaba genéricamente de dibujos y palabras, sino de su actualización concreta en el contexto de una “representación” particular, ya sea que se las organice por medio del discurso verbal o de la armónica conjunción de figuras y colores, esto es, formando parte de un poema o de una pintura en que el artista se obliga a “representar las cosas *de manera que parezca que las estamos viendo*”. Colores y palabras son, pues, entidades esencialmente “visibles”, no sólo para los ojos, sino para la imaginación y el entendimiento; de ahí que unos y otras se constituyan como entidades plenamente significantes o —como podríamos decir nosotros— capaces de cumplir una plena función semiótica. Y es tanta la capacidad significativa atribuida a la pintura por Gutiérrez de los Ríos, que no sólo la hace homologable con la poesía por la manera viva y patente —esto es, evidente y persuasiva— con que ambas pueden representar cosas, personas, acciones y pasiones, sino que incluso compiten ventajosamente con

⁵ Cfr. Calvo Serraller, *op. cit.*, pp. 67-84.

⁶ “Emulación” en el sentido de imitación de la virtud, no en el de enemistad o contrariedad, y “competencia”, no en el de “disputa o contienda”, sino en el de “suficiencia” o “capacidad” de obrar.

⁷ “Engaño”, anota Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, proviene de “la palabra francesa *engignier*, *id est fallare ab ingenio*”; e “ingenio” vale tanto como “fuerza natural del entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias...”.

la historia, pues si en ésta “leemos las cosas como negocio (o asunto) pasado”, en las pinturas las “*vemos como cosas presentes*, que es cosa que tiene más fuerza”.⁸

La idea de que el discurso histórico toma como materia sucesos del pasado, en tanto que la poesía y la pintura nos hacen percibir como un acto de absoluta presencia todas las cosas representadas por su intermedio, bien valdría una reflexión más detenida, puesto que es asunto de capital importancia para establecer la diversa entidad semiótica de la narración historiográfica, no sólo respecto del relato literario, sino también de la llamada “pintura de historia”, en cuanto que ésta tiene como referente extraartístico alguna persona o suceso memorable.⁹ Desde luego, el origen de la idea se halla en la comparación aristotélica entre la historia y la poesía: a la primera le corresponde tratar de hechos particulares, contingentes y pasajeros, a la segunda —en cambio— asuntos universales y, por ende, al igual que los del discurso filosófico, de valor más permanente y esencial.

A más de esta crucial diferencia entre las artes de la reviviscencia histórica y la invención artística, al tratadista español le interesaba ponderar las virtudes intelectuales que necesariamente deben poseer los artífices de la pintura y de la poesía: a ellas —decía— no se atreve a llegar quien no esté dotado de una gran capacidad de inventiva y de una amplia cultura humanística, en tanto que el recuento de los hechos de la historia puede hacerse aun de manera “inconsiderada”, esto es, sin un cabal conocimiento y competencia en la disciplina. Y, así, decía: “Para hacer y escribir historias [...] aun los que no saben, inconsideradamente se atreven a tonto sin entender lo que hacen, ni tienen reglas, estilo, ni estudios, ni letras humanas [...] Pero para *la invención de pintarlas*, esculpir las, ordenar las en estas artes, no se atreve cualquier artífice dellas, sino los muy grandes y preeminentes”.

Además, la representación pictórica aventaja a la escritura de la historia y aun de la misma poesía, ya que “las historias pintadas y reveladas [esculpidas], bien se ve que vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a

entender, y que es más cierto su provecho. *Éstas se ven casi en un abrir y cerrar de ojos, y así aprovechan más*; las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oír las, lo cual se halla en pocas gentes, y mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer...”.

Quizá no exageraba Gutiérrez de los Ríos respecto del general analfabetismo que entonces reinaba en España, ni sobre la seducción ejercida por las imágenes tanto en personas cultas como ignorantes, pero en su afán de persuadir a los jueces de que la pintura era arte liberal y no ruin y mecánica, echaba mano de un argumento supremo: las artes del dibujo y la pintura, al igual que la poesía, son el resultado de una “invención”, esto es, de un proceso productivo-creador que presupone la comprensión y el análisis previo del objeto a imitar; pero tiene, además, la pintura —como virtud nacida de su propio sistema semiótico fundado en la significación icónica e inmediatamente perceptible de las cosas— la superior capacidad de la *evidencia*, esto es, de ofrecer la imagen visual completa y simultánea de las cosas representadas.¹⁰ Con todo, tales hipérboles no podían ocultar el hilo de un ovillo complejísimo: sin “letras”, esto es, sin información literaria, los pintores y escultores carecerían de la materia en que fundar sus “invenciones”,¹¹ y bien podría ser ésta la principal sujeción de la llamada “pintura de historia”, que requiere fatalmente del recurso a testimonios documentales para que sus “figuras” parezcan apearse a una “verdad” convencionalmente acordada.

He aquí implícitamente planteada la discusión de un tema central para la exégesis artística: el sentido de cada una de las obras pictóricas o literarias ¿es tan sólo el que le acuerdan intencionalmente sus autores o es, más bien, resultado de una libre reinterpretación de ideas y valores previamente elaborados por los discursos ideológicos dominantes?¹² Más aún, para los estudiosos modernos, las disquisiciones de Gutiérrez de los Ríos prefiguraban ya el falso conflicto que suele plantearse entre la “verdad” histórica y la “ficción” artística, conflicto que ya había sido superado por Aristóteles al postular para las obras de arte su carácter “verosímil”, esto es, de ser una representación imaginaria y persuasiva que —más allá de su investidura figurativa— remiten a una condición

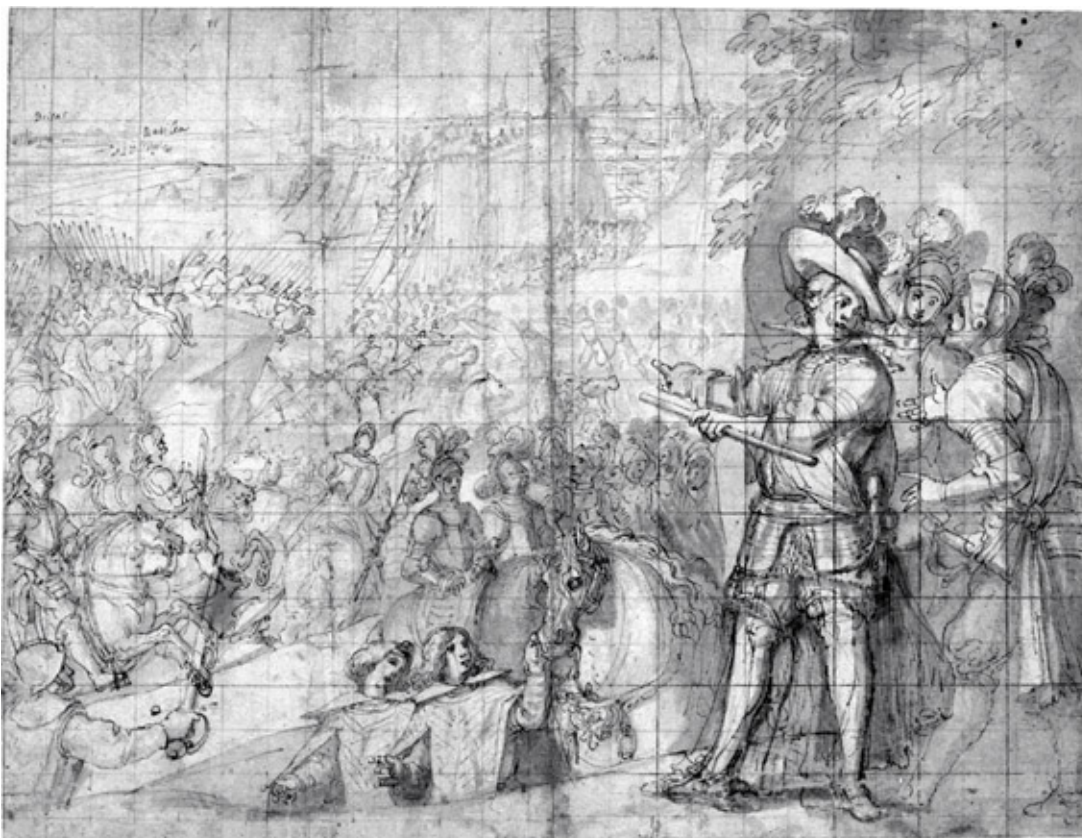
⁸ Se advierte en esto un claro eco de Alberti, quien, en el Libro II *De la pintura*, alentando a los jóvenes para que se esforzaran en su aprendizaje, decía que “la pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos”. Cfr. Leone Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción y traducción de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1999, p. 89.

⁹ Conviene hacer una distinción conceptual entre lo que los tratadistas de la pintura llaman “historia”, entendida como la “fábula” o argumento de la obra pictórica —semejante también en esto a la obra literaria— y la “pintura de historia”, cuyo fin es el de representar artísticamente acciones y pasiones de personas que verdaderamente existieron y las experimentaron. Se trata, en tales casos, de convertir determinados sucesos históricamente documentados en la materia prima de una fábula o narración artística: así, la *pintura de historia* y la *novela histórica* serían composiciones semánticamente equivalentes si bien manifestadas por medios semióticos distintos.

¹⁰ Cfr. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Sub voce* “evidencia”, I, Gredos, Madrid, 1975.

¹¹ Se alude aquí a la expresa lección de L. B. Alberti cuando “aconseja al pintor estudioso que se haga familiar y bienquerido para los poetas, oradores y los otros doctos en letras, pues de estos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus *invenciones*, que en pintura suponen la mayor alabanza”. Cfr. Alberti, *op. cit.*, p. 115.

¹² Si bien sea este un tema que requiere de amplio desarrollo, me limito a decir aquí —para entendernos— que doy el nombre de “discursos ideológicos” a todos aquellos que manifiestan una “visión del mundo” compartida por una determinada comunidad histórica, independientemente del género al que tales discursos se adscriban.



Vicente Carducho, *La expugnación de Rheinfelden*

humana esencial, razón por la cual no entran en conflicto con la verdad accidental de las pasiones y acciones efectivamente sufridas. El registro de los sucesos efectivamente comprobables en la realidad del mundo es tarea de los historiadores; la representación imaginada —semióticamente construida y textualmente manifestada— de ciertos aspectos ejemplares del suceder humano pertenece a otro género de realidades, las que se sustentan en la fantasía y el entendimiento, y no son obra de las meras circunstancias, sino del trabajo creador de poetas y pintores.

3. Si Gutiérrez de los Ríos fue un abogado salmantino, profesor de ambos derechos y, quizá por influjo de su padre de oficio tapicero, bien instruido en el arte del dibujo, Vicente Carducho fue un pintor profesional, miembro del taller de Annibale Zuccaro y, junto a su maestro, contratado en 1585 por Felipe II para realizar las decoraciones de El Escorial. Ya en su madurez publicó los *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), que los críticos modernos han considerado como uno de los “principales tratados barrocos”.¹³ Precisamente en el “Diálogo cuarto” se ocupó “De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la *simpatía que tiene con la poesía*”, de cuya riqueza teórica apenas podremos dar aquí unas ligeras vislumbres.

¹³ Cfr. Calvo Serraller, *op. cit.*, pp. 271-338.

Decía Carducho, para iniciar su monólogo magistral —puesto que la función dialógica es en su tratado apenas una presuposición didáctica— que “del saber al hacer hay gran diferencia”, con lo cual daba pie a considerar la existencia “en el hombre [de] dos pintores: uno interior, que es el entendimiento intelectual y discursivo práctico, y el otro exterior, operativo y práctico”. El “interior —proseguía— pinta en la memoria o en la imaginativa los ojos que le dan los sentidos exteriores por medio del sentido común: a estos objetos perficiona este pintor interior [...] y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta pintura”. He ahí, dicho de manera implícita, en qué reside la principal comunidad y semejanza entre pintura y poesía: las imágenes que aquella representa a los ojos, la poesía las hace patentes a la memoria —que es receptáculo de imágenes— y al entendimiento, a quien incumbe determinar el sentido o la idea que esas imágenes transmiten. De esta suerte, pintura y poesía son artes igualmente figurativas: la primera por modo sensible y directo, la poesía por modo indirecto y evocatorio al hacer visibles a la imaginación las propias figuras de las cosas significadas.

Por otro lado, afirmaba Carducho, las “manos” del Pintor externo “no hacen más que copiar la pintura que da la memoria o la imaginativa, y como primeros instrumentos obran y *procuran remitir a la materia visible aquellas ideas que están en el discurso del entendimiento concebidas*”. Seguía Carducho en todo esto las doctrinas aristotélicas sustentadas por Lomazzo y Zuccaro, según las cuales, el pintor docto ha de corregir y enmendar la

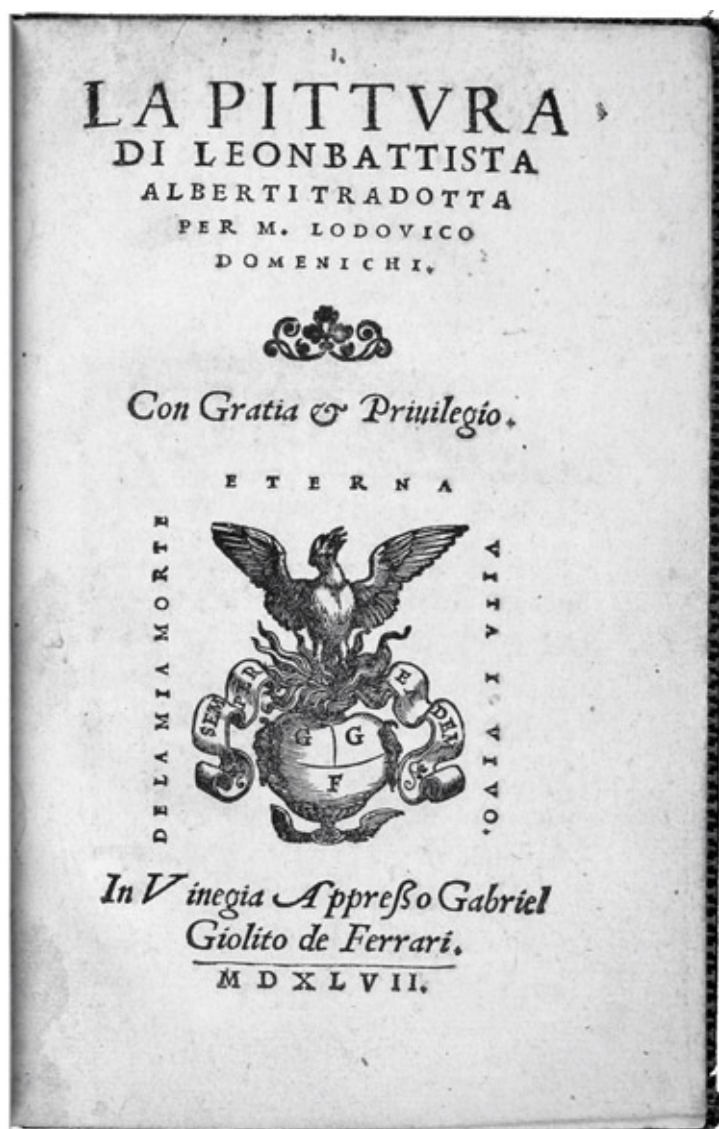
realidad natural con la razón y el hábito del entendimiento; si bien habrá otro género de pintores puramente “prácticos” o empíricos —aunque hábiles muchas veces en la ejecución— que, sin mediar ninguna consideración teórica, se limitan a copiar del natural las “especies” o imágenes que entraron por los sentidos, “*sin más reparos que los que le dio el objeto*” mismo, esto es, reducidos a su pura exterioridad perceptible y sin dotarlos de otra significación que trascienda su inmediato aspecto material.

Se insinúa aquí la radical diferencia existente entre la copia o reproducción mecánica de las cosas naturales, de aquel otro tipo de representación artística por medio de la cual las figuras son “significantes” de contenidos intelectuales o emocionales que trascienden su pura apariencia exterior; en otras palabras, se intuye —aun sin declararlo todavía— el concepto de la *significación simbólica* de las obras artísticas y, por ende, de la que bien podríamos llamar la densidad semántica de sus lenguajes. De esta esencial distinción entre los meros “copiadores del natural” y los “doctos pintores” se concluye que estos últimos conciben sus obras pictóricas de modo semejante a como proceden los artistas de la palabra, organizando la materia de sus poemas de confor-

midad con una serie de operaciones intelectuales y recursos expresivos adecuados a la “idea” o disposición interna de la materia o asunto que traten.¹⁴

La analogía entre los procedimientos intelectuales de la pintura y la oratoria ya había sido postulada en el siglo xv por L. B. Alberti, en su afán por reconocer en el pintor una competencia artística comparable con la de los humanistas cultivadores de las “ciencias institucionales”, a saber, la poesía, la gramática, la retórica, la dialéctica, la filosofía, la matemática, etcétera.¹⁵ Precisamente en la última parte del “Diálogo cuarto” entra Carducho a establecer una correlación específica entre la composición pictórica y la poética, esto es “la *propiedad* de aquello que se pretendió pintar”. Lo *proprium*, dice la retórica, no se ciñe a la mera competencia del poeta u orador para elegir las voces más atinadas, sino que se extiende a la “virtud” de las partes para encajar armónicamente en un todo, es decir, a lo *prepon* o conveniencia que han de tener entre sí todas las partes constitutivas del discurso: *inventio, dispositio, pronuntiatio*.¹⁶ De esta suerte, lo “propio” no afecta solamente a la adecuada selección de las voces en el arsenal de la lengua respecto de la materia a tratar, sino al “decoro” interior, esto es, a la adecuación del tono discursivo a la condición social y moral de los individuos o asuntos representados. No basta, pues, que la materia o asunto de una obra esté provista de una reconocida dignidad humana, es indispensable hallar la forma más adecuada a su representación, ya sea icónica o verbal.

Pues bien, el Discípulo de Carducho ha comprobado cómo en muy “valientes¹⁷ pinturas” pudo faltar la “propiedad y conveniencia [...] siendo defecto que de todos puede ser juzgado”. Y esto es así, arguye el Maestro, porque siempre ha de guardarse la “propiedad del hecho y de la forma de cada cosa” y repararse mucho “en la variedad de las fisonomías y de los cuerpos de los hombres [...] porque —ejemplificaba— diferente proporción conviene a Baco que a Mercurio, a Hércules diferente que a Paris, y lo que conviene a Circe no conviene a Minerva...”. Insistía, pues, en que por medio de la pintura ha de conocerse fácilmente la “torpeza y liviandad de la mujer de Putifar, en su rostro y acción, como el honesto recato en el de Iosef”, o dicho diversamente, la contextura moral de las personas representadas por las “historias” o asuntos que sirven de canevas temático a las representaciones pictóricas. Pero tal propiedad, añá-



¹⁴ Cfr. Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1984.

¹⁵ Cfr. Alberti, *op. cit.*

¹⁶ En correspondencia con esto, también Alberti advertía en la obra pictórica tres etapas de elaboración: circunscripción de las superficies, composición de las figuras y recepción o distribución de las luces y sombras.

¹⁷ “Valiente” en la acepción registrada por el *Diccionario de Autoridades* de “excelente, primoroso o especial en su línea”.

día, no es cosa que pueda percibirse únicamente con la vista, o “con sólo lo teórico, mas justamente si con elegantes y propios *conceptos actuados*, adornándolos de gravedad y hermosura y gracia en los trajes, en las acciones y en las fisonomías”, tal como hicieron los grandes pintores de la Antigüedad (Apeles, Parrasio, Timantes...). Y puesto que “*la Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejanza, unión e intención*”, imiten los pintores al grande Homero cuando “pintó” artificiosamente al airado Aquiles y a Virgilio cuando “pinta a Dido furiosa y enojada”.

Pero esta “simpatía” o concordancia entre poesía y artes plásticas no sólo se comprueba en la obra de los poetas antiguos, que son modelo admirable para los pintores de hoy, sino también en la de los modernos, de ahí que el maestro Carducho estableciera un parangón entre los ingenios de la Antigüedad clásica con los de su España contemporánea, porque también en ella poetas como Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, José de Valdivielso, Juan de Jáuregui, Juan Ruiz de Alarcón o Lope de Vega Carpio “pintan¹⁸ copiosas y doctas tablas”. En las obras de Pérez de Montalbán, “¿qué pinturas no se han oído, *siendo los versos como los lienzos*, y juzgando los oídos como los ojos? Y en el *Polifemo* y *Soledades* de Luis de Góngora “parece que vence lo que pinta, y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma”. Recordemos que no sólo los pintores procuraban trasladar a sus obras las cualidades expresivas y los contenidos en que se extiende el discurso poético, sino que también los poetas se esforzaban por crear en sus versos las persuasivas ilusiones del espacio, el color y la luz como parte consustancial de sus descripciones; y a propósito de esto, ya el Abad de Rute había comparado las descripciones poéticas de las *Soledades* con aquel tipo de pintura sobre tela de temática paisajística y costumbrista a la que daban el nombre de “lienzos de Flandes”:

La poesía en general es pintura que habla, y si alguna lo es, lo es ésta; pues en ella, como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos y cacerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos, porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro.¹⁹

Pero no nos quedemos en lo exterior de este panegírico, vayamos al meollo de esas comparaciones que llegan al extremo de postular la semejanza e íntima correspondencia entre la poesía y la pintura, toda vez que

¹⁸ “Pintar”, define el *Diccionario de Autoridades*, vale metafóricamente por “describir por escrito o de palabra alguna cosa”.

¹⁹ Cfr. Luis de Góngora, *Soledades*, edición de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994, p. 126.



—según el decir de Carducho— las palabras “pintan” en el entendimiento lo que los colores y las formas manifiestan a los ojos. Al finalizar la lección, incita a su discípulo a que se detenga a considerar, “no sólo con los sentidos, mas con las potencias el alma”, las patentes “simpatías” o conformidades entre las artes del dibujo y de la palabra, porque sobre las evidentes diferencias semióticas de sus signos y sus diversos modos de articulación, imágenes y palabras comparten una dimensión figurativa, explícita en las primeras e implícita o sugestiva en las últimas.

Al logro de esa condición pictórica de sus versos aspiraban los poetas del Siglo de Oro; por su lado, los pintores trabajaban sus cuadros siguiendo a su manera los preceptos de la retórica literaria, porque, como bien sabemos, en la mente de los hablantes, las palabras no evocan tan sólo los conceptos abstractos de las cosas, sino sus propias imágenes, y estas no sólo remiten a una representación exterior de las cosas, sino también a las ideas, acciones y pasiones susceptibles de ser significadas por su intermedio. Por supuesto, esa capacidad significativa de los cosas no proviene de su propia naturaleza, sino que es consecuencia del arte, resultado palpable de una voluntad semántica y de la aplicación de ciertos recursos apropiados a ella, para cumplir la milagrosa tarea de dar voz y sentido trascendente a nuestras mudables experiencias del mundo. **U**

Francisco Cervantes de Salazar y Luis Vives

Encuentro en Flandes

Margarita Peña

El reconocido pensador renacentista Luis Vives y el joven estudioso Francisco Cervantes de Salazar se habrían conocido en 1528 en Flandes, lo que llevó al segundo a traducir un opúsculo sobre la sabiduría escrito por el primero. Margarita Peña, catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad, rastrea los caminos opuestos de dos humanistas del Renacimiento.

Pude localizar recientemente en una biblioteca de libros “raros” el ejemplar de una obra de Luis Vives —sobradamente mencionada y conocida en latín—, en traducción al castellano de Francisco Cervantes de Salazar, publicada posiblemente en 1546, con anterioridad a su viaje a la Nueva España en 1551. Una edición de la que poco se sabe, por lo demás. Ha sido este hallazgo el pivote que me lleva a ocuparme de los escritos del autor peninsular previos a los *Diálogos latinos*, que vertiera al castellano Joaquín García Icazbalceta, conocidos con el título de *México 1554*, obra famosa que Cervantes redactara a los tres años de haber pisado tierra novohispana. El texto descubierto es un opúsculo impreso por Joachín de Ibarra, cuya portadilla dice como sigue: *Introducción y camino / para la sabiduría, donde se declara que cosa sea, / Y se ponen grandes avisos para la vida humana, / compuesta en latín / por el excelente varón Juan Luis Vives, / con muchas adiciones que al propósito se hacían, / Por Francisco Cervantes de Salazar. // Madrid. MDCCLXXX (1780) // Por D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M. / Con las licencias necesarias. / Direcc. de Proveed. e Inventarios / Oficina.*

En el espacio entre el nombre del autor y el lugar y fecha de edición figura el escudo de impresor: “YBA”

sobre dos ramas de laurel cruzadas y rematando una corona con cinco puntas que, hipotéticamente, pudieran corresponder a los cinco soberanos borbones del siglo XVIII en que el libro aparece: Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV.

UN UNIVERSITARIO PENINSULAR EN EL NUEVO MUNDO

La personalidad de Francisco Cervantes de Salazar como humanista llegado a Indias al mediar el primer siglo de la Conquista se halla indisolublemente ligada al humanismo naciente en la Nueva España y, por ende, a la cuna, al receptáculo de ese humanismo: la universidad novohispana, la cual se creó según el modelo de las universidades europeas —París, Lovaina, Salamanca, entre otras—, que acogieron por épocas a maestros tales como el mismo Juan Luis Vives, en los inicios del siglo XVI, y sirvieron de fragua posteriormente a otros que emigrarían al Nuevo Mundo, como el propio Cervantes de Salazar.

La *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México*, de Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén (bachiller, secretario y maestro de ceremonias de dicha Real

Universidad), sintetizada modernamente por el jurista Rafael Sánchez V., es una rica fuente para el conocimiento del ámbito universitario en sus inicios, en la capital de la Nueva España. A ella me remito en nota de pie de página,¹ con el objeto de conocer la institución que acogió a Cervantes de Salazar en la Nueva España, así como el papel que él desempeñó en ésta. La magna crónica de De la Plaza y Jaén está dedicada “al Señor de la tierra y cielo, Cristo nuestro Señor”, y dirigida, ya en el siglo XVII, al rey de España —que sería Felipe III— en términos de “Vuestra Sacrosanta Real Magestad...”.

La paráfrasis de Rafael Sánchez V. de la crónica del ilustre De la Plaza y Jaén es por demás ilustrativa respecto de las gestiones preuniversitarias.² Éstas se realizaron a lo largo de 16 años, entre 1537 y 1551. Ahora bien, nos preguntamos: ¿qué papel jugó Cervantes de

Salazar en la importante coyuntura de la creación de la Real Universidad y en años inmediatamente posteriores? Un papel colateral de apoyo y sustento, y no propiamente de fundador, ya que llega a México en 1551, cuando las gestiones preliminares se han realizado. Será, a un tiempo, estudiante que pasa de bachiller a licenciado; luego profesor y dos veces rector. De la Plaza y Jaén menciona en su crónica al humanista en seis ocasiones. Me aboco a documentar la presencia de Cervantes en algunos actos de la universidad novohispana para, más adelante, referirme a sus antecedentes peninsulares y su relación con la obra de Luis Vives.

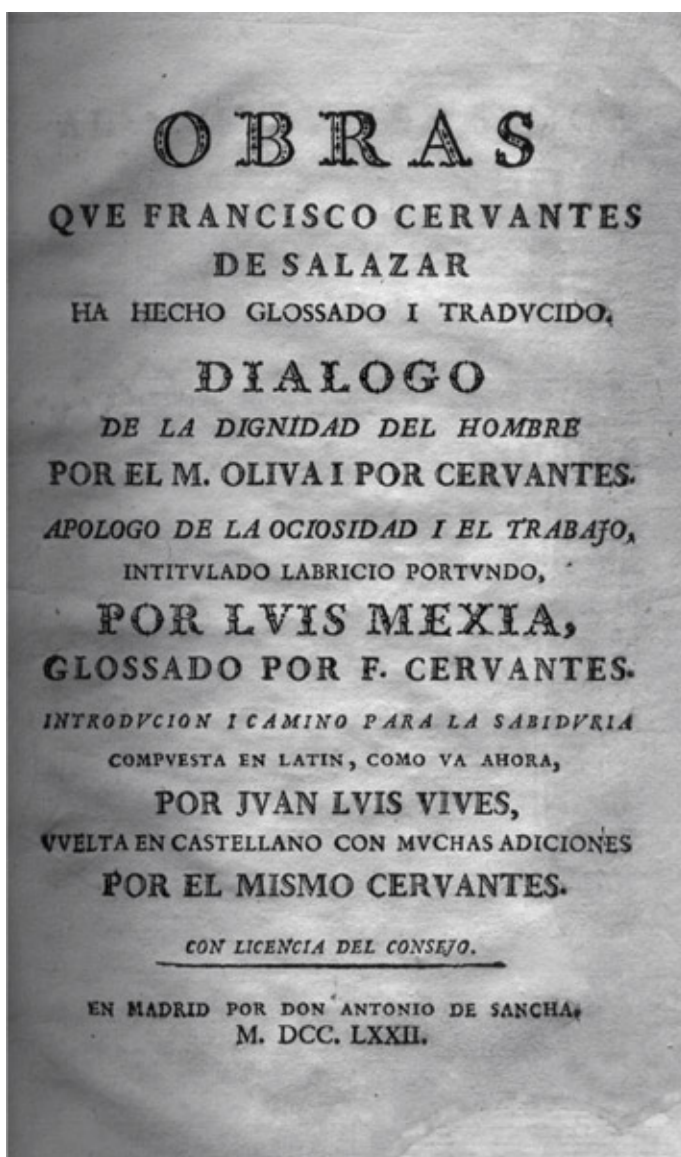
Cervantes de Salazar, como se dijo, llega a México poco antes de la fundación formal de la Real y Pontificia Universidad, la que se realiza de acuerdo con cédula real del emperador Carlos V y tendrá lugar el 3 de junio de 1553; en la cédula se invoca “la Católica y Real Majestad del Emperador Carlos V, Rey y Señor, *que esté en gloria...*”, y la firma Juan de Sámano, “Secreta-

demás religiosos, tal el provincial de los dominicos, así como de las peticiones del Ayuntamiento de México; 2) la Universidad fue creada para naturales e hijos de españoles, sin distinción alguna; 3) el Virrey nombró maestros o lectores en todas las Facultades.

¹ Cristóbal Bernardo De la Plaza y Jaén, *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México*, 2 volúmenes, versión paleográfica, proemio, notas y apéndices de Nicolás Rangel, México, 1931 (primera edición); UNAM, 2001 (edición conmemorativa).

² Rafael Sánchez Vázquez en De la Plaza y Jaén, *op. cit.*, pp. 293-294. De acuerdo con el cronista: 1) La fundación de la Universidad se logró mediante las gestiones de Zumárraga a través de procuradores y





rio de su Majestad”, que para entonces ya sería Felipe II.³ En la crónica de De la Plaza y Jaén se enumeran siete columnas alegóricas que sostendrían la institución, siete facultades, a saber: Teología, Escritura, Cánones, Leyes, Artes, Retórica y Gramática. Y añade: “se hizo inicio en las Escuelas de esta Universidad en presencia del Ilustrísimo Señor don Luis de Velasco, Virrey, y de la Real Audiencia: el cual hizo el *Licenciado Cervantes de Salazar*”.⁴ Por “inicio”, entendamos el acto inaugural; la oración latina fue pronunciada por el escritor peninsular llegado poco ha a México.⁵

La segunda mención se refiere a una época muy posterior: 26 de abril de 1568. Cervantes había ascen-

³ *Ibidem*, pp. 294-295. Cédulas Reales de la Fundación: pp. 296-298. Juan de Sámano había sido anteriormente secretario de Carlos V. Un Carlos de Sámano figura como autor en el cancionero misceláneo *Flores de baria poesía*, empezado a formar en la Ciudad de México en 1577. Podría tratarse de un descendiente del secretario, de Carlos V y Felipe II, que firmaba desde la Península.

⁴ *Ibidem*, p. 301.

⁵ Añade De la Plaza y Jaén: “el lunes siguiente cinco de dicho mes comenzaron a leer los Catedráticos de Teología, Cánones, y Gramática, y lo firmó por verdad Esteban del Portillo, Notario Público”, *loc. cit.*

dido al rango de rector. Se trata de un acto celebrado “en Claustro de los señores Rector y Consiliarios”, en el que “habiendo visto una petición presentada por dicho Señor Rector y Conciliarios, los señores Presidente y Oidores mandaron que la Cátedra de Prima Teología, se diese al P. Maestro Fr. Martín de Perea [...]. Firmado del Doctor Don Francisco Cervantes de Salazar, Rector, y de los Consiliarios. Autorizado de Juan de Vergara, Secretario de la Universidad”. Habían transcurrido quince años desde la primera aparición formal de Cervantes de Salazar, que para 1568 es rector de la prestigiada Universidad.

Se le menciona asimismo, solamente por el primer apellido, el 23 de enero de 1560, en que “tomó posesión de la Cátedra de Propiedad de Decreto el Dr. Don Luis de Anguís [...] de que fueron testigos el licenciado Cervantes [¿de Salazar?] y los bachilleres Ayala y Gonzalo Vázquez [...] que fue en la primera cátedra que se dio por oposición en forma”.⁶

Otra mención data de 1573, “sábado postrero del mes de febrero, en que don Francisco de Cervantes Salazar, Rector, propuso que la junta de este claustro era para vacar la Cátedra de Decreto del bachiller Cristóbal de Badillo, que por ser Catedrático de Decreto de la dicha Universidad [...] estaba obligado a graduarse dentro de seis meses”.⁷

La quinta mención se relaciona con la incorporación a la Facultad de Leyes del ya catedrático Bartolomé de Frías y Albornoz, quien “recibió el grado de doctor en esta Facultad que le concedió el doctor don Alejandro Tremiño [...]. Que le arguyeron el Sr. Rector, el Lic. Téllez y el *Lic. Francisco Cervantes de Salazar*”. Nuestro personaje hace una de las réplicas.⁸

En el *Diálogo primero*, del conjunto de tres que conforman *México 1554*, Cervantes de Salazar explica que los papeles pegados en la puerta de la Universidad eran las tesis de los sustentantes; hojas primorosamente impresas en las que se enlistaban los temas del examen

⁶ *Loc. cit.* Se especifica que ese Luis de Anguís se va a España en la flota que salió el mes de marzo de 1565, sin llevar licencia del señor rector, por lo que dieron vacante dicha Cátedra y “mandaron se pusieran edictos por tiempo de quince días para que en ellos se pudieran oponer conforme a las Constituciones”.

⁷ En este caso, por demás curioso, el aspirante Badillo solicitó licencia para ir al pueblo de Mechoacán a traer “cantidad de pesos que fueren necesarios” para pagar los gastos de la titulación. Y se especifica: “por dicho Sr. Rector le fueron dados cuarenta días para que dentro de ellos se presentase ante el Sr. Cancelario para poder recibir los grados de Licenciado y Doctor”. Queda de manifiesto un cierto grado de tolerancia por parte de la suprema autoridad universitaria, el rector Cervantes de Salazar: *op. cit.*, p. 319.

⁸ Parece haber sido ésta una graduación de postín por el lugar en que se realiza y la calidad de los sinodales, realizada posiblemente en fecha cercana al año 1572, en que gobernaba don Luis de Velasco. Reparemos en la coincidencia de que los padres del escritor Juan Ruiz de Alarcón se casaban en la Catedral el 9 de marzo de 72, teniendo por testigos al hijo y a un hermano del virrey Velasco.

que serían objeto de réplica por parte de los sinodales y el sustentante.⁹

La actuación de Cervantes de Salazar en su papel de funcionario de la recién instalada Universidad abarcó, por lo menos, desde 1553 hasta 1573. Pero además de funcionario universitario, Cervantes de Salazar fue personaje conspicuo en la comunidad española y criolla de estos años.

No es la suya una figura fácil de definir. Intelectual ilustre, ni duda cabe; líder cultural en una sociedad balbuceante; escritor latino y castellano que elogió con una hipérbole magnífica la capital del virreinato, sus alrededores y su universidad; lector que llegó a reunir una biblioteca, o “librería”, respetable; primer cronista de la Ciudad de México; bachiller a su llegada, casi inmediatamente maestro y poco después rector de la Real y Pontificia Universidad. Por otro lado, una personalidad cuestionada por un dignatario eclesiástico, el arzobispo Pedro Moya de Contreras, en informes dirigidos al soberano, Felipe II. Personaje de luz y sombra que pareciera anunciar el claroscuro barroco al tiempo que ejemplifica las contradicciones de la condición humana, agudizadas en la problemática coyuntura del primer siglo de colonización. En un contexto en donde el peninsular luchaba, ante todo, por sobrevivir, y luego, por sobresalir, enriquecerse, destacar.

Examinemos, en primera instancia, el lado luminoso: sus antecedentes europeos, su carrera universitaria, su obra iniciada aun antes de arribar a la Nueva España.

Llegado a Indias como bachiller, obtendrá grados, escalará puestos y luego de formar parte como profesor del claustro académico de la recién fundada Real y Pontificia Universidad, se convertirá en su rector en dos ocasiones: 1557 y 1562. Fungió como primer cronista de la Ciudad de México y escribió tres diálogos latinos que son cimiento de las letras novohispanas.¹⁰

Como buen renacentista, Cervantes escoge el género del diálogo —tan de moda en Italia y España— para descubrir a los ojos sorprendidos de un hipotético fue-reño las características de esta ciudad-capital del Nue-

vo Mundo.¹¹ En el *Diálogo segundo de México 1554*, que describe la ciudad, no hay debate, como sí se da en otros diálogos renacentistas, por ejemplo, el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de Alfonso de Valdés, entre el soldado y el arcediano, o el *Diálogo de Mercurio y Carón*. Existen, sí, en Salazar, la oposición, la contradicción: se declara que la Ciudad de México es perfecta, no existen arrabales; pero luego estos se le atraviesan a la pequeña comitiva formada por Alfaro, Zamora y Zuazo, y no hay más remedio que justificarlos y disimularlos. El humanista, catedrático de la Universidad Real y Pontificia, amigo que fuera de Ambrosio de Morales, continuador de alguna obra de Hernán Pérez de Oliva y traductor de Luis Vives, se verá atrapado en una realidad paradójica, hecha de contrastes, en la que asumirá cabalmente el rol de peninsular adicto al grupo en el poder. A Hernán Cortés, por ejemplo. Nada que ver con el criollismo incipiente que asoma en la conjuración de Martín Cortés narrada por Juan Suárez de Peralta, cuando los criollos de primera generación, resentidos, intentaban “alzarse con la tierra”. Antonio Rubial, entre otros, se ha referido al irreconciliable encono entre las diferentes etnias —mestizos, criollos y españoles—, en su libro *Monjas, cortesanos y plebeyos*.¹² No se percibe en los escritos salazarianos simpatía hacia algunos criollos, como los hermanos Ávila, decapitados en la Plaza Mayor, enterrados extramuros por traición y con su casa demolida. Tampoco hacia el segundo marqués del Valle de Oaxaca, expulsado y despojado de parte de sus vastos territorios. Mucho menos hacia el otro Martín Cortés, el bastardo, hijo de doña Marina, al que ni el hábito de religioso salvó de la tortura en los interrogatorios del proceso. Esto se confirma repasando los *Diálogos*. Pero para cuando ocurrió la conjura, Cervantes de Salazar no era ya el forastero prácticamente autodidacta aunque con unas *Obras* en su haber impresas en 1546, antes de venir a Indias, sino un personaje enseñoreado, con cargos universitarios, dignidades y prebendas.

Vayamos, años atrás, al joven que tuvo por maestro en Toledo a Alejo de Venegas; estudió Cánones en la Universidad de Salamanca, obteniendo sólo el grado de bachiller; viajó a Flandes acompañando a un licencia-

⁹ A ellos alude también De la Plaza y Jaén, *ibidem*, p. 330.

¹⁰ No sabemos que fuera poeta y quizá por eso no figura en el cancionero *Flores de baria poesía*, a pesar de haber coincidido en el tiempo con Gutierre de Cetina, quien entre 1550 y 1554 transitaba entre Veracruz, Puebla y México facturando barras de plata. No los reunió ninguna academia ni tertulia poética, como de seguro debieron de existir. Tampoco se le relaciona con escritores conocidos, como Terrazas (seguramente más joven) y González de Eslava, venido de España a los 24 años de edad, al mediar el siglo. Parece que se hubiera mantenido lejos de quienes escribían libremente, como el propio Eslava, Terrazas y Juan Bautista Corvera. Se sabe que era primo del, por entonces, hombre más rico de México, Alonso de Villaseca, en cuyo hogar vivió al llegar y de quien después se distanciaría por asuntos de dinero. Agustín Millares Carlo documenta esto en alguno de sus ensayos, en donde hace precisamente la relación de los libros que conformaban la “librería” del rector y sacerdote.

¹¹ Señalemos de paso que los *Diálogos* —en alternancia de utopía y contrautopía— develan, por un lado, un ideal urbano hecho de modelos clásicos y arquitectura a la moda; y por otro hacen evidente la negación de los peninsulares respecto a la existencia de un mundo indígena anterior que respondía a un diseño magnífico, y en el cual vinieron a insertarse las mansiones almenadas de los Ávila, los Altamirano, Mendoza, Zúñiga, Estrada, Ávalo, Sosa, Alvarado, Sayavedra, Villafañe, cercadas por los arrabales de los pobladores originales: los indígenas. Escenario de la nueva nobleza peninsular y criolla, viva imagen del señorío y la arrogancia que conferían el poder y los doblones.

¹² Antonio Rubial, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana*, Taurus, México, 2005, pp. 46-50. Cfr. también Francisco Cervantes de Salazar, *México 1554*, traducción de F. García Icazbalceta, prólogo de Margarita Peña, Trillas, México, 1982.

do Girón, conociendo precisamente entonces a “personas eruditas de aquellas tierras”, entre los que sobresalía Juan Luis Vives, al que se refiere en un texto publicado en México, en 1554, en las prensas de Ioanem Paulum Brisensem titulado *Commentaria in Ludovico Vives Exercitationes*..., fol. 4.r,¹³ según afirma el crítico Francisco Calero. Pudo conocer a Hernán Cortés —a quien dedica en un extenso prólogo sus adiciones al *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva—; y quizá, por entonces también, o un poco antes, tradujo un opúsculo del latín escrito por Luis Vives: *Introducción y camino para la sabiduría*. Sin embargo, detengámonos antes en la útil y prolija información biográfica sobre Cervantes de Salazar que proporciona Joaquín García Icazbalceta y redondea el retrato del personaje, de la cual cito algunos extractos. Afirma el erudito: “No hay duda de que nació en Toledo; pero no es posible señalar con certeza la fecha de su nacimiento. Creí, y aun así lo dije que podía adoptarse la de 1521, porque el Maestro [Alejo] Venegas, en el prólogo de las *Obras* de Cervantes, impresas en 1546, dice que ‘siendo de edad de veinticinco años ha tirado la barra sobre más de cuarenta’”. Más adelante, tras un sinnúmero de cálculos afirma Icazbalceta: “Posteriormente he encontrado documentos que obligan a atrasar la fecha del nacimiento de Cervantes. [...]”¹⁴ La fecha de 1513 o 1514 es, pues, la que mejor se ajusta con los datos hallados hasta ahora, y con lo que sabemos de la vida del autor”. Y más adelante continúa el biógrafo:

Discípulo muy querido de Vives fue Cervantes, si hemos de creer a Beristáin [de Sousa]...; [Cervantes de Salazar] respetaba y admiraba a Vives, tradujo su *Introducción y camino para la sabiduría*, comentó y continuó sus *Diálogos*, y ni en la dedicatoria de aquella obra, ni en lugar

¹³ Para esta cita y lo anterior, cfr. Francisco Calero Calero, *Francisco Cervantes de Salazar, autor de la primera biografía de Luis Vives en EPOS. Revista de Filología*, número 12, 1996 (disponible en <http://espacio.uned.es/revistauned/index.php/EPOS/article/view/9954/9495>).

¹⁴ Prosigue Icazbalceta: “En la ‘Descripción del Arzobispado de México’, manuscrito en 1570, se le llama ‘hombre viejo’, calificación que no sería propia si el que era objeto de ella hubiera nacido en 1522, pues sólo tendría cuarenta y ocho años; pero si había nacido en 1514, ya era otra cosa, porque contaba cincuenta y seis. El señor Arzobispo Moya de Contreras decía después, en 1575, que nuestro Cervantes tenía ‘más de sesenta años’, lo cual [...] nos conduce también a fijar su nacimiento antes del año de 1515”. Afirma: “Declarando en una información que hizo el señor Arzobispo Montúfar contra el deán D. Alonso Chico de Molina, dijo que era [Cervantes] de edad ‘de más de cuarenta años’ [...]. Y deduce: “No parece probable que a los veinticinco años tuviera ya hechos sus estudios de humanidades, y, además de haber viajado fuera de su país, hubiera escrito y publicado el volumen de sus obras, en que algunas circunstancias revelan que el autor había alcanzado ya cierta posición social, y en cuyo prólogo consta que tenía concluidos otros trabajos de mayor importancia. Todo esto es más creíble tratándose de un hombre de treinta y dos a treinta y tres años”. *Vid.* Joaquín García Icazbalceta, *Obras, tomo IV, Biografías II*, (disponible en http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080028207_T4/1080028207_MA.PDF).

alguno de ésta, ni en ningún otro escrito suyo que conozcamos se vanagloria de haber sido discípulo del sabio valenciano: cosa que a haber sido cierta, no habría dejado de publicar para honra propia.¹⁵

Esta conclusión de Beristáin, poco favorable al escritor, atrae la atención sobre los rasgos de carácter de Cervantes que, en un informe a Felipe II, recalca el arzobispo Moya de Contreras. Decía del personaje: “Es amigo de que le oyan y alaben, y agrádale la lisonja: es liviano y mudable, y no está bien acreditado de honesto y casto, y es ambicioso de honra, y persuádese a que a de ser obispo [...] A doze años que es canónigo; no es nada eclesiástico, ni hombre para encomendarle negocios”.¹⁶ Suponemos que tales juicios lapidarios habrán disuadido a las autoridades peninsulares de concederle el arzobispado a nuestro Cervantes, quien de obtenerlo habría sucedido en el cargo a su encarnizado enemigo Moya de Contreras, que también había escrito sobre Cervantes con notorio veneno: “el qual vino lego, en opinión de gran latino, aunque con la hedad ha perdido algo de esto”.¹⁷ Para explicarse la vertiginosa carrera universitaria de Cervantes de Salazar en Nueva España, resulta de suma utilidad este informe de Moya de Contreras retomado por Icazbalceta, en el que se lee entre líneas lo que realmente pudo suceder: Cervantes conseguiría los grados “por remisión de cursos” (el de bachiller en Cánones) y “por suficiencia” los de Artes. Es decir, sin estudios de por medio.

En cuanto a su opuesto, Luis Vives, de naturaleza y destino muy diferentes, cuya vida se entrecruzó por un momento con la de Cervantes de Salazar, había nacido en 1492, casi 22 años antes que éste, y murió en Brujas, Flandes, en 1540. Como es sabido, perteneció a una familia de judíos conversos, estudió en las universidades de Valencia y París. Se estableció en Flandes, fue profesor de la Universidad de Lovaina y entabló una estrecha relación con Erasmo de Rotterdam, quien, se ha insinuado, recelaba de la gran capacidad intelectual del valenciano. Asimismo, mantuvo amistad con el humanista inglés Tomás Moro, que lo introdujo en la Universidad de Oxford hacia 1523. Al igual que Moro, se opuso al divorcio de Enrique VIII, motivo por el que fue arrestado y hubo de dejar Inglaterra y regresar a Flandes en 1528. Su influencia intelectual sobre la Europa del Renacimiento fue grande, pues no sólo acudían a consultarle los artífices de la Reforma protestante y de la Contrarreforma católica, sino que se desempeñó como tutor y educador de muchos nobles que ocuparon puestos de responsabilidad en la corte de Carlos V.

¹⁵ *Loc. cit.*

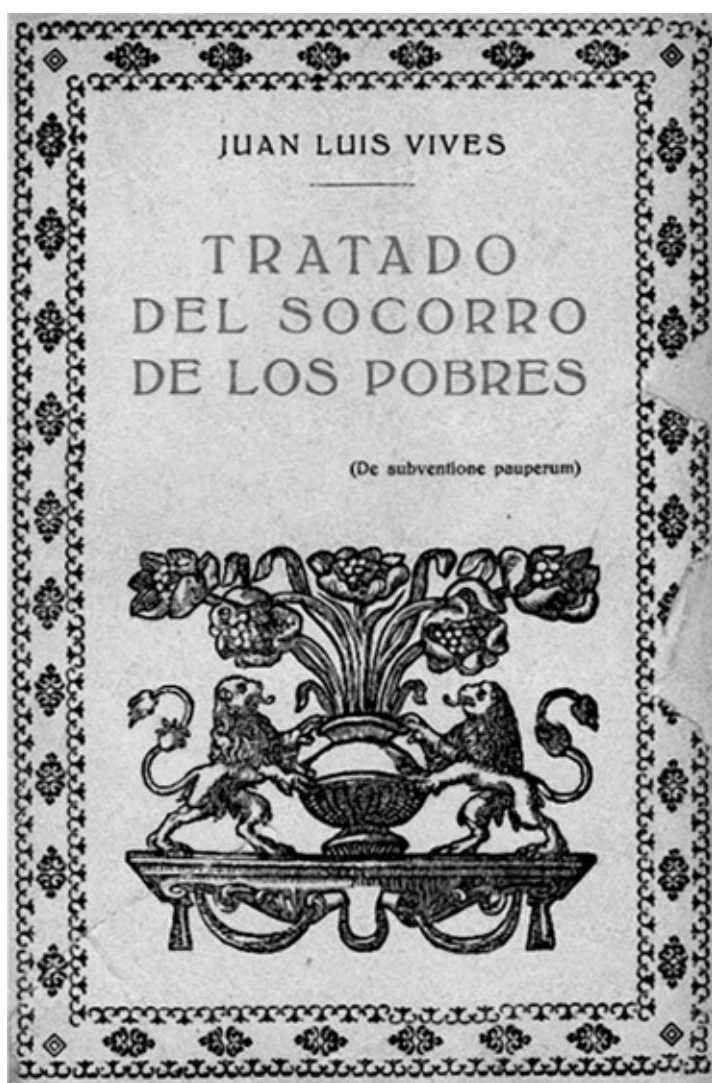
¹⁶ Francisco Calero, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ *Loc. cit.*

Sin detenernos en demasía en su pensamiento, hay que decir que se le reconoce como uno de los máximos exponentes del humanismo renacentista: trató de rescatar el pensamiento de Aristóteles, descargándolo de las interpretaciones escolásticas medievales. Pero, más que nada, Vives fue un hombre ecléctico y universalista, que desarrolló ideas innovadoras en materias filosóficas, teológicas, pedagógicas y propuso acciones en favor de la paz, la unidad de los europeos y la atención a los desvalidos. En este renglón no deja de recordar a otro personaje español del siglo XVI: san Juan de Dios, aquel vendedor ambulante de libros que en las calles de Granada recogía a los enfermos, los pobres, los soldados inválidos procedentes, como él, de campañas diversas, y los dejaba en los quicios de los ricos, hasta que un poderoso descendiente de musulmanes le entregó parte de su casa para albergarlos. Considerado demente, san Juan padeció internamiento en el Hospital Real de Granada (ahora una magnífica biblioteca) y murió a consecuencia de las quemaduras sufridas cuando, al incendiarse el hospital, se empeñó en rescatar a los internos. Es suya la frase famosa, que repetía constantemente: “Obrad bien, que Dios es Dios”. Fundador, involuntario qui-

zá, de la orden de los Hermanos Juaninos, se inscribe en la categoría de hombres como Vives, profundamente preocupados por el prójimo y su destino en una época de guerras —las campañas de Carlos V en Italia, Alemania, el Franco Condado; luchas con Francisco I, el Saco de Roma—, males y miseria. Aunque Vives se pronunció en contra, básicamente a través de la pluma, las lecciones, el intelecto, no de la acción. A veces, en el seno de una corte protectora, como fue para él la de Inglaterra mientras duró el matrimonio de la española Catalina de Aragón con Enrique VIII; a veces en aulas universitarias como París y Oxford, o en el locutorio privado de protectores, tal Guillermo de Croy. Siempre con el trágico pasado familiar a cuestas: su padre, comerciante en paños, quemado en la hoguera acusado de ser criptojudío, la familia diezmada. Lógicamente, Vives rechazó el regreso a España aun en momentos críticos: cuando debió abandonar el refugio de Inglaterra (en donde fungía como preceptor de la pequeña María Tudor) a raíz del repudio de la reina Catalina, tía del emperador Carlos V, por Enrique VIII. Para colmo, por entonces, Vives escribió no sólo la *Introducción y camino para la sabiduría*, sino *De officio mariti* —sobre el comporta-





miento de un buen marido—, que debió de haber levantado ámpula en el rey, hombre de múltiples devaneos, atrapado en ese momento por Ana Bolena. Es libro complementario del *De institutione feminae christianae*, relativo a la educación de la mujer y su papel en la sociedad, el que, imaginamos, pudo haber descrito las virtudes de la reina Catalina, la protectora de Vives. Vives se había casado poco antes del cisma anglicano de Inglaterra (en la ciudad de Brujas, 1521), con una antigua alumna, Margarita Valldaura. El encuentro Vives-Cervantes puede ubicarse hacia el año de 1528, en que el sabio se exilia justamente en Flandes y Cervantes de Salazar pasa por esta provincia perteneciente a España con el licenciado Girón.

Entre las obras del valenciano se mencionan los tratados *Sobre el alma y la vida* (1538) y *Sobre la verdadera fe cristiana* (1543). La variedad de sus escritos y el valor de innovación se suman a la aguda visión de Vives, que insiste en problemas de método, por lo que ante todo es un pedagogo. Defensor de la inmortalidad del alma, estudia la teoría de los afectos y de la memoria, por lo que se le ha considerado precursor de la antropología y de la psicología. Vives propone una renovación de la enseñanza frente a la artificiosidad y vacuidad escolástica

y retórica de su tiempo (esta última se prolongaría en México hasta entrado el siglo XVIII, en un barroco tardío); la enseñanza habrá de realizarse además de acuerdo con la naturaleza del alumno; en este sentido dirigió desde Lovaina (1519) contra los escolásticos de La Sorbona su texto *In pseudo dialecticos*.

En otro grupo de obras que pudiéramos llamar de carácter social, encontramos tratados como el mencionado *Socorro de los pobres* (1526). Preocupado en general por los problemas de su tiempo, escribe Vives una serie de obras con temas y propuestas concretos, como *De conditione vitae christianorum sub Turca* (1526) o *Disidiis Europae et bello Turcico* (1526), sobre los problemas del cristianismo en relación con los turcos y la Reforma protestante. Los turcos, o “el turco” como se les llamaba genéricamente, azotaban las costas de Europa y amenazaban parte de Europa central desde tiempo atrás. La campaña de Túnez emprendida por Carlos V y en la que se dice lo acompañó Hernán Cortés culminó en el posterior triunfo de la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571), del cual fue héroe don Juan de Austria, medio hermano de Felipe II, que comandó las fuerzas navales de los Estados Pontificios, España y la república de Venecia en la llamada Santa Liga, y dio, de pasada, al mundo un prodigioso narrador, Miguel de Cervantes Saavedra, que no nació con el *Quijote*, sino justamente en Lepanto, evento que se convierte en un tópico dentro de su literatura.

Ad sapientiam introductio (“Introducción a la sabiduría”) es una colección de sentencias morales dedicadas a la princesa María Tudor. Son muestra de la relativa tranquilidad de que gozó Vives en la corte de Inglaterra. Una edición de sus obras se imprimió en Basilea en 1555; la más completa fue publicada en Valencia por Mayans (1782-1790, en ocho volúmenes). Se tradujeron al español y al francés. Vives pudo intuir la decadencia de su época, al tiempo que su concepción prudente de la vida le impulsaba a renovar esta realidad. Católico, comprensivo y tolerante, va aplicando estos rasgos de su personalidad a los problemas que estudia. Su vida y su obra muestran el más decantado humanismo, forjado en una profunda soledad y traumas familiares. La existencia de Vives estuvo marcada por la errancia a la que lo llevó, en parte, su condición de judío converso; en parte, las veleidades de sus protectores (Enrique VIII), o la muerte de éstos (el obispo Guillaume de Croy). Enrique González¹⁸ ha reparado en que Vives no era bien aceptado en los países católicos ya que se le relacionaba con Erasmo de Rotterdam y por ende, suponemos, con

¹⁸ Alicia Mayer, sobre Enrique González y González, *Una república de lectores. Difusión y recepción de la obra de Juan Luis Vives*, UNAM, México, 2007 en *Estudios de historia novohispana*, 38, enero-junio 2008, pp. 211-216.

las premisas ideológicas erasmistas. Por otro lado, los antecedentes de su familia criptojudía debieron de sumarse a ese rechazo, paliado por eventuales invitaciones, a lo largo de su existencia errante, para regresar a España.

Al esbozar la trayectoria de dos personalidades tan diferentes —si no es que opuestas— como Luis Vives y Cervantes de Salazar, damos sin embargo con el punto en que se unen y el lazo que circunstancialmente las ata: el momento del encuentro en Flandes en 1528, en donde el joven toledano aspira por vez primera los aires del cosmopolitismo y el maduro valenciano recupera una libertad salpicada de privaciones tras el protocolo de la corte de Inglaterra. Vives trae en las manos su última obra. Un opúsculo sobre la sabiduría; el lazo que los une es el amor al conocimiento. El joven Cervantes de Salazar (entonces con catorce años de edad, o quizás un poco mayor) la leerá, traducirá posteriormente, escribirá una dedicatoria a la reina María de Hungría, hermana del emperador. Se dirige en la dedicatoria a doña María, infanta de Castilla —una de las varias infantas españolas con este nombre— a quien desea salud y eterna felicidad. María de Austria, o María de Habsburgo de Hungría (nacida en Bruselas en 1505 y fallecida en las cercanías de Valladolid en 1558) fue la tercera hija de Felipe El Hermoso, archiduque de Austria y duque de Borgoña, y de Juana de Castilla, conocida como Juana La Loca. Es decir, María era hermana de Carlos V. Asimismo, reina consorte de Hungría (1521-1526), por su matrimonio con Luis II de Hungría. Se dice que fue una mujer de una notable habilidad política, ampliamente reconocida entre los Habsburgo como la de mayor inteligencia en la familia. Gracias a ella, mediadora entre sus hermanos Carlos V y Fernando, se evitó la ruina de la dinastía al mantener vivo el vínculo entre ambos. Era, por tanto, una mujer poderosa. No es de extrañar que Cervantes de Salazar le dedique el opúsculo de Vives traducido al castellano (entre 1528 y 1546), cuando buscaba una posición en Europa, antes de convertirse en secretario del Cardenal Loaysa, y finalmente emigrar a Indias. En la dedicatoria alude al “afamado y docto español Luis Vives”, mencionando que éste fue preceptor de la “serenísima señora doña María [Tudor]... hija del Rey de Inglaterra”.¹⁹ Puntualiza Cervantes que ha hecho más una “paráfrasi” que una traducción, así como “muchas adiciones que hacer al propósito, y declaran mucho de lo que el autor en pocas palabras quiso sentir”.²⁰ En una parte afirma:

¹⁹ Como se sabe, fanática del catolicismo, que puso una pica en la Inglaterra anglicana al intentar, durante su reinado, restaurar la fe católica mediante el espionaje, la delación y la actividad inquisitorial.

²⁰ Francisco Cervantes de Salazar (traductor), “Prólogo” en Luis Vives, *Introducción y camino para la sabiduría*, Joaquín de Ibarra, Madrid, 1780, pp. A3, A4.

haré algun provecho á los que carecen de latin, dandoles en su lengua una cosa tan excelente, como es la INTRODUCCION PARA LA SABIDURIA, la qual está tan llena de doctrina, que merece bien tan buen título, donde en poco volumen claramente da a entender qué cosa es verdadera sabiduría y como instituiremos nuestra vida, para que sabiamente vivamos, dando grandes avisos de los grandes errores en que caen los mas de los hombres.

Concluye: “Admita pues, V. A., en nombre de los que la han menester esta obra. Y si considerare la voluntad con que sirvo, tendrá por grande el servicio, etc., etc.”. Cierran el prólogo o dedicatoria, los buenos deseos de felicidad y la alusión al “esclarecido linage” de la destinataria.²¹

No sabemos qué tanto la infanta doña María de Austria haya apreciado el gran servicio que le ofrecía el docto bachiller español. El caso es que cinco años más tarde éste se hallaba en la Nueva España “pretendiendo” un puesto en la naciente Universidad.

En el renglón de las pretensiones, hay que reparar en que las adiciones que el bachiller hiciera al texto de otro humanista connotado, al *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Hernán Pérez de Oliva, van también anteceditas por una amplia dedicatoria, en este caso al conquistador Hernán Cortés. Y parece que a Cervantes de Salazar la suerte (o Cortés) le sonrió más bien en este lado del gran imperio hispánico, en donde no se ponía el sol.

La inclinación a la pedagogía se advierte desde las primeras cuestiones de la *Introducción y camino para la sabiduría*, de Vives-Cervantes de Salazar. En clara referencia a la educación, la Cuestión 7 dice: “Y con esto acostúmbrese desde niño cada uno a entender los verdaderos precios de las cosas, y en lo que cada una se ha de tener, porque creciendo, la conozca siempre mejor”. Es decir, hay que concientizarse desde niño del valor de cada cosa. La tónica es la medida. La Cuestión 10 continúa: “Porque cierto todo lo demás de la vida pende de cómo nos criamos y enseñamos en la niñez, la qual es el fundamento malo, ó bueno de todo lo que después se hace”. En palabras de Freud, cuatro siglos después, “infancia es destino”. En términos de conseja popular drástica: “Árbol que crece torcido, jamás su tronco endereza”. Y remata en la Cuestión 12: “El que, pues, quisiere verdaderamente ser sabio, suba por aquel primer escalón para la sabiduría, que fue tan celebrado de los antiguos: *Conocerse cada uno a sí mismo*”. Esta máxima clásica viene a matizar y reforzar las consideraciones anteriores resumidas en una especie de “philosophia vulgar” que toca al orden individual.

Vives, obviamente no sólo se preocupó por aspectos prácticos de la vida diaria, sino por lo trascenden-

²¹ *Op. cit.*, pp. A4 y ss.

tal: la conjunción cuerpo/alma. Dice en la Cuestión 34 del apartado *La naturaleza y precio de las cosas*: “El cuerpo no es otra cosa, sino una cobertura, debaxo de la qual está el ánima ó más verdaderamente es un esclavo suyo, sujeto a ella, para hacer lo que mandare, como el bruto al que siente, el mortal al inmortal, el terreno al divino, y esto conforme a toda razón”. Leemos aquí las anticipaciones, en el siglo XVI, de un dramaturgo como Calderón de la Barca, que en el XVII refina conceptos teológicos que andaban dispersos en el teatro religioso y escribe, entre muchos otros autos, un auto sacramental, *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, que escenifica conceptos vertidos por los Padres de la Iglesia, recogidos por Vives, y Calderón los convierte en personajes alegóricos. El tema del cuerpo y el alma, la dualidad de la naturaleza humana, era un tema caro a los autores del Renacimiento, y en especial, del Barroco. El pragmatismo un tanto desolado de Vives tiene algo de Séneca cuando en la Cuestión 12 afirma: “Primeramente el hombre está compuesto de cuerpo y ánima: *el cuerpo, porque no le regalemos, ni tengamos en algo, tenemos de tierra*, y de estos elementos que vemos y tocamos, semejantes a los cuerpos de las bestias” (p. 4). Hay en él un estoicismo —que también albergarán posteriormente Calderón de la Barca y el pintor Valdés Leal—; una degradación del cuerpo que viene de muy atrás, de Tertuliano, y que va a llegar desde España hasta sus dominios, hasta el recinto de los conventos novohispanos, poblados de monjas que siguiendo a Tertuliano —y sin saberlo, a Vives, que no figuraba en la bibliografía permitida— veían sus cuerpos como un verdadero “saco de inmundicias”. Se habla asimismo de cierto optimismo en Vives, quien trata de poner las cosas en su lugar cuando en otra parte afirma: “en el cuerpo (porque sepamos los bienes y males que tiene) hay hermosura, sanidad, fuerza, ligereza, y que puede recibir deleyte: y así por el contrario tiene males contrarios a estos bienes, como son contra la hermosura fealdad, contra la sanidad enfermedad, y contra la ligereza no poder menearse, y contra el deleyte pesar, con otros daños y provechos semejantes” (pp. 4-5). Vives no es un cristiano dogmático, un teólogo como Santa Teresa o San Agustín. Fue por eso, quizá, por una suerte de laicismo filosófico, que sus obras morales no solían formar parte del acervo de los conventos. Muy propio este matiz de laicismo de los judíos conversos, o de descendientes de conversos como Ruiz de Alarcón, quien siendo católico escribe sin embargo un teatro básicamente laico, carente de los alardes teologales calderonianos, proclamados también por autores como José Valdivielso y Mira de Amescua. Por otra parte, la melancolía que Roger Bartra adjudica a los descendientes de judíos perseguidos; el escepticismo rayano en el pesimismo puede percibirse en fragmentos del texto de Vives, cuando se pregunta en la Cues-

tió 36: “Qué otra cosa es la vida, sino un viage, o peregrinación cercada de todas partes de desastres, a la qual a cada hora está aparejado el fin, y este suele venir por muy livianas causas?”. Y en otra parte, la Cuestión 67 afirma: “No es otra cosa el cuerpo muy lindo, sino un muladar cubierto con lienzo blanco y colorado” (pp. 18-19). Lo que pudiera parecer contradicción en el pensador no es tal, sino dos vertientes que se conjugan: lucidez de origen estoico que conduce al pesimismo, y optimismo que se cifra en la educación y renovación del hombre a través del conocimiento, la razón y la pedagogía como instrumento (explicada en tratados tales como *Pedagogía pueril y Escolta del alma*, dedicados a la princesa-niña María Tudor) y la caridad como virtud en *Socorro de los pobres*. Vives es un hombre de fe, básicamente, la que lo resarce del abatimiento; un ecléctico con conciencia social. En sus obras religiosas, que suman alrededor de diez, se entrecruzan las *Excitaciones del alma hacia Dios* (1535) y *De la verdad de la fe cristiana* (1543) con *Del tiempo en que nació Cristo* (1518) y *Horóscopo de Jesucristo*,²² del mismo año. Esta última trae a cuento la proclividad de los conversos a la adivinación y la cábala, y nos recuerda que en la corte de Carlos V se admitió aun la quiromancia en la persona y obra de Ioannes Taisnier, preceptor de los pajes del emperador y autor del tratado de fisonomía y quiromancia titulado *Opus Magnum*, conocido en la Nueva España del XVI como *Taisnerio* y objeto del proceso inquisitorial al sevillano Pedro Suárez de Mayorga. Luis Vives se movía, pues, en el eclecticismo por demás riesgoso, de la época.

Es evidente que la traducción de Cervantes de Salazar del opúsculo sobre la sabiduría de Vives fue una obra de juventud y, junto con la dedicatoria a María de Austria, en cierto modo un obra de circunstancias tendiente a atraer la atención de la soberana en provecho propio. Por lo demás, todos o casi todos los escritores de la época utilizaban recursos semejantes. Lo importante para nosotros es la existencia de esta versión temprana en castellano hecha por un peninsular, personaje prominente en la Nueva España, que él trajera en su bagaje al viajar en 1551, así como su conocimiento y rescate a través de la edición encontrada de Ybarra, de 1780, ya mencionada. Sería una forma de resarcir a Juan Luis Vives de lo que algunos estudiosos han venido considerando un olvido injustificado.²³ **U**

²² Juan Luis Vives, *Tratado de la enseñanza, Introducción a la sabiduría, Escolta del alma, Diálogos, Pedagogía pueril*, estudio preliminar y prólogo de José Manuel Villalpando, Porrúa, México, 2004, “Sepan Cuántos...”, 447, p. XXVIII. No se proporciona en el prólogo el nombre del traductor de *la Introducción a la sabiduría*, tomada de una edición de Editorial Tor, Buenos Aires, 1930. Tampoco se menciona la traducción de Cervantes de Salazar que nos ocupa. Y extrañamente no se alude a los antecedentes judaicos, o criptojudáicos, de Juan Luis Vives.

²³ Mayer, *op. cit.*, p. 213.

Luis González de Alba

Testimonio desde la tolvanera

José Woldenberg

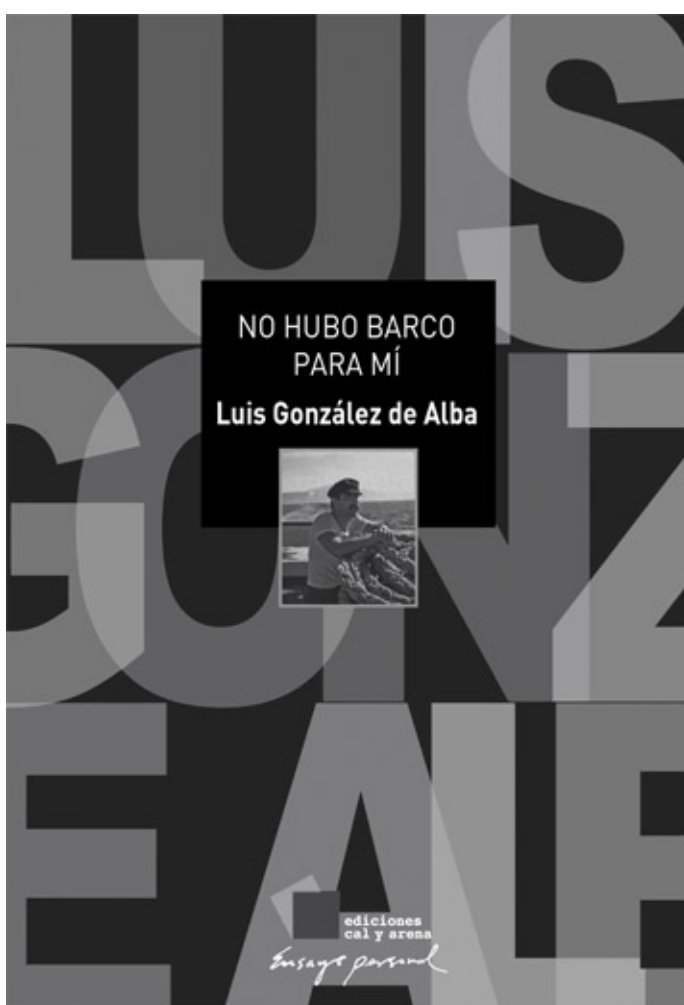
En su nuevo libro, No hubo barco para mí, Luis González de Alba rememora su trayectoria vital e intelectual, entre la disidencia política y la crítica social. José Woldenberg, ex consejero presidente del IFE, escritor y profundo conocedor de los movimientos de izquierda en nuestro país, desmenuza el ensayo autobiográfico de una figura siempre polémica de la política mexicana.

Su afán por recuperar la memoria, por indagar en el sentido de los acontecimientos pasados, su convicción de que los testimonios personales iluminan épocas, causas y desvaríos hacen del nuevo libro de Luis González de Alba, *No hubo barco para mí*, un eslabón más de su esclarecedora y reflexiva obra literaria.

Vuelve a estar presente su espíritu rebelde, belicoso, convencido de que las ideas y las prácticas nunca son anodinas, combinado con una sensación de derrota que le da al libro un tono peculiar: al mismo tiempo aguerrido y de fracaso, agridulce o más agrio que dulce. Es un ajuste de cuentas con pasajes, personajes, ideas y sentimientos que le ofrecieron su tensión dramática a una época y que al observarla en retrospectiva entrega no solo sus insuficiencias, sino sus dobleces, tonterías e ingenuas fantasías. González de Alba parece decirnos: no hay salida. Luego de cursar todo el laberinto, la ilusión de encontrar “otra cosa” es y fue solo eso: una ilusión. “Siem-

pre llegarás a esta ciudad. A otras ni esperes, no hay barco para ti...”, enuncia el epígrafe de Kostas Kavafis (“La ciudad”) con la que se inicia el recorrido memorioso.

El libro, como la memoria, es caprichoso pero elocuente. Va y viene en el tiempo, recrea estampas diversas, conjuga política y vida personal, pero en efecto otorga lo que ofrece: una cadena de rebeliones contra la ortodoxia de izquierda que González de Alba resiente en lo más íntimo. Desde aquel joven ex dirigente ya del 68, ex preso político, exiliado en Santiago de Chile en 1971 que asiste a ver *Teorema* de Pasolini con sus compañeros y se escinde de ellos por sus desplantes machistas, homofóbicos y supuestamente relajientos, hasta el escritor adulto que no soporta las mentiras y demagogia del dos veces candidato presidencial de la izquierda mexicana. Ello, entreverado con episodios de su vida íntima, para reivindicar y pensar, como lo ha hecho desde hace años, sus preferencias, gustos y carnavales sexuales.



Es un ajuste de cuentas, pero singular. Un ajuste de cuentas personal. Plagado de humor e ironía, de no poca maledicencia, que hurga en su propia intimidad, realizado con desparpajo y quizá también (Luis lo sabrá) respetando zonas vedadas, incluso para él. Es por momentos un testimonio gozoso, por lo vívido al recordar, al contar, al revivir; pero al mismo tiempo, un sube y baja anímico, que lleva a momentos de desolación profundos. Luis sabe que develar lo que sucede en el ámbito privado es siempre un bocado apetecible, y ello lo lleva lo mismo a recrear sabrosas anécdotas que a ajustar cuentas con no pocos de sus ex amigos. Es una fórmula difícil de administrar porque en ocasiones deriva en recuerdos juguetones y agradables y en otros en ru- dos episodios no exentos de un toque vengativo.

En *No hubo barco para mí* está ya algo más que un esbozo de lo que quizá debería ser un ensayo mayor del propio Luis González de Alba. El tránsito cruento, inesperado, sorpresivo y devastador, de un ejercicio de la sexualidad que ampliaba su grado de libertad y sus capacidades lúdicas convertido, súbitamente, en el prólogo de la muerte. Sí, en las páginas del libro, con unos recuerdos aquí y otros allá, se recuerda el clima de los setenta, una década que hizo del sexo una fiesta para amanecer con la devastación que desencadenó el sida. Y Luis vivió con intensidad y dolor ambos capítulos de

esa historia reciente. Se asume como un sobreviviente. Un buen número de amigos y algunas de sus parejas murieron en aquellos años. Pero entiendo que la muerte de Ernesto Bañuelos en octubre de 1987 le dejó una estela de dolor inconmensurable. Una pérdida irreparable a la que Luis no puede dejar de regresar una y otra vez.

Hay algo obsesivo en LGA. Tratar de esclarecer, sin afeites innecesarios, lo que sucedió aquel 2 de octubre trágico en la plaza de Tlatelolco. Una búsqueda de la verdad que se ha enfrentado sucesivamente a leyendas consagradas primero por el oficialismo (los verdugos) y luego desde la izquierda (las víctimas). Es ese afán el que lo llevó a solicitarle a Elena Poniatowska algunas rectificaciones a su reconstrucción coral de lo sucedido ese día, y lo que lo conduce a insistir en su versión de lo que vio y vivió desde el tercer piso del edificio Chihuahua. ¿Por qué los integrantes del Batallón Olimpia gritaban “no disparen”? ¿Por qué el ejército siguió disparando hacia ellos? ¿Falta de coordinación? ¿Emboscada? LGA escribe lo siguiente: “la Secretaría de la Defensa no sabía que soldados con ropa de civil estarían rodeando el edificio Chihuahua. Y los soldados de civil, el Olimpia, creían que el Ejército regular tenía conocimiento de que ellos iban a disparar, en cuanto detuvieran a los dirigentes, para ahuyentar a la multitud”. Las preguntas entonces se abren paso a codazos y merecen ser atendidas. Se trataría de encontrar y reconstruir la verdad como una deuda consigo mismo, con la generación de los estudiantes que, queriéndolo o no, abrieron las puertas a un reclamo de libertad que no sería más que expansivo a lo largo de las siguientes décadas, y como un deber moral y político, ahora que la primera palabra está en desuso y la noción de política parece angostarse hasta emparentarse con la politiquería.

LGA fue también el primero en reivindicar el carácter lúdico, liberador de aquellas movilizaciones. Porque como bien dice, el 68 “fue fiesta de meses y tragedia de un día”, y vale la pena —en honor a la verdad y a las posibilidades que abre la participación política— no olvidar la primera cara: aquella que le demostró a miles y miles de jóvenes que colocar en el espacio público una serie de reivindicaciones no tenía por qué hacerse en un tono mortuario. Esa última partitura la construyó la represión gubernamental.

Bastaría hacer la lista de los personajes importantes de la izquierda con los que Luis polemiza para dar cuenta de su heterodoxia creativa. Prefiero hacer alusión a los asuntos y temas contra los que se rebeló. Contra la “mocheería” de izquierda tan similar a la de los círculos conservadores, contra el feminismo vulgar incapaz de aceptar las diferencias biológicas evidentes, contra los medios que desvirtúan a los fines (rememorando el episodio del secuestro de Arnoldo Martínez Verdugo), contra la defensa de privilegios injustificables (la necia conser-

vacación del CEU del pase automático o el no pago de cuotas), contra la censura de que fue víctima en el diario *La Jornada*, contra las armas y su apología (lo que desató el levantamiento armado del EZLN), contra la corrupción de las administraciones de izquierda en el D. F.

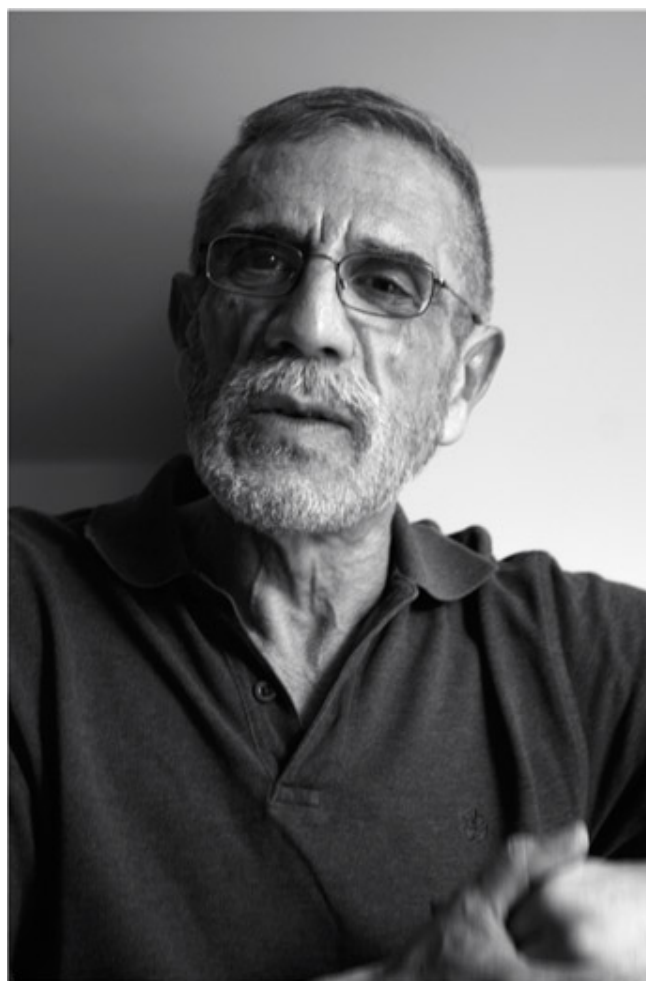
Él sabe que sus posiciones le han granjeado no pocas animadversiones dentro de la izquierda. Pero sabe también que contemporizar con elaboraciones y conductas como las enunciadas no sólo deforman el rostro y los proyectos de eso que llamamos izquierda, sino que tienen un impacto más que negativo en los valores y principios que deben presidir nuestra convivencia. En ese terreno es intransigente. Y su intransigencia es siempre un llamado de atención que es escuchado por unos pero que irrita a muchos. En épocas en las cuales, como en la noche, todos los gatos son pardos, una voz singular y punzante es agradecible e incómoda. Ni modo.

Su ira, sin embargo, en ocasiones lo conduce a generalizaciones (para mí) excesivas e injustas. Llamar, por ejemplo, “bazofia” a una lista de personas que en el pasado militaron en el PRI y hoy lo hacen en alguna agrupación de izquierda no se lo debería permitir él mismo. Hay en el libro otros casos en los que su cólera lo pierde.

Luis fue un empresario exitoso. Abrió primero una *sex shop* (La Tienda del Vaquero), luego un bar (El Vaquero) y luego otro (El Taller) y después un restaurante (La Taberna Griega). Los primeros ligaban sus ganas de ofrecer a los gays (solo a un tipo, los rudos y masculinos) un espacio de reunión, de encuentro y reventón y construir una empresa rentable. Y logró ambas cosas. Recuerda las vicisitudes para abrirlos, los interminables trámites burocráticos, sus alianzas y socios. Lo hace con humor y gracia. También con no poco resentimiento, sobre todo con las administraciones del PRD, cuya intolerancia y corrupción en mucho contribuyeron al cierre de esos establecimientos.

Cuenta, como si se tratara de un vodevil, el nacimiento de la Fundación Mexicana Contra el Sida de la que fue el principal motor. Una de las primeras organizaciones de la sociedad civil que se preocupó por atender a las víctimas de la pandemia y por hacer sonar las alarmas de lo que estaba sucediendo. Como toda buena causa, parece decirnos LGA, estaba movida por resortes nobles y altruistas pero no era ajena a las miserables grillas que le dan su tono a eso que llamamos la convivencia humana.

LGA también juega. O nos propone un juego. Es especula sobre lo que pudo haber sido y no fue. Por ejemplo, si sus padres se hubieran ido a vivir a Nueva York, como se le sugirió un jefe que murió antes de que el proyecto se hiciera realidad, “mis hermanos, que habrían jugado basquetbol en Brooklyn, ido al Yankee Stadium para echar porras a los Dodgers de Brooklyn al ritmo del órgano de vapor... Que habrían trabajado a finales de



Luis González de Alba

los años sesenta y principios de los setenta en la construcción de un par de torres que serían las más altas de Nueva York, y ahora tendrían hijos y nietos ‘americanos’ de segunda y tercera generación, [pero] no nacieron”, y por ahí se sigue. El azar es capaz de armar infinitud de historias posibles que simple y llanamente jamás se dieron. Las contingencias de la vida acaban armando biografías que bien pudieron ser otras, si en vez de A se hubiera atravesado B. Y es cierto, aunque sea en el terreno especulativo. Pero el juego se transforma en su contrario conforme nos acercamos al final del libro. Porque además de las casualidades que modelan nuestras vidas existe la libertad para elegir (o márgenes para tomar decisiones por lo menos), y LGA aparece invadido por un abrumador sentimiento de derrota que no encuentra la fecha fija o el acontecimiento preciso que lo explique. Su juvenil impulso de huir fue sustituido abruptamente por “la tolvanera” que significó el 68, y “lo alewantó”, y al parecer lo condujo a un sitio al que jamás soñó llegar. Bueno, es que así es la vida. Así son las vidas. Y la de Luis González de Alba —aunque él reniegue— puede celebrarse por sus muchos frutos. Uno de ellos, el libro que aquí presentamos. **U**

Luis González de Alba, *No hubo barco para mí*, Cal y Arena, México, 2013, 207 pp.

Gratitud del periodista

Jacobo Zabloudovsky

Con un discurso ante la Cámara de Diputados, en abril pasado, Jacobo Zabloudovsky agradeció la entrega de la Medalla Eduardo Neri por sus 70 años de actividad periodística. Luego de señalar el significado de la libertad de expresión para la salud de una sociedad, el conductor de míticos programas de televisión y radio esbozó un emotivo recuerdo de su familia y la forma como fue acogida en México.

Esta mañana no vengo a otra cosa más que a dar las gracias.

Recibo hoy la más alta distinción a que puede aspirar un mexicano: una medalla con que se honra la valentía y el patriotismo de Eduardo Neri, quien, hace un siglo, en esta tribuna donde hoy hablo con emoción, arriesgó la vida y perdió la libertad al pronunciar un discurso memorable de repudio a un usurpador. La medalla Eduardo Neri premia al ciudadano por sus hechos, por su conducta considerada ejemplar, por su aportación a la ciencia, al arte o al civismo y la otorgan los legisladores a un individuo perteneciente al pueblo que ellos representan, en un acto único de la máxima dimensión ética y política. Lo entiendo así y acudo a este recinto con el mayor respeto y humildad.

La democracia no puede entenderse sin un Poder Legislativo autónomo, libre y plural. Representa en nuestros días la mejor expresión del anhelo democrático de nuestro país. El Congreso se ha fortalecido al marcar los cauces legales que permiten mayor intensidad del debate en que ningún partido impone su voluntad, donde el diálogo y las negociaciones deciden los asuntos. Esta honorable Cámara ejerce sus facultades constitucionales sin consigna, para llegar a acuerdos emanados del ra-

zonamiento, conforme a derecho, sin dependencia de ningún otro poder, cuyos límites son observados con deferencia.

La actitud de Eduardo Neri y sus compañeros marca el principio de una lucha por la democracia de la que esta representación nacional es consecuencia y herramienta viva, no solo por las facultades que le otorga la Constitución sino por ser el reflejo más auténtico de la realidad personificada en cada uno de sus integrantes. La Cámara es hoy resultado de los avances alcanzados en la vida democrática del país. Cada día la tarea parlamentaria adquiere una mayor relevancia, fortalece la división de poderes y mantiene el equilibrio indispensable para avanzar en paz hacia mejores condiciones de vida anheladas por todos los mexicanos.

En la expresión de mi gratitud alienta el reconocimiento a quienes propusieron y apoyaron mi nombre, pero también a quienes no coincidieron o al abstenerse demostraron la madurez de un México plural en que priva el respeto a las opiniones diversas y la decisión unánime o mayoritaria es aceptada por toda la asamblea. En el proceso de discernir el destinatario del galardón se muestra un aspecto valioso de la nueva etapa democrática de nuestra sociedad.

Eduardo Neri encarna las heroicas denuncias de los legisladores hasta el sacrificio de sus vidas en aras de la libertad. Vivió con otros estudiantes en la calle de La Cerbatana, hoy República de Venezuela, becado con 25 pesos mensuales por el gobierno de Guerrero, y en la Escuela de Leyes enfrentó el contraste entre la intención de los legisladores y el criterio torcido en la aplicación de los preceptos, la corrupción omnipresente y los abusos del Porfiriato que Justo Sierra concretó en una frase: El pueblo tiene hambre y sed de justicia. El diputado Eduardo Neri es en la historia de nuestro país un patriota merecedor de mejor espacio en nuestros libros de texto, porque sin él es más difícil explicar a las nuevas generaciones cómo se gestó el movimiento que orientó el camino de los mexicanos en un instante turbulento y oscuro de su trayecto.

Neri percibió como estudiante los problemas nacionales que no distan mucho de los que todavía padece nuestro México. Neri vio y vivió las injusticias del Porfiriato. Escribió: “había comercios de lujosa ropa, predominando los franceses en el de abarrotes, panaderías, establos, lecherías y montepíos. Era notoria, y origen de reproche y descontento, la diferencia existente entre las clases sociales. Lujo y ostentación de esplendor por los privilegiados, frente a la miseria y escasez hasta de lo más indispensable, padecidas por nuestras multitudes indigentes”.

No es muy distante esta percepción autobiográfica de Eduardo Neri de la que planteó aquí en este recinto, en ocasión similar a esta, el maestro Miguel León-Portilla, quien señaló que las desigualdades —las mismas de hace 100 años— son causa de confrontaciones, quebrantamientos de la seguridad y en ellas están fincadas la pobreza, la miseria, la marginación de gran parte de la población. El camino para atisbar una solución que a muchos podría parecer quimérico es el de la educación, la capacitación y la formación de todos los mexicanos.

Tiene razón Miguel León-Portilla y por ello la tarea que esta Cámara habrá de realizar para concretar, para reglamentar la reciente reforma constitucional en materia educativa reviste la mayor relevancia y sería una tarea a la que en primer lugar se hubiera abocado un mexicano legendario y heroico como Eduardo Neri.

Vengo a dar las gracias porque un periodista ha sido premiado. En 1980 el programa de televisión *24 horas* celebró sus primeros diez años con una fiesta insólita en la Universidad de Salamanca, en España, con la presencia de personalidades como Camilo José Cela, Juan Rulfo, José Luis Martínez, Víctor García de la Concha, Fernando Lázaro Carreter y otras cumbres de la literatura española, reunidas ahí con el propósito de fortalecer un esfuerzo para unir a los hispanoparlantes de todo el mundo en esa patria que es el idioma. Recojo las palabras que pronuncié en la bienvenida a los selectos invitados porque hoy, 33 años después, a la luz de las nuevas herramientas de la comunicación, siguen vigentes si partimos de la base de que palabra es poder. El desarrollo de los medios legitima el axioma.

Antes de la imprenta los guardianes del saber y sus únicos usufructuarios eran los religiosos. Los dueños de



Calle Juan de Dios Peza en una foto de Casasola, 1925-1930

© Colección Fototeca Nacional / INAH

la información, de la palabra culta y sus significados eran los monjes copistas que reproducían en el claustro los manuscritos sabios. Los dueños de la palabra vulgar eran los juglares placeros y los heraldos reales. Los religiosos devinieron poderosos del Medioevo, y los poderosos del Medioevo controlaban estrictamente la palabra del bufón o la proclama del heraldo.

Pero he aquí que Gutenberg saca de los claustros el conocimiento a golpes de imprenta. La posibilidad de la reproducción mecánica de las palabras modifica la perspectiva cultural y cambia fundamentalmente las estructuras del poder. El libro, primero, el periódico después y, últimamente, los medios electrónicos pulverizan el poder tradicional al diseminar la voz. Cuando los significados de las palabras son fijados por quienes usan de ellas; cuando las masas y los pueblos acceden a una mayor información, se empieza a dar cuerpo al bello sueño que llamamos democracia. En efecto, se mantiene relación entre poder y palabra, pero cambia un poco el sentido de su movimiento. Quien ejerce la palabra y le da significados, el pueblo, tiene derecho a ejercer el poder.

Vista así, la fórmula de la democracia se antoja sencilla: a un ejercicio más intenso de la palabra por parte

de los más, corresponde una legitimación de las instituciones populares.

Un vez que los pueblos satisfacen sus necesidades primarias de alimento, vestido, casa y escuela y muchas veces aun sin satisfacer éstas, aspiran a cumplir esa sencilla fórmula de la democracia. La historia de la democracia es la historia del desarrollo de los medios de comunicación, de la masificación de los significados de las palabras. Un pueblo bien informado es un pueblo bien gobernado. Buen gobierno es el que bien comunica. El que nada teme nada tiene que ocultar.

Sistemas como Twitter y Facebook abren al acceso gratuito y libre a millones de personas que al usarlos sin límite establecen un contrapeso benéfico, a pesar de los excesos, frente a los medios tradicionales de información.

Quiero darles las gracias como practicante de un oficio.

Quien diga que México no ha cambiado no conoce nuestra historia, ni siquiera la más reciente. El cambio va de la mano del tiempo, es innegable y esta ceremonia solemne es prueba fehaciente: se premia a un periodista sin otro mérito que haber ejercido el oficio durante siete décadas en que hemos transitado de los controles absolutos a la libertad irrestricta, de la que incluso se puede abusar cuando el derecho a la libre expresión se interpreta como patente de impunidad para difamar. Aun así, a pesar de los excesos, es preferible la multiplicación de las opiniones que la más leve restricción al derecho de publicarlas. No hay duda: en este México nuevo se vive mejor la libertad.

Alexis de Tocqueville escribió en su célebre tratado de ciencia política *La democracia en América* que “el único medio de neutralizar los efectos de los periódicos es el de multiplicar su número”. Esta admonición del siglo XIX resulta actual cuando hemos presenciado, en México y en el mundo, una concentración de la propiedad de los medios en unas cuantas manos, así como una conexión de intereses económicos que puede resultar legítima desde un punto de vista jurídico-formal pero que podría vulnerar la obligación de informar con veracidad, sin predilección o parcialidad. Este efecto de la concentración mediática ejerce una influencia política que puede alterar la majestad del Estado, o la neutralidad que exige y merece el público lector, radioescucha, televidente o cibernauta y evidentemente atenta contra un principio que es sustento de la democracia social y fortaleza de nuestro sistema político. Ese principio es el de la libre competencia que garantiza nuestra Constitución. Por ello me parece que esta Legislatura cumple una misión histórica al abordar las reformas en materia de competitividad que el país reclama.

Gracias a nuestra tierra. La labor personal y profesional que en esta ceremonia solemne se premia habría sido imposible sin el abrigo de un México que abrió sus

© Colección Fototeca Nacional / INAH



Manuel Ramos, interior de la casa número 130 de la calle República del Salvador, 1930

puertas a una familia deseosa solo de vivir sin miedo. Sin dinero, con idioma distinto, con otra religión y sin oficio, mi padre fue vendedor de retazos de tela por kilo. Un año antes de la edad mínima me inscribió en la escuela que reunía tres cualidades: gratuita, popular y laica, y una ventaja: era la más cercana: la Escuela Primaria República del Perú que, en la misma manzana de nuestra vecindad, colindaba con la Secundaria Uno. Recuerdo esos nueve años con alegría por el empeño de los maestros en lograr que fuéramos felices en las aulas. Lo lograron y aprendimos contentos. De ahí pasé, hace 70 años, a la Universidad Nacional Autónoma de México por las puertas de la Escuela Nacional Preparatoria, frente a la Facultad de Derecho en San Ildefonso. Desde entonces la Universidad fue mi casa y nunca he salido de ella. Ahí la fortuna me presentó a mi esposa. Ahí hallé la riqueza de las disciplinas humanísticas y supe el valor del tiempo entregado a la educación y la lectura.

Evoco estos datos personales para señalar la suerte de vivir y crecer en un país abierto, tolerante y protector de los derechos escritos y no escritos de cada ser humano. Aquí accedimos a las mejores escuelas del mundo sin discriminación, ni religiosa, ni política, ni económica, y las oportunidades logradas en siglos de luchas fueron también para quienes se integraban a una patria suave donde una familia agobiada por las opresiones, en busca de un porvenir de oportunidades semejantes para todos, para los menos favorecidos por sistemas obsoletos, pudiera vivir con dignidad. Vivió y vive, suerte muy distinta a la de quienes no decidieron a tiempo. A mi padre lo sedujeron las fotos de Zapata y Villa y las noticias de una Revolución preñada de promesas y esperanzas. Los ecos de esa lucha salvaron distancias y estremecieron a muchos jóvenes como él. Quiso venir a México y sus ilusiones no fueron defraudadas. Nos enseñó a amar a este país. Aquí descansa y junto a él mi madre, mis hermanos, mis suegros, en tumbas con lápidas y nombres.

Señores diputados, señoras y señores:

Para concluir mis palabras quisiera darle a este momento un tono de mayor intimidad, hallar en el fondo del corazón algunas ideas de estas últimas noches durante cuya lenta y difícil marcha, a veces en la soledad de la casa silenciosa, he querido comprender el significado profundo de la distinción, sus orígenes; el momento del país, mi vida intensa y larga, la historia de mis padres y el destino de mis generaciones.

Y en este tránsito del mundo informativo, como sucede con los diputados o cualquier otro hombre elegido por el voto, me he sometido a la calificación de los demás. Durante un tiempo cada 24 horas, por cierto.

No puedo olvidar aquí en este juego de malabares de mi vocación y mi destino, las manos trémulas y los pasos vacilantes de Jorge Luis Borges a quien escuché

decir en voz murmurante estas líneas en las cuales quisiera retratarme:

Un hombre que ha aprendido a agradecer
las modestas limosnas de los días;
el sueño, la rutina, el sabor del agua...

Si yo pudiera hacer míos esos versos, les diría a todos ustedes el tamaño de mi agradecimiento.

Mi rutina ha sido el trabajo, el interminable y a veces fatigante y absurdo trabajo del reportero quien como Sísifo sube todos los días la piedra de la realidad, para verla caer en la mañana siguiente, cuando de nuevo está plana la llanura y altiva la montaña, para subir otra vez y otra más, día con día en el interminable rosario de los hechos que debemos recoger para entregarlos a los demás.

Porque el periodista, por encima de todo, necesita siempre pensar en los demás y por eso casi nunca tiene tiempo para la primera persona, excepto cuando —como lo hago yo ahora— reflexiona sobre sí mismo frente a seres cuya generosidad lo ha colmado.

He llegado a este punto de la vida después de parar en muchas estaciones. He visto la mudanza de los tiempos, el cambio de las costumbres, la decadencia de las sinfonías y la apabullante mirada de las estrellas.

He sentido amor y dolor en mi trabajo. He visto muertos, he visto recién nacidos. He conocido héroes y tiranos. He visto revoluciones triunfantes y gobiernos de oprobio. He nacido mil veces en cada página del periódico y en cada lanzamiento al espacio y en cada cabina de radio y en muchos estudios de televisión.

No ha sido una vida vana; no al menos en el juicio de ustedes quienes hoy me recuerdan el mérito de mis afanes.

He conocido el mundo y he sentido el olor especioso de casi todos los mares y la nieve azul de algunas montañas y he mordido el jugoso durazno de tantas alegrías con mi compañera de toda la vida, Sarita, y mis hijos Jorge, Abraham y Diana, y mis cinco nietos, cinco nietas y el bisnieto, a quienes no menciono uno a uno pues podría parecer que estoy pasando lista en la escuela.

Hoy es una buena ocasión para la gratitud. La plena virtud del agradecimiento para ustedes, pero también y por encima de todo, a la vida misma y a ese ser multiforme, anónimo y ubicuo al cual llamaré el público. Los lectores, los radioescuchas, los televidentes. A todos ellos.

A la vida y a sus muchas oportunidades, a sus pruebas y a sus castigos, a su rigor y a su ternura.

Parece mentira, pero en este momento, a mis escasos 85 años de vida y mis 70 en el periodismo, veo que aún hay sol en las bardas y que todo cabe en dos simples sílabas: gracias. **U**

Hugo Gutiérrez Vega

Pasiones del peregrino

Guillermo Vega Zaragoza

Hugo Gutiérrez Vega, quien este mes cumplirá ocho décadas de vida, recibió recientemente el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura, el merecido reconocimiento del Estado mexicano a una vocación esencial y una dedicación continua en el terreno de la poesía, de quien también ha sido actor, diplomático, maestro, editor y periodista.

I. "SEÑOR, YO SÉ QUE USTED ES POETA"

Al principio es la voz. El amplio salón de clases se inunda con una voz profunda y modulada, que recita (qué palabra tan vetusta, pero no encuentro otra) poemas de algún poeta mexicano del siglo XIX, desconocido aún por los bisoños alumnos. El maestro, alto y robusto, aunque algo encorvado por la edad, de barba encanecida, sostiene un grueso volumen abierto al que no le dirige la mirada, pues se sabe de memoria lo que traen sus páginas. Su actitud y movimientos delicados de las manos tienen algo de sacerdote, de cura impartiendo el sermón dominical, que contradicen los versos que interpreta:

Es tu amor nada más lo que ambiciono,
Con tu imagen soñando me desvelo;
De tu voz con el eco me emociono,
Y por darte la dicha que yo anhelo
Si fuera rey, te regalara un trono;
Si fuera Dios, te regalara un cielo.
Y si Dios de ese Dios tan grande fuera,
Me arrojara a tus plantas ¡vil ramera!

El maestro es Hugo Gutiérrez Vega, impartiendo su clase de poesía en los buenos tiempos de la Escuela de Escritores de la Sogem. En realidad no se trataba de clases: eran verdaderas conferencias magistrales sobre poesía, en especial la mexicana del siglo XIX, que lamentablemente sigue siendo poco frecuentada y permanece casi desconocida. Como libro de texto recomendaba la antología preparada por José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis, gordo volumen que siempre lo acompañaba pero que usaba poco, pues parecía saber al dedillo todo su contenido. Quizá sólo lo abría ante sí como una especie de inconsciente red de protección contra el olvido, aunque yo nunca antes había escuchado a nadie que se supiera tantos poemas de memoria y, sobre todo, los interpretara tan bien.

Así, en su curso redescubrimos a El Nigromante, a Guillermo Prieto, a Vicente Riva Palacio, a Ignacio Manuel Altamirano, a Manuel Acuña, a Juan de Dios Peza, a Salvador Díaz Mirón, a Manuel Gutiérrez Nájera, a Luis G. Urbina, a Amado Nervo..., y nos descubrió al guanajuatense Antonio Plaza —nuestro primer y verdadero poeta maldito de quien son los versos arriba citados—; a la otra novia de Manuel Acuña, Laura Méndez

de Cuenca —de la que hasta entonces tuve conciencia de su importancia, a pesar de que cursé la primaria en una escuela que llevaba su nombre en, desde luego, el Estado de México—; a Manuel José Othón y su “Idilio salvaje”; a Ignacio Rodríguez Galván, en rigor el primer poeta mexicano y, sobre todo, a tres autores fundamentales para la formación de Gutiérrez Vega: Alfredo R. Plascencia, Francisco González León y, cómo no, su amado Ramón López Velarde.

Cuando le tocó el turno a González León, don Hugo nos contó que alguna vez lo vio de lejos, cuando era apenas un niño de diez u once años, en la Plaza de Armas de Lagos de Moreno, como cuenta en su *Bazar de asombros*: “Era un viejecito delgado, de cabeza cana y tenía ‘el ademán callado de quien se encuentra apoyado en la orilla de una mesa, pensativo y olvidado’. Vestía de negro y se cubría la cabeza con un sombrero de paja”. En la escuela había leído un poema sobre las manos de su novia escolar donde decía:

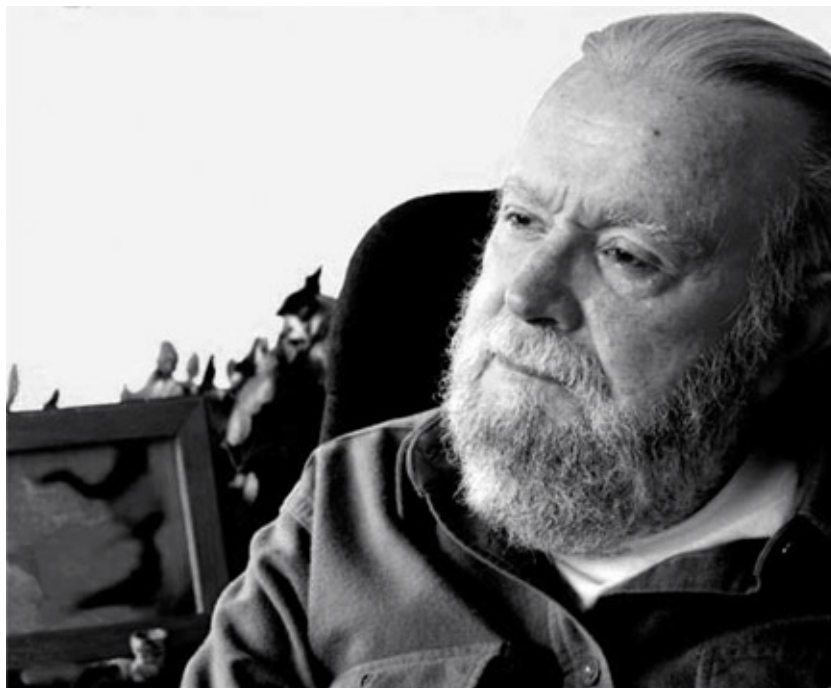
Sus manos, lenidades de paloma,
sus manos escolares que me empuñé en besar;
sus manos que exhalaban el aroma
de un lápiz acabado de tajar.

Eso le había encantado, por lo que se atrevió a acercarse para decirle con timidez: “Señor, yo sé que usted es poeta”. Con mirada luminosa, le reviró al pequeño Hugo: “Sí, hijito, pero ya no lo vuelvo a hacer”.

II. LUJOS DE LA BUFONERÍA

La voz de Hugo Gutiérrez Vega apareció en el mundo por primera vez el 20 de febrero de 1934 en Guadalajara, Jalisco. Su madre, doña María de Jesús Vega Anaya, falleció cuando él tenía tres años, víctima de una fiebre puerperal. Fue criado por su abuela materna y su infancia la pasó en Lagos de Moreno. La vida provinciana con todos sus asegunes definió indeleblemente su personalidad: contradictoria, en constante conflicto consigo mismo, vertida al mismo tiempo hacia lo interno, lo espiritual, las dudas profundas de la fe, y hacia lo externo, la palabra, el amor, la carne y la cosa pública. Ángel y demonio en uno solo. Dice Pedro Serrano: “El poeta es, entonces, el que predice, el que sabe, el que duda. O al revés: el que duda, el que por duda sabe, el que por saber puede decir, puede predecir... y Gutiérrez Vega es un poeta que antes que nada, duda, y dudar es para él aventarse al vacío, a la conciencia del dolor y la imposibilidad de la certeza”.

Su primer amor fue el cine —o más bien, las películas que se podían ver en los contados cines de Guadalajara en ese entonces—, que le abrió el mundo de la pa-



Hugo Gutiérrez Vega

labra y la representación, que luego se transformaría en sus tres grandes pasiones: el teatro, la poesía y la política (que, como él mismo dice, es otra forma de mal teatro) en su encarnación más noble: la diplomacia.

En las sabrosas conversaciones que tuvo con el dramaturgo David Olguín (publicadas por Ediciones El Milagro y la Universidad Autónoma de Nuevo León en 2012) sobre su vida encima y alrededor de los escenarios como actor y director, don Hugo cuenta que su vocación teatral en general siempre fue muy mal vista. Su abuela lo recriminaba y hasta el rector de la UNAM, Guillermo Soberón, cuando actuaba al mismo tiempo que se desempeñaba como director de Difusión Cultural, le llegó a decir:

—Yo no entiendo que se dedique al teatro.

—Pues es que soy actor, señor, es una profesión, y así como usted va a su laboratorio de microbiología y al mismo tiempo es rector, pues yo voy a representar obras y al mismo tiempo soy director de Difusión Cultural —replicó.

—Bueno, Hugo, si no hay más remedio está bien, pero haga usted nada más papeles serios, de acuerdo con la dignidad de su cargo —no le quedó más que decir al señor rector.

—Ya verá usted que sí, el próximo papel es un cardenal.

—Ah, muy bien —concluyó.

Lo que no sabía el rector es que se trataba del personaje del cardenal de la obra *Lástima que sea puta*, de John Ford.

“Las actrices y los actores tienen libertades de las que carece el resto de la humanidad, pagan el precio de ser mal considerados socialmente pero, como el bufón de la corte, se pueden dar el lujo de decirle al rey sus verdades y a todo el mundo también”, le explica a Olguín.



La primera obra que vio fue *La malquerida* de don Jacinto Benavente, en un montaje de la compañía de la diva teatral de entonces, María Tereza Montoya, en el Teatro Degollado. Fue tal la fascinación que debió de haberla visto seis o siete veces: “Me fascinaba sobre todo el momento en que se apagaban las luces de la sala y se prendían las del escenario. Simplemente era el paso de una vida a otra y yo no sabía distinguir cuál de las dos era la verdadera”.

Mientras estudiaba derecho en la Universidad de Guadalajara (que era lo que hacían entonces aquellos con aspiraciones literarias), lo sedujo la política. Por sus dotes de orador, la política fue un resultado lógico de su facilidad de palabra. Proviendo de una familia tan católica de Jalisco, era casi natural que se iniciara en esas artes en Acción Nacional, del que llegó a ser jefe nacional juvenil del partido y hasta candidato a diputado. Antes de ser expulsado del PAN por “comunista” (quería inclinar al partido hacia la “izquierda cristiana” y apoyaba a la Revolución cubana), pasó por la cárcel tres veces, una de ellas por el delito de “disolución social”. Desencantado, aprovechó una oportunidad para estudiar un año y medio en Nueva York un curso para extranjeros nada menos que en el Actor’s Studio de Lee Strasberg, coincidiendo con algunos incipientes histriones que después serían estrellas, como Paul Newman, Steve McQueen y Faye Dunaway.

De regreso en México, estudió la maestría en letras hispánicas en la UNAM y se fue a vivir a Querétaro, en cuya universidad autónoma —de la que años después sería rector— fundó el grupo teatral Cómicos de la Legua, en la que actúa y dirige obras de Lope de Rueda, Cervantes, Novo, Juan Ruiz de Alarcón, García Lorca,

Pío Baroja, Chéjov y farsas francesas de la Edad Media, entre muchas otras. Con esta compañía recorrería gran parte de la República mexicana y pondría en escena por primera vez en lengua española *La cantante calva* de Ionesco. Incluso el propio autor rumano presenció una de las funciones en el Teatro de la República de Querétaro. Así sería el inicio de la extensa carrera como actor de Gutiérrez Vega, participando a lo largo de los años en montajes de Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, Nancy Cárdenas, Salvador Garcini, Eduardo Ruiz Saviñón, Gabriel Weisz, Barbara Dukas, entre otros.

Sin embargo, un desaguado por razones políticas con la familia Fernández de Cevallos (sí, la de quien después sería conocido como “El Jefe Diego”) a principios de los años sesenta lo puso en una situación peligrosa y comprometida por lo que, circunstancial y providencialmente, pasó a formar parte del servicio exterior. La cosa estuvo así: el papá del Jefe Diego escribió un encendido artículo en el *Diario de Querétaro*, denostando al entonces dirigente juvenil por la “debilidad de sus convicciones”, acusándolo de tráfuga y traidor a la civilización cristiana occidental, de vendido a Stalin y al oro de Moscú por apoyar a Cuba y a los ferrocarrileros de Demetrio Vallejo. Gutiérrez Vega le contestó en el mismo periódico, burlándose de manera virulenta del viejo panista tradicional. Los cuatro hijos del añejo político —todos con nombres de reyes godos: Ramiro, Álvaro, Rodrigo y Diego— lo esperaron a la salida de una de las funciones de los Cómicos de la Legua armados de tremendas escopetas. Diego, látigo en mano, le grita: “¡A mi padre no lo insulta ningún hijo de puta!”, y, como diría la Borola Burrón, ¡sopas!, arremete contra él a latigazos. Como puede, Hugo logra darle una patada

en la entrepierña al mismo tiempo que sus compañeros salen a cubrirlo ataviados aún como personajes cervantinos con lanzas y espadas de madera. Entre la confusión, los ofendidos hijos del panista terminaron por retirarse. La situación parecería farsica ahora, pero en ese entonces el horno no estaba para bollos, así que Gutiérrez Vega aprovechó la invitación del presidente Adolfo López Mateos, quien providencialmente al día siguiente asistió a una función de los Cómicos de la Legua en el Teatro de la República. Enterado del zipizape de la víspera, López Mateos le dijo: “La situación está difícil para usted, ponga tierra de por medio, hable con José Gorostiza”.

Así comenzó la también larga trayectoria de Hugo Gutiérrez Vega en el Servicio Exterior Mexicano, al que entró aprobando el examen respectivo, es decir, que es diplomático de carrera y no por nombramiento, carrera que duró más de treinta y cinco años, en la que fue agregado cultural o cónsul en Italia, Reino Unido, España, Brasil, Estados Unidos y Puerto Rico, y entre 1988 y 1995, embajador de México en Grecia, concurrente en Líbano, Chipre, Rumania y Moldavia.

III. “OÍD ESTA VOZ. OÍD CON ATENCIÓN LA VOZ”

En el principio es la voz, siempre la voz. En una de sus clases en Sogem, Hugo Gutiérrez Vega nos descubrió una de las más grandes revelaciones que se le puede hacer a un aspirante a poeta. Va más o menos así: La primera tarea de un poeta es descubrir su propia voz. Todos tenemos una voz al escribir, pero sólo algunos son conscientes de ella desde el principio. Esos son afortunados, pero otros tienen que lidiar para descubrirla. Y puede suceder que nos demos cuenta de que no es una voz única, distinguible, sino que es una del montón, muy parecida a las de otros. Entonces viene la segunda tarea obligatoria del poeta: desarrollar la propia voz. No importa si es una voz pequeña o un gran vozarrón; lo principal es desarrollarla hasta volverla distintiva, única, original.

Me gusta pensar que esto de la voz poética es igual a lo de ser cantante. Los cantantes empiezan imitando a otros cantantes. Algunos desarrollan un estilo propio y se distinguen inmediatamente de sus antecesores. Pero otros nunca pueden deshacerse de esa impronta y siempre suenan igual a otros. O peor: no suenan a nadie. A esto de sonar a otros, o no sonar a nadie, puede llamarse “el síndrome de cantante de bar de Sanborns”. No importa qué canciones interpreten: siempre las van a cantar como José José, Vicente Fernández o su hijo El Potrillo, que a su vez canta como Javier Solís. O como Nicho Hinojosa, que ha vuelto su estilo precisamente la falta de estilo: todas las interpreta igual, planas y sin emoción distintiva alguna. Y sin embargo hay personas a quienes les gusta ese tipo de cantantes. Es lo mismo

con la poesía: cientos de poetas que suenan a Neruda, a Sabines, a Nervo o a Paz, siempre a algún otro, pero nunca a sí mismos porque no han encontrado su propia voz, ni siquiera se imaginan que pudieran tenerla.

Otro es el asunto de si la propia voz es la adecuada para lo que se quiere decir. Poetas hay con tremendos vozarrones, que retumban en todo el orbe, en su siglo y en los que vendrán. Estoy pensando en Whitman, Pound, Eliot, Vallejo. Y otros que prefieren lo íntimo, el susurro, la media voz. Pienso en Pessoa, López Velarde, Cernuda. Poetas hay también que poseen múltiples registros, como Neruda, Paz o Machado, y otros que cuya voz alcanza para uno solo pero notable, como Sabines o Girondo. Pero todos comparten la misma condición: su voz es única, distintiva, original y, sobre todo, propia.

Gutiérrez Vega cuenta que una tarde, ante unas quesadillas de flor de calabaza, el mismísimo José Gorostiza —a la sazón encargado del despacho de Relaciones Exteriores— le dio esta recomendación: “Hugo, escriba por lo menos un verso al día para que conserve ágil la mano”. No obstante, don Hugo, que siempre ha sido un *contreras* encantador, apuntó: “Maestro, usted como que no tiene autoridad moral; claro, ya escribió *Muerte sin fin*, ya para qué quiere más, pero después de la ‘Declaración de Bogotá’ no ha vuelto a escribir un poema”. Riendo, Gorostiza le replicó: “¿Y usted cree que tenga ánimos para escribir un poema alguien que dice cincuenta veces al día ‘Reitero a usted las seguridades de mi más atenta y distinguida consideración?’”.

Pero, a final de cuentas, don Hugo atendió la recomendación y al pasar de algunos años completó su primer libro de poemas, *Buscado amor*, publicado por la editorial argentina Losada en 1965, con un poema-prólogo de Rafael Alberti, a quien conoció en Italia, durante su primer encargo como agregado cultural. El hermoso poema de Alberti describe con acierto la incipiente voz del poeta de apenas 31 años:

Hermosa voz, a veces desolada
y a tientas, aunque siempre
capaz de volver clara, pura y joven
del más hondo desierto.

Desde entonces, Gutiérrez Vega no ha dejado de escribir cada día, como se comprueba cada semana con su “Bazar de asombros”, columna que aparece en “La Jornada Semanal” y cuyos textos recopilados ya suman tres gruesos volúmenes. Don Hugo ha escrito por lo menos un libro de poemas por cada país en el que ha residido en su incansable peregrinar como diplomático, funcionario cultural y periodista. En su obra se cuentan más de treinta y cinco libros de poesía y trece de prosa, algunos de ellos traducidos al inglés, francés, italiano, rumano, portugués, griego y turco.

Es necesario aceptar que, a pesar de que la suya ha sido una poesía reconocida y galardonada —en 1976 ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes con *Cuando el placer termine*—, no fue sino hasta que se jubiló del servicio exterior mexicano y radicó de nuevo permanentemente en el país que se puso verdadera atención a la obra poética de Hugo Gutiérrez Vega. Es un secreto a voces que para figurar en la vida literaria mexicana hay que “hacer presencia” para mover los propios libros, a fin de que se hable de ellos y acercarlos a los lectores. O como decía la abuela: “Santo que no es visto no es adorado”. Y el santo Hugo había estado ausente en forma intermitente del país durante treinta y cinco años, cumpliendo con sus obligaciones como diplomático. Por ello, libros como *Desde Inglaterra* (1971), *Resistencia de particulares* (1972), *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1979), *Cantos de Tomelloso* (1984), *Georgetown blues* (1985), *Andar en Brasil* (1988), *Soles griegos* (1990), *Cantos del despotado de Morea* (1995) o *Una estación en Amorgós* (1997), no recibieron en su momento la debida atención o, de plano, pasaron inadvertidos por haber sido publicados en editoriales extranjeras o de limitada distribución.

Afortunadamente, eso se ha corregido y en la actualidad la poesía de Hugo Gutiérrez Vega cuenta con la adecuada valoración y el merecido reconocimiento, no sólo de sus pares sino de poetas más jóvenes, como Juan Domingo Argüelles (“Sabiniano y lopezvelardeano por excelencia, Hugo Gutiérrez Vega vuelve terrena la poesía. La pone al alcance del gozo y de la rabia, de la emoción, el sentimiento, el placer, la serenidad y la ira. Lejos del Olimpo”), o León Guillermo Gutiérrez (“El tono de la poesía de Gutiérrez Vega no es altisonante, de irreverencia, ni tampoco de pálidos matices; equilibra la tesitura en una voz acompasada, no solemne, aunque unas veces es tan grave que las palabras saltan del papel. En un tono narrativo nos da muestra de su habilidad descriptiva, elabora extraordinarios retratos de ciudades, rostros, paisajes, climas”).

Su poesía se puede encontrar, básicamente, en *Peregrinaciones. Poesía reunida (1965-1999)*, publicado por Difusión Cultural de la UNAM en 1999 —por el que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia—, que incluye catorce de sus primeros libros con algunos poemas no coleccionados hasta entonces y un prólogo de Marco Antonio Campos que culmina con esta orden: “Oíd esta voz. Oíd con atención *la voz*”.

IV. COMO EL PERRO DE LA CARNICERÍA

Además de destacar en la poesía, el teatro y la diplomacia, don Hugo ha sido un distinguido maestro, funcio-

nario universitario y periodista cultural. En la UNAM, por ejemplo, impartió clases en las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Políticas, y fue director de Difusión Cultural, de la Casa del Lago y de la *Revista de la Universidad de México*. Desde 1998 es director del suplemento cultural “La Jornada Semanal”, cuyas puertas siempre ha mantenido abiertas a los jóvenes, como le sucedió al que esto escribe hace ya casi quince años.

La cosa fue así: cursaba yo el primer semestre del Diplomado de Creación Literaria de la Sogem. Un día, leyendo “La Jornada Semanal” descubrí los nombres de un par de compañeros de semestres superiores en la sección de reseñas. Les pregunté cómo habían conseguido que los publicaran. En ese entonces, ingenuo que era, creía que era casi imposible que te publicaran en un medio tan importante como ése, sobre todo cuando aún no tenías “un nombre”. “Por Hugo Gutiérrez Vega, el maestro de poesía de segundo semestre; él es el director e invitó a colaborar al que quisiera”, y añadieron: “Si tú quieres, llévale un texto”. “Pero aún no soy su alumno”, repliqué. “No importa, es muy buena onda”, me aclararon y me dieron una instrucción específica: “Nomás que dale el texto en un diskette para que no tengan que volverlo a capturar”. Así lo hice. Me apersoné en su salón y don Hugo recibió amablemente el texto en papel y el diskette. Cada semana revisaba ansiosamente el suplemento para ver si había aparecido mi texto, hasta que un mes después apareció: una reseña de un libro de Charles Bukowski. Fui a agradecerle la publicación y me dijo: “Ve al suplemento para que dejes tu recibo y te llesves más libros para reseñar, así no tienes que comprarlos”.

Así empecé a colaborar en “La Jornada Semanal”, que siempre he considerado mi casa y a la que vuelvo recurrentemente, a pesar de largos periodos atareado en otros menesteres. También porque ahí don Hugo me publicó el primer cuento por el que recibí un pago. Tanto así, que conservo una copia enmarcada de ese primer cheque, pues una vez que te pagan por tus adefesios literarios en una publicación importante, ya puedes considerarte oficialmente escritor.

Termino este homenaje a don Hugo —ahora que cumple 80 años y recibió apenas el Premio Nacional de Ciencias y Artes— contando una anécdota más. Cuando su libro *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* apareció en Francia, a algún crítico de ese país le llamó la atención el título, al que le encontró reminiscencias “surrealistas”, influencias de Breton y demás intelectualideces. A don Hugo le daba mucha risa todo eso, pues aquel crítico nunca habría podido imaginarse (sólo siendo mexicano) el verdadero sentido de estar “como el perro de la carnicería”: detrás del vidrio y lamiéndose el chile, que de alguna manera es una colorida metáfora del oficio de escritor. **U**

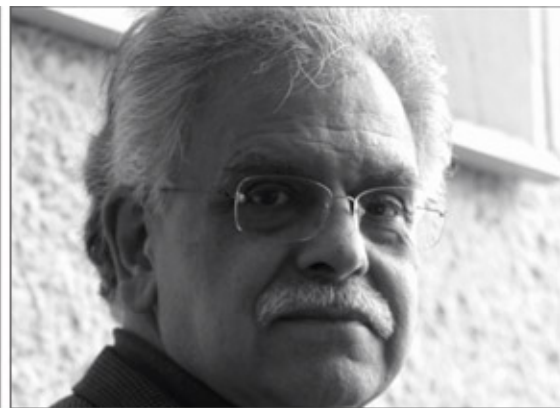
Reseñas y notas



Guido Gómez de Silva



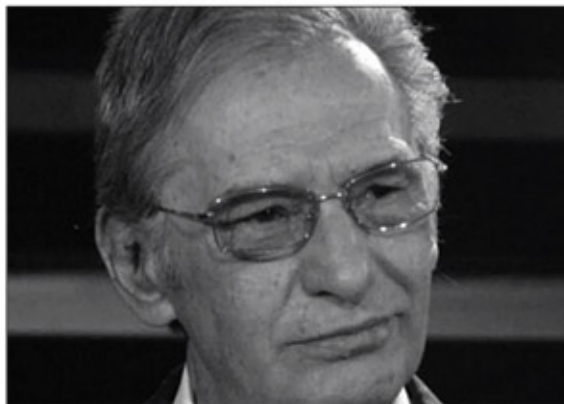
Ana García Bergua



Carlos Martínez Assad



Jules Renard



Enrique Lizalde



Rodríguez

Un sueño, un deseo

Sara Sefchovich

Testimonio de nuestro tiempo para nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos, reza la dedicatoria del nuevo libro de Carlos Martínez Assad de título magnífico: *Los cuatro puntos orientales*. Cuando uno la lee, se sorprende de que alguien exprese un objetivo tan ambicioso, pero después, al leer el texto, se da cuenta de que efectivamente eso es: un gran testimonio del momento histórico que nos tocó vivir.

Un libro que, según el subtítulo, habla del regreso de los árabes a la historia, nada más y nada menos. Una historia de la que, según Ikram Antaki, habían salido en el siglo XV cuando se les expulsó de España. Por supuesto, esto es un decir pues no fue así: allí estuvieron los árabes, no desaparecieron del planeta. Pero, como explica el autor, dejaron de producir literatura, arte y ciencia que es, en su visión del mundo, lo que pone a los pueblos en la historia. Además, sucedió que los occidentales ya no los incluyeron en su versión de la historia, como si no existieran, porque pensaban que solo estaban allí para ser colonizados.

Y así fue. Continentes enteros tuvieron dueño, 80 por ciento de la población de la tierra tuvo dueño, y ese dueño era occidental. Y ese occidental decidía qué era la historia, a quiénes se les incluía en ella, qué de ellos se relataba y cómo se lo contaba.

En el siglo XIX, los colonizadores españoles y portugueses fueron echados de los países latinoamericanos, pero no sucedió lo mismo con los ingleses, franceses, alemanes, belgas, holandeses, que siguieron siendo dueños de enormes regiones de la tierra, incluidos los países árabes. No fue hasta la Gran Guerra, como le llamaron algunos, o Primera Guerra Mundial, como le llamaron otros, que eso cambió. Los imperios cayeron, los colonizadores se fueron, el mapa del mundo se modificó y migrar se convir-

tió en el fenómeno social más impresionante: como nunca los seres humanos se trasladaron de un territorio a otro, doscientos millones de ellos dejaron de vivir en el mismo lugar en el que habían nacido, dice Martínez Assad (pp. 155-156).

Pero ni aun así los árabes regresaron a ocupar un lugar en la historia. Por aquí se hablaba de los sauditas, por allá de los sirios, varios otros salieron a la luz cuando el nacimiento del Estado de Israel y cuando las Guerras del Sinaí o del Golfo, pero lo que los catapultó de regreso fue el famoso 9-11, fecha que fue la cereza de un pastel que se venía cocinando desde endenantes y que los hizo entrar a la historia como enemigos de todo lo bueno y como encarnación de todo lo malo.

Y esto además aplicado a todos, sin distinción entre ellos, sin diferenciar entre árabes y no árabes, entre musulmanes radicales y musulmanes laicos, sin ver esa “distancia enorme que existe entre ellos en relación con las causas que defienden y los objetivos por los que luchan” (p. 21).

Estos objetivos, estas diferencias, son lo que Martínez Assad quiere comprender, y también entender por qué se han convertido en conflictos marcados por el odio, el radicalismo y la violencia. Esa es la búsqueda de su libro, fruto evidente de años y años de investigación, de trabajo y de echarle mucho pensamiento al asunto.

Encontramos en este libro al Martínez Assad historiador, que no puede entrar en materia y hablar del hoy sin remontarse al principio de los tiempos, al origen de ciudades, de estados, de naciones, de historias, de mitos.

Encontramos también al sociólogo, que recoge por igual los acontecimientos de Irak y Turquía, de Líbano y Siria y Túnez y Egipto y Yemen, que los de India, China, Mé-

xico, Europa; que habla de los árabes pero también de los kurdos, gitanos y armenios, convencido como está de que, como dice Umberto Eco, en este mundo todo está relacionado con todo.

Y, por fin, nos encontramos también con el humanista, ese que quiere atisbar el futuro, que busca respuestas, que incluso parece creer que hay soluciones. Ese que quiere decirle al mundo que los árabes son mucho más que la imagen que nos dan los medios de comunicación y los miedos que nos incomunican.

El libro de Martínez Assad cuenta: muertos, migrantes, bombardeos, invasiones, insurrecciones, expulsiones, atentados, negociaciones, hechos, mitologías, profecías, calendarios, naufragios, poemas, sitios de Internet, cantidad de celulares y de televisores y de personas que van al cine. Cifras y cifras aparecen en él, sobre todo lo imaginable: desde habitantes por kilómetro cuadrado hasta reservas petroleras, resoluciones de la ONU, declaraciones oficiales, cantidades de armas, de refugiados, de elecciones.

Pero también narra: la situación política, la social, los intereses e intervenciones extranjeros, la cultura. Y es que ¿de qué no habla este libro que abarca, como su nombre lo indica, los cuatro puntos del mundo, los cardinales, los orientales, los occidentales, los políticos y los literarios, los reales y los imaginarios?

Es el libro total, que se propone mostrar el estado del mundo y además lo hace queriendo ser neutral.

Evidentemente, no puede conseguir ni lo uno ni lo otro, porque son dos ambiciones inconseguibles: ni se puede recoger y mostrar todo lo que sucede, ni se puede no tomar una posición. Es humano hacerlo. Y el autor lo hace en las historias que elige y en la manera de contarlas, en sus silencios

y en lo que deliberada o inconscientemente dejó fuera.

Martínez Assad se hace preguntas, no las expresa abiertamente pero allí están: ¿Qué es ser ciudadano? ¿Qué se siente ser refugiado? ¿Cómo se mira al otro, al diferente? ¿Cómo se integra y cómo se excluye un ser humano? ¿Qué es vivir en guerra, en violencia? ¿Cuál es el papel de la religión, el de la tecnología, el del nacionalismo, el de los dirigentes, el de las ideologías, el de las demás naciones del mundo? ¿Son reales los esfuerzos de paz? ¿Por qué tantas provocaciones para que no se llegue a ella?

Una buena parte del libro, la mitad quizás, está dedicada a la literatura y el cine en esa convicción no expresada abiertamente pero evidente que tiene el autor de que la cultura es la esencia de los pueblos y su salvación.

Resulta fascinante leer lo que nos cuenta: sobre las novelas del kurdo Yasar Kemal, sobre las del egipcio Naguib Mahfuz, sobre Gibrán Khalil Gibrán el libanés al que le ha dedicado muchos trabajos en su vida, el albanés Ismail Kadaré, Tahar ben Jelloun el marroquí o el poeta sirio Adonis. Pero el plato fuerte es sin duda recorrer de la mano de Martínez Assad las novelas de Amin Maalouf y Orhan Pamuk, porque estos autores encarnan las obsesiones del autor con Líbano y Turquía.

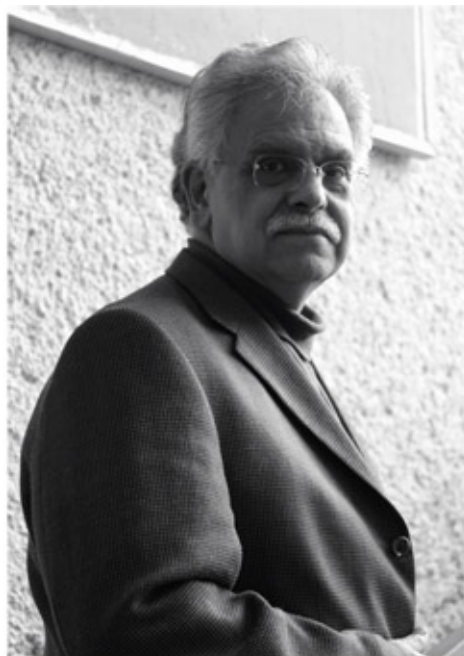
Martínez Assad nos cuenta los libros, compara pasajes e ideas, interpreta. Nos acerca, explica, resume, compendia el tapiz textual temático y narrativo de estos autores.

Lo mismo hace con el cine, montón de películas que nos cuenta, que nos explica, que compara con otras. Y con la música que también le merece un capítulo, tanto la occidental sobre lo árabe —desde Mozart hasta Verdi, hasta Peter Gabriel— como la de ellos —desde Um Kolsum y Fairuz hasta Youssou N'Dour.

¿Cuántas películas ha visto Martínez Assad? ¿Cómo las consiguió? ¿Cuántas novelas ha leído? ¿De dónde las sacó? ¿Cómo hizo para conocer esa música?

Orientalista, dicen, siguiendo a Edward Said, es aquel que idealiza las culturas ajenas a las suyas, de modo que no tienen que ver con lo real sino con una idea, una representación.

Martínez Assad es orientalista, pues en su pasión por lo árabe convierte todo lo que



Carlos Martínez Assad

tiene que ver con eso en oro, como aquel rey del cuento. Así, cuando habla de la literatura, de la música, del cine, usa palabras como alucinante, maravilloso, hermoso, excepcional, dice que los personajes son entrañables y que los valores que representan son los más altos. Le encantan los relatos, le encantan sus temas y le súper encantan sus modos de contarlos, a los que siempre identifica con el modelo de *Las mil y una noches*: “Había-una-vez-alguien-que-contaba-la-historia-de-lo-que-otro-le-contó-que-le-había-sucedido-a-un-conocido-cuando-se-encontró-a-una-persona-que-le-narró-la-historia-que-había-escuchado-de-quien-había-tenido-un-sueño...” (p. 265). Considera a los árabes contadores natos de historias y a los escritores que le gustan como los que “tienen habilidad para rastrear en los territorios del alma” (p. 267).

La escritura de este libro tiene la pretensión de seguir el modelo y el ritmo árabe fluente y envolvente. Para lograrlo recurrir a relatos y poemas y nombres y lugares y mitos y viejas historias y palabras árabes, pero, sobre todo, al modo de construir la narración que es al mismo tiempo el modo de construir el sentido.

Se trata, pues, de un libro excepcional por original, por erudito, por romántico en sus pasiones y humano en cómo se conmueve del dolor y el sufrimiento de los seres que habitan el planeta Tierra, así como en su desesperación ante la imposibilidad



de evitarlo, de terminar con eso que llama “profunda humillación, vergüenza, ira” (p. 292), por la dificultad de la convivencia (p. 344) y del multiculturalismo (p. 314).

A Martínez Assad le duelen los palestinos, los kurdos, los armenios, la destrucción de Siria, Irak, Libia, Afganistán, el asedio a Líbano. Le lastima el Medio Oriente pero su pena se expande en un abanico enorme que recorre desde Chechenia hasta Sudán, desde los gitanos hasta los mexicanos que cruzan al otro lado. Todo esto “me desgarran el corazón y sangro. Ojalá acabaran los sufrimientos”, dice con las palabras de un poeta (p. 362).

Y, sin embargo, tiene esperanza. Ve a esta literatura, a esta música, a este cine como una militancia, como una herramienta de lucha para una causa, “como un compromiso político” (p. 267) que apunta a un mundo mejor.

Un libro como el de Martínez Assad sólo se explica cuando se tiene esa idea, cuando se está convencido de que una frontera no es un sello que no se pueda abrir, que el respeto al otro puede conseguirse, que es posible comprender al diferente y dejarlo vivir su vida. Si no fuera así, no se habría embarcado en una empresa tan compleja.

Este es y solo este puede ser su sentido. Y ya veremos si su fe se vuelve realidad o si sigue siendo solamente un sueño, un deseo. **U**

Carlos Martínez Assad, *Los cuatro puntos orientales. El regreso de los árabes a la historia*, Océano, México, 2013, 448pp.

Francisco González Crussí

Notas sobre un ser humano

Arnoldo Kraus

Cuando Francisco González Crussí publicó en 1985 *Notes of an Anatomist* (Harcourt Brace Jovanovich), D. J. Enright destacó en *The New York Times Review of Books* dos ideas. Una, relacionada con arte y sabiduría: “Lo que es una novedad acerca de estos ensayos es que son ensayos en la vieja, si no difunta, acepción del término”; otra, vinculada con profesión y formas de entender: “Los patólogos saben que cada persona es un individuo único: además de que no hay dos corazones idénticos, a partir del estudio de un pelo mucho puede deducirse acerca del dueño; por si eso fuese poco, las autopsias demuestran la fragilidad de los humanos”.

Esas observaciones han resistido la prueba del tiempo y se han fortalecido. González Crussí, treinta años después de la publicación de *Notes of an Anatomist* (traducción disponible en el FCE), sigue siendo un autor y ensayista prolijo. En el *Timeo*, Platón afirmó: “el tiempo siempre está huyendo”. Leer a Francisco atenúa el peso de la huida y la tristeza que deviene no detenerlo.

¿Cuántas vidas caben en una vida? ¿Sólo una?, ¿dos?, ¿tres?, ¿más? González Crussí es muchas vidas. Inmejorable título, y preámbulo de todo lo siguiente, es su libro *Partir es morir un poco* (UNAM, 1996). Partir, no para huir, sino para mirar, crecer y como metáfora del dolor implícito en dejar terruño, casa, farmacia, progenitores, amigos. Guardo, por manía y costumbre, entre las páginas de los libros, notas, boletos de metro, servilletas del sitio donde leí el libro, cartones con el nombre del bar, recortes de periódicos, y cuando tengo la fortuna, alguna nota o carta del autor.

Esas manías —me defiendo: no patológicas— enriquecen los libros, regresan el tiempo, favorecen la nostalgia y son buen

argumento para quienes nos decantamos por el libro humano, de papel, con pastas y que admite pegatinas y subrayados con lápiz. Entre las páginas de *Partir es morir un poco* hay una carta, fechada en abril 3, 1997, con el logotipo Children’s Memorial Hospital y el nombre Frank Gonzalez-Crussi, M. D. Head of Laboratories. Department of Pathology. Transcribo el primer párrafo:

Querido Arnoldo:

Aquí tienes tu copia firmada del libro autobiográfico... Se trata, como ya lo sabía, de una humildísima edición, de sólo mil ejemplares, y además sin ningún beneficio económico para mí... De todos modos, la obra cumplió rigurosamente su cometido, que fue doble: primero, hacerme la psicoterapia (y gratis, para más lujo)... y, segundo, darme el gusto de escribir en el idioma español,

que ya por más de treinta años (treinta y cinco para ser exacto) no uso en forma cotidiana.

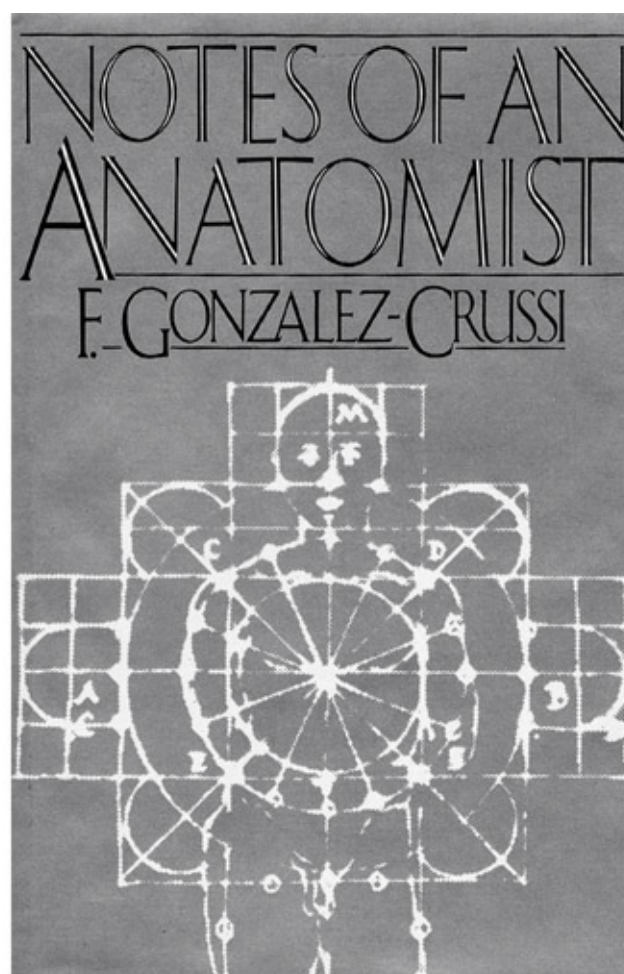
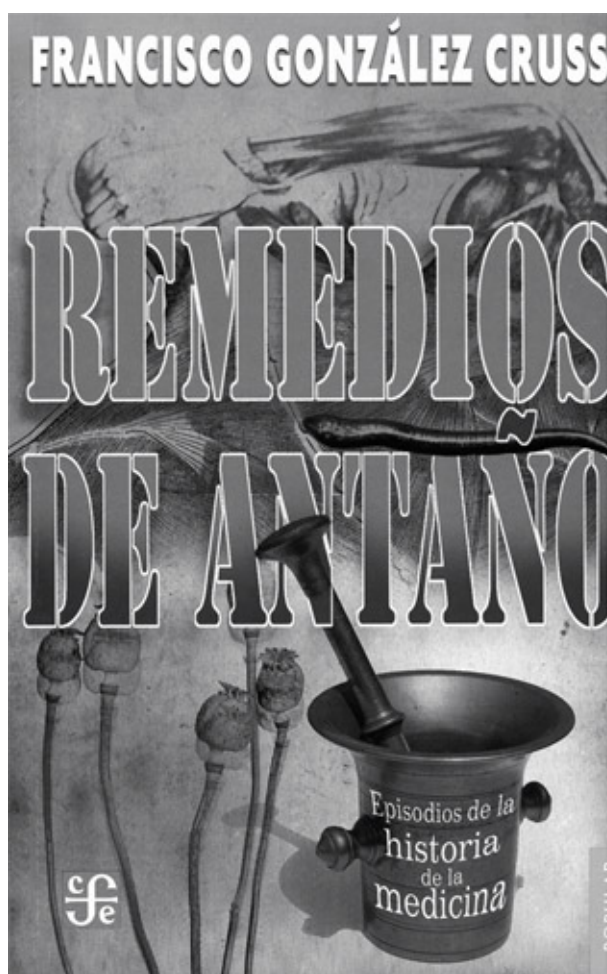
Dos acotaciones a las observaciones de Francisco. Quienes tenemos la suerte de conocerlo somos testigos de los magníficos resultados de su (auto)psicoterapia. Aunque nadie desearía ser su paciente (es patólogo) admirarlo es regla. Combinar erudición —o cualquier forma de poder, *i.e.*, político, empresarial, deportivo— y humildad es tarea compleja. La mayoría de las veces arrogancia y poder son aliados. La frase de T. S. Eliot, “La única sabiduría que podemos esperar adquirir es la sabiduría de la humildad: la humildad es interminable”, describe a Francisco.

La segunda acotación se refiere a “su regreso” al español. Además del libro mencionado publica ensayos en *Letras Libres* y



Francisco González Crussí





otros sitios. En 2012 el FCE editó un delicioso libro, *Remedios de antaño. Episodios de la historia de la medicina*. Tanto en el libro como en sus artículos impactan la destreza para construir ensayos y la exquisitez del idioma. Léanse en *Letras Libres* algunos ejemplos: “El estornudo, la nariz y la vida sexual” (mayo 2013), “Nuevo elogio de la calvicie” —espléndido texto a pesar de que Francisco tiene suficiente pelo— (febrero 2011), “La ‘Santa Madre’ China”, tema al cual recurre con sabiduría: su esposa es china (agosto 2006), así como los ensayos “La electricidad”, “Triacas y mitridatos” y “El enema” incluidos en *Remedios de antaño*. Erucción y lenguaje sensible son constantes.

Escribe en “El enema”: “El hecho de la corporeidad, que para la mayoría es inevitable —algo que no puede ser más palmario y evidente—, resulta insufrible para una minoría de personas de talante místico. Tener un cuerpo es acumular desechos que diariamente hay que eliminar. Es tener residuos, basura, desperdicios ofensivos, escorias repugnantes. Los místicos quisieran lo imposible: vivir sin el cuerpo”. Copio de “Nuevo elogio de la calvicie”: “La enfe-

brecida imaginación poética ha venido construyendo, en el curso de siglos, incontables tropos que celebran la cabellera femenina. Hilos de oro, de seda, rayos de sol, azabache, astracán, olorosos vegetales y dulcísimas yerbas: ¿qué no han visto los poetas brotar de la cabeza de la amada?”.

Oriundo de la colonia Obrera, en la Ciudad de México, hijo del dueño de la farmacia Virgen María —la esperanza nunca muere—, Francisco comparte, en su primera aproximación autobiográfica, bajo el cobijo de la botica, vivencias personales y familiares. En los negocios paternos o maternos, frente a quien demanda servicio, se construye la vida. Mucho del Francisco ser humano, del eminente patólogo y del ensayista inmejorable se fraguó bajo el calor de las pótimas distribuidas en los anaqueles de la farmacia paterna.

Cuenta Francisco, y cuando lo hace contagia, que a su padre “le sobraba donaire y rumboso estilo”, que “el día de la inauguración vino el párroco de San José de los Obreros a bendecir el sitio”, que “en los anaqueles se alineaban por riguroso orden alfabético los medicamentos, en la S el linimen-

to de Sloan, en la R, el temible y poderoso aceite de ricino”. Años después, Francisco continuó su periplo deshilachando a Francisco: *There is a World Elsewhere. Autobiographical Pages* (Riverhead Books, NY, 1998) es un “documento personal y un trabajo nostálgico”, donde el autor urde, con maestría, muchas historias: médicas, familiares, melancólicas, memoriosas, filosóficas.

En *Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas* (FCE, 2010), publicado originalmente en inglés, Francisco se empeña, se vierte. En los ensayos del libro explora los vínculos entre observador y observado; se convierte en los *otros*. Los ojos de González Crussí, además de mirar por medio del microscopio y diagnosticar cánceres o abscesos, miran más allá: penetran alma y psique. Su pulsión para ver es ilimitada; observa con muchos ojos. Los colores de las preparaciones de histopatología superan la imaginación del arcoíris y las formas de la realidad. Esa sensibilidad, aunada a su erudición, le permite ver lo evidente, mirar lo no visto y desmenuzar lo mal visto. ¿Cuántas vidas caben en una vida? En la de Francisco, muchas. **u**

Ahorita sólo nos queda equivocarnos

Geney Beltrán Félix

Los personajes se caracterizan por un rasgo: están perdidos. Desde el comienzo, y siempre con humor, los vemos enfrentando, perplejos, su incertidumbre: ¿qué los ha llevado a ese lugar? No un sitio geográfico estrictamente, sino una condición de vida. Y, mientras actúan, siguen cometiendo errores.

De hecho, en *Un hombre sin adjetivos*, la primera de las tres piezas teatrales (las otras dos son *Edipo güey* y *Nocturno de la alcoba*) que incluye el tomo de ese título de Mario Cantú Toscano (Monterrey, 1973), publicado en 2008 en el Fondo Editorial Tierra Adentro, el extravío es literal. Millán, el protagonista, emprende junto a dos amigos suyos, Diana e Isaac, un viaje por carretera, con el objeto de asistir al sepelio de una tía, pero el camión los deja en un punto perdido entre Nuevo León y Veracruz. Antes, durante y después del incidente, los personajes hablan, recuerdan, discuten: y sorprende cómo la ligerísima consistencia dramática de lo escenificado (comen pastel en un restaurante, esperan ser atendidos en una tintorería, matan el tiempo en un cuarto de hotel), merced a diálogos plenos de humor y vivacidad, y sin dar pie a introspecciones solemnes, crea para cada personaje un perfil visible: la joven catapléxica, sexualmente reprimida, que trabaja de controladora aérea, el comediante de bares nocturnos que hace del autoescarnio su única forma de mostrar afecto y termina asistiendo a su propio funeral, el nerd torpísimo que para todo tiene una explicación científica menos para su pésima fortuna con las chicas. ¿Adónde van, qué buscan? El extravío podría ser nacional (“La palabra que más he oído desde que nací es crisis. Las primeras palabras que aprendí



fueron papá, mamá, agua y devaluación”), pero, aunque el entorno social se deja ver aquí y allá —a veces con referencias demasiado propias del presente que quizá para el espectador futuro envejezcan—, los personajes, aunque no tienen claro el objetivo de su marcha, a fin de cuentas sí son conscientes de su extravío: “Nos han dejado desnudos en la intemperie. Pero es el maldito instinto el que siempre nos hace seguir viviendo”. La obra es el testimonio de una búsqueda que se cierra sin abrir más puerta que la del sarcasmo.

Edipo güey muestra el temple extraordinario de autor satírico de Cantú Toscano. Esta parodia del mito reúne anacrónicamente a Aristóteles, Safo y Empédocles en una cena con Edipo, Yocasta, Creón y Tiresias. Ya todo ha sucedido; todo, menos una cosa: sólo falta que el rey de Tebas

se saque los ojos. Este, sin embargo, se pone a recapitular los hechos de su vida —que llevan al dramaturgo a mostrar verdaderos alardes de dominio técnico sobre el entramado de su obra—, y poco a poco va descubriendo lo que no habría querido aceptar de su endeble personalidad (“Recuerdo que de niños jugábamos al Narciso y yo siempre pedía ser el reflejo”), y esto habrá de incluir el conocimiento de las infidelidades de su esposa-madre y los planes políticos que para Tebas tienen el filósofo y la poeta invitados, a través de —como es la norma en Cantú Toscano— intercambios verbales de gran agilidad y humorismo que dejan ver lo perdido que anda Edipo respecto de su vida y las motivaciones de los demás. Despiadada al tejer la irrisión tras la encrucijada trágica del protagonista, *Edipo güey* es la comedia que Aristófanes habría escrito sobre el tema.

Nocturno de la alcoba trata la complejidad de las relaciones de pareja a través de una meticulosa distribución del espacio y una estructura temporal que, aunque de suyo compleja por su juego de analepsis, no muestra tropezones sino que fluye hacia su violento final. El protagonista, Gabriel, es cínico y ocurrente (“Pero yo no tengo culpas. No puedo tener remordimientos, soy crítico de cine”); deja a su esposa para lanzarse a un amorío no menos difícil con Sofía, dramaturga. *Nocturno de la alcoba* pareciera llevar a un plano de igualdad la relación de pareja, con sus celos y hostilidades, y la relación entre el creador y el crítico, dominada por la envidia y el odio:

SOFÍA: ¿Y por qué no seguiste escribiendo?
GABRIEL: Prefiero ser juez a delincuente.

[...]

SOFÍA: ¿Por qué nos odias tanto?

GABRIEL: Yo no los odio. Pero a veces me dan miedo. Según ustedes son sensibles, talentosos, apasionados... la verdad es que son egocéntricos y violentos.

SOFÍA: ¿Por qué tanta envidia?

Pero si de tensiones y odios escondidos se trata, en la escritura dramatúrgica de Mario Cantú Toscano destaca *Barbie girls* —editada en 2009 por El Milagro en su colección Teatro Emergente—, una hilarante y demoledora mirada a la clase alta regiomontana, a través de tres chicas que ya rondan la treintena y que, habituadas a una vida cómoda, al enfrentar restricciones monetarias en sus ya fastidiadas familias, deciden dedicarse a la vida ilegal. Chiquis, Nené y Bibi se ven retratadas con un ojo satírico que no deja un detalle sin revisar: la preocupación por la figura, la frustración por no conseguir un marido, la re-

presión sexual que sin embargo estalla a la menor provocación, la corrupción de los padres políticos y empresarios, el racismo y la discriminación:

NENÉ: Deberíamos adoptar un jotito.

CHIQUIS: Vamos a asaltar un banco.

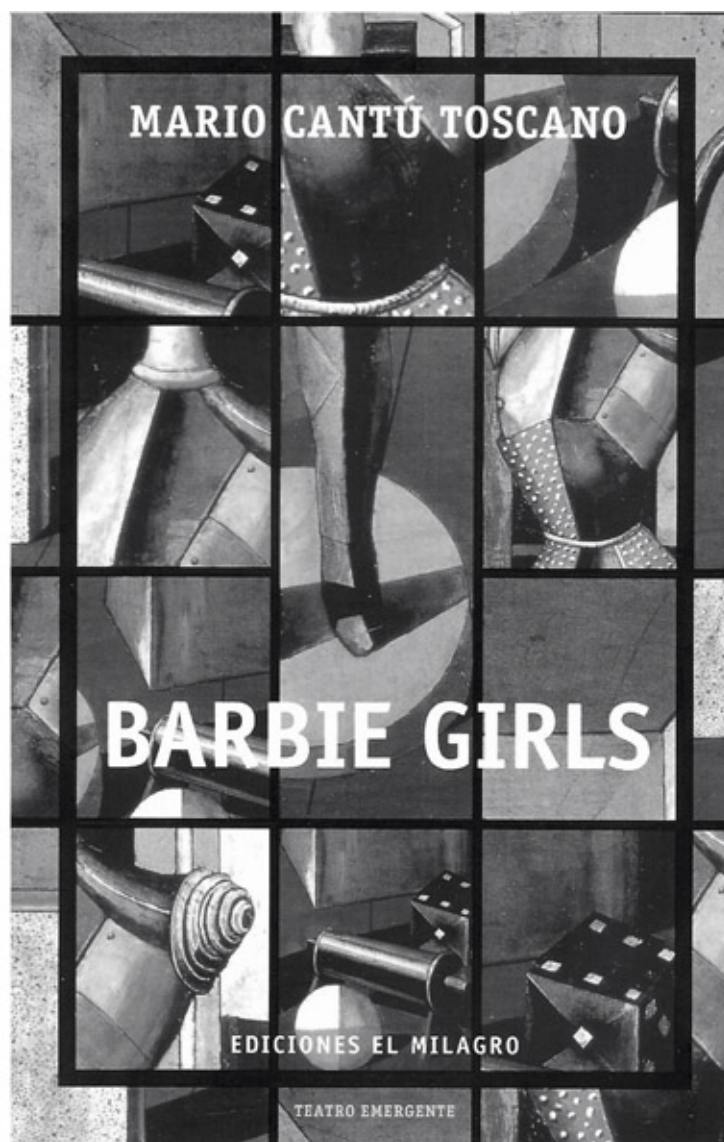
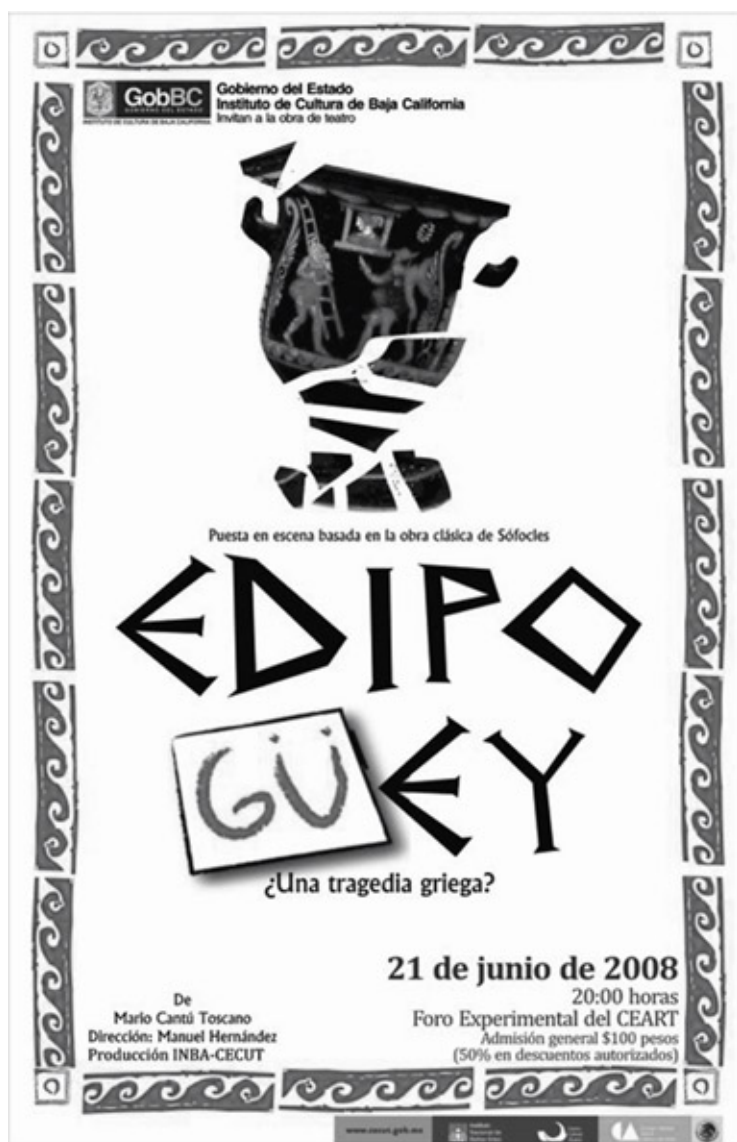
BIBI: Pero...

NENÉ: ¡Estaría de pelos!

CHIQUIS: Así yo tengo dinero para comprarme un indígena y tú tienes para tu dote.

Como el mejor Swift, *Barbie girls* demuestra que el ejercicio satírico cala más hondo cuando se dirige hacia el poderoso, exhibiendo sus flaquezas con punzante ironía dramática, y también hace ver que, con todo y sus mezquindades, el personaje no debe perder tampoco su humanidad. En una escena que se retrotrae a los días de la adolescencia, Nené lanza un vaticinio que,

lamentablemente, sabemos nunca se cumplió ni se cumplirá: “Un día, cuando estemos grandes, así como de veinticinco o treinta, vamos a saber con exactitud qué está bien y qué está mal. Ahorita sólo nos queda equivocarnos”. Las tres chicas se equivocan siempre: nunca aprendieron porque se hallan extraviadas en los prejuicios y la nula educación afectiva que les confirió una clase social que prepara a sus hijos para la frivolidad y el dispendio y les impide la empatía y el respeto. ¿Cómo no serían explicables entonces sus capacidades para la traición y la mentira? ¿Qué salida les queda de ese mundo? Con una violencia verbal que hace gala de un oído notable para los usos regionales y de clase, así como de un humor negrísimo, *Barbie girls*, una de las obras más brillantes de la reciente dramaturgia mexicana, lanza una respuesta pesimista: para estos personajes no hay salida, salvo la muerte y el crimen. **u**



Los raros

Lágrimas y posmodernismo

Rosa Beltrán

para Enrique Serna

En la película *Besos brujos* (1937), Libertad Lamarque se lanza contra el canalla que la ha secuestrado buscando echarlo de su vida, pero antes le exige: “devuélveme los besos que me robaste” y acto seguido se hace cargo de la devolución, es decir, lo besa. La primera vez que vi esta escena mi reacción fue de pasmo y fascinación. Por la literatura sabía de amantes despechadas que tras la ruptura pedían la devolución de cartas, anillos, listones y otros objetos. En cambio, no había sabido de nadie que pidiera la devolución de sus besos. Las frases del cine mexicano de los años cuarenta oídas en mi juventud en la frontera de los ochenta eran algo más que el kitsch que después constituiría un recurso toral en mi obra y en la de algunos autores de mi generación. Eran el retrato hablado —nunca mejor usado el oxímoron— de nuestra educación sentimental tan cercana a ciertos pasajes del absurdo que sin embargo vivimos como “lo auténtico”. Esas escenas hablaban —y hablan— de un modo de sentir que está en nuestro inconsciente colectivo y nos hace ser como somos, para sorpresa de otras idiosincrasias. “Yo siento así”, dirá un mexicano frente a un amigo, digamos, catalán, profundamente sorprendido de que el primero retire a otro el habla “porque lo vio feo” o de verlo embriagarse “solo de dolor” o “no más de rabia”. Lo sorprendente de las reacciones que vivimos como únicas posibles es que no son nuestras. Van precedidas de imágenes extraídas del museo visual que según Susan Sontag nace con la fotografía pero culmina en el cine. El de la “Época de Oro” del cine mexicano provee los gestos y las posibilidades de ser que aún nos definen, pero también las frases. Frases atesoradas como joyas raras en un alhajero que serán extraídas para usos especiales cuando salte

la liebre de la necesidad. Las piedras preciosas son muchas, pero las principales provienen de las cintas de Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres, Ustedes los ricos, Pepe El Toro*), con guion de Pedro de Urdimalas, la primera de ellas la más vista en la historia del cine mexicano de todos los tiempos. Su contenido kitsch es tan extremo que parece imposible que alguien no solo las tome en serio sino que sea capaz de conmoverse hasta la médula en la absoluta convicción de que resumen la condición humana. Y no obstante en su tiempo lo hicieron. Y lo siguen haciendo, lo *seguimos* haciendo como rasgo idiosincrásico, aun sin haber visto esas cintas, tal como lo quijotesco existe aun para quien no ha leído el *Quijote*. Si no, ¿de dónde viene el orgullo hiperbólico de un mexicano herido? ¿El orgullo, digamos, de un político atacado en su dignidad, aunque no la tenga? De la escena ancestral de *Nosotros los pobres* en que El Pinocho, ofendido cuando Pepe El Toro le pregunta si no ha visto el dinero que se le perdió, responde: “Si crees que yo te robé, pues márame, pero no me ofendas”. ¿Y el llanto? ¿De dónde viene tanto llanto? ¿Por qué lloran en pantalla, tan a gusto, los pobres, los ricos, las pérfidas clases medias, formando un lacrimario nacional del que más tarde se desprende la así llamada “industria de la lágrima”? Sin duda, de las razones que explica otra escena y otro diálogo en la misma cinta, donde Chachita, quien confiesa a El Camellito tener muchas ganas de llorar, recibe la siguiente respuesta: “Pos chille. Dichosos los ojos que pueden chillar porque cuando se tiene seco el llanto, se quema el corazón...”. Y luego añade: “Pero no llore de desesperación y de locura. Llore... porque este es un valle de lágrimas”. El lacrimario en que se tornó el valle de México una vez

secado el lago donde se posó el águila a devorar la serpiente trajo consigo un botín nada despreciable en términos económicos para el cine y la televisión. Y aunque es probable que se haya llevado el mítico diálogo a la memoria de otras generaciones, dejó en cambio el hábito de llorar a un pueblo que ganó el derecho de hacerlo por dolor, por gusto, por encono o porque sí.

El llanto, que sigue siendo un elemento estético (las divas “retratan” mejor con una lágrima trémula asomando en un *close up*) y moral (hay en Dolores del Río, en Marga López y tantas más una ecuación moralista que pretende ser lección ejemplar: abnegación igual a cromosoma xx) es también un recurso de poder, aunque el cine no lo exhiba. Un amigo poeta, de una generación en la que yo habría creído que estos valores estaban ya erradicados (la mía), me dijo un día, refiriéndose a la seducción: “yo no puedo enamorarme de una mujer que no me llore”. El poder matriarcal del llanto y el chantaje operan de un modo inverso a los argumentos del cine de los cuarenta, y hacen de las relaciones algo no explorado en la literatura. No hay una obra en la que una madre, o una esposa naveguen a su Ítaca particular sorteando exitosas las corrientes del mar de su propio llanto.

En cuanto a mí, vengo de una estirpe de madres, tías y abuelas trágicas, lloronas y poderosísimas. No hay nada compasivo en la mirada que exigen cuando lloran; nada que las emparente con Dolores del Río. El mar de llanto del cine de los cuarenta descubrió a sus sentidos un horizonte, infinitamente más gozoso: el placer de ver sufrir a otros. Las frases que implicaban de antemano los contenidos de la cinta desde el título fueron interpretadas de un modo distinto por ellas. Hubo una película que tuvo

gran popularidad, *Cuando los hijos se van*. Mi madre siempre dijo que la verdadera desgracia no llega cuando los hijos se van, sino cuando regresan. El delirio *camp* de las divas sufrientes, de las parejas perfectas y desgraciadas, de las madres decentes cuya recompensa era tener hijos malagradecidos, en algo las contagió, aunque de un modo extraño. Muchas veces me he preguntado de dónde viene la naturaleza trágica de mi familia. Creo que de un elemento cromático. En aquellas películas de mis padres y mis abuelos no había otra forma de sentir el mundo más que a través del blanco y el negro. Sabiendo siempre, de antemano, que predominaría el negro, por supuesto. El blanco y el negro eran metáfora del tema. La exaltación del rostro de la pareja, de la pecadora, de la madre que encuentra momentáneamente al hijo... seguida de la caída libre e inexorable en la oscura desdicha eran culpa del nitrato de plata. El golpe de luz era momentáneo: Dolores del Río ba-

jando una escalera en *Las abandonadas* era una reina cuyo mandato duraba una instantánea... para sucumbir de inmediato a la oscura mendicidad y el abandono del resto de la cinta. Fue por esos *long shots* tan oscuros que mi parentela no halló otra forma de sentir más que a través de lo trágico. Por eso tuve una familia dada al drama: padres que sufrían sin sufrir y tías que mucho antes de nacer ya estaban sufriendo. Las imágenes del cine de los cuarenta (que vieron mis padres y mis abuelos) construyeron la imagen edénica de un México que nunca fue más que a 24 cuadros por segundo pero en el que nosotros, las siguientes generaciones, creemos o queremos creer porque esta es quizá la única forma de sobrevivir al cerco de violencia que rodea nuestras casas y nuestras mentes, a una ciudad donde no nos explicamos que se haya visto en el cielo algo más que una maraña de cables. Una forma de sentir que es interesante captar en su contradicción, buscando una clari-

dad aparente detrás de la que se afirma y niega simultáneamente. Un estilo donde esas fórmulas de relación con el mundo están estetizadas de modo que la historia se lea como lógica y absurda, irónica y dramática y sin fisuras, todo al mismo tiempo. Una forma de absurdo en la relación con los otros que hemos "naturalizado" a partir de imágenes visuales y verbales previas y que, no obstante, creemos universal. Por contraposición al cine de los cuarenta y a su herencia fatal, mi obra y la de algunos autores de mi generación ahonda en el sentido vital de la comedia del absurdo donde el mundo del revés descubre el lado fútil y ridículo de la vida pero también el sabor agri dulce de la risa. Un fruto prohibido, este estilo, en el edén del llanto del cine nacional y en el paraíso de las ideas y las representaciones hieráticas sobre la vida, donde cargamos el peso de una herencia que no nos permite pensar que reírnos de nosotros mismos es, puede ser, un recurso de Arte Mayor. **U**



Dolores del Río en *Las abandonadas*, 1944



Pedro Infante y Blanca Estela Pavón en *Nosotros los pobres*, 1947

Lo que sea de cada quien

Enrique Lizalde, el inflexible

Vicente Leñero

Inquietísimo, ansioso, Ernesto Alonso andaba de aquí para allá en su Casa de las Campanas de San Ángel esperando la aparición tardía de Enrique Lizalde. Llevaba hora y media de retraso.

Entre los tres habíamos tramado durante meses una telenovela titulada *Desencuentro* con la famosa Alida Valli en su paso por México (la actriz de *El tercer hombre*, de *El diálogo de las carmelitas*) que alejaría a Lizalde de las telenovelas cursis y lo convertiría en un actor importante, no en un simple galán.

Lizalde llegó por fin a la Casa de las Campanas, entrompado. Venía de ver al cineasta Servando González quien deseaba contratarlo, junto a David Reynoso, para lo que entonces se llamaba “una película de alien-to”: *Viento negro*, filmada en escenarios naturales y con un guion sobre la construcción del ferrocarril en el desierto de Altar, en Sonora. “Es la oportunidad de tu vida”, le dijo Servando González.

Enrique había rechazado el ofrecimiento de manera terminante porque la película se empalmaba con la telenovela. Pero Ernesto Alonso, generoso, confirmó:

—Sí, es una gran oportunidad para ti. Una película como esa es mejor que cualquier telenovela.

—Yo no rompo mis compromisos.

—Yo te libero —dijo Ernesto Alonso.

—Que no.

—Que sí.

—Que hago *Desencuentro*.

—Que no.

Enrique cedió y se fue con Servando. Pero al fin de cuentas ni *Viento negro* ni *Desencuentro* (que se grabó con Joaquín Cordero) resultaron cosa del otro mundo.

Mi amistad con Enrique Lizalde se encendió cuando montamos, en el teatro, con Ig-



Poesía en voz alta con Juan José Gurrola, Juan José Arreola y Enrique Lizalde

nacio Retes, *Pueblo rechazado*. Relación entrañable, cálida, emotiva. Con su esposa Tita y con Estela gastábamos horas conversando en su casa de Las Águilas o en Cuernavaca.

Juntos levantamos la compañía Teatro Documental —un esfuerzo por hacer teatro político— con sueños más que con éxitos reales. Enrique rescató del deterioro el teatro y la casa de Coyoacán, en Héroes del 47, como sede de nuestra ambiciosa compañía —finalmente fallida— que luego convirtió en el recinto del Sindicato de Actores Independientes y ahora es, por cesión suya, la Escuela de Escritores de la Sogem.

A fines de los años sesenta y principios de los setenta enmancuerné con su talento y su arrojo. Era generoso, inteligente, inflexible, eso sí. Él y su hermano mayor, el gran poeta Eduardo Lizalde, y hasta su primo Óscar Chávez compartían genéticamente una voz de acerado timbre, como para lucir en la ópera de la que eran autoridades fanáticas, sabios del bel canto. Enrique, además, derrochaba arte con la ebanistería: él

mismo fabricaba sus muebles, sus estantes para los discos, los accesorios de su casa, sus chunches, mientras se daba tiempo para convencer a José Solé de que el INBA debería adquirir los ejemplares restantes de los títeres Rosete Aranda.

Una tarde, recuerdo, me regaló así nomás su colección de la infancia de soldaditos de plomo, de aquéllos de a centavo que venían soldados por debajo, en tiritas. Era un regalo de lujo, aún los conservo como diamantes.

Nuestra amistad se trizó de pronto: igual como se triza un jarro contra el suelo y ya no es posible recomponer jamás sus tepalcates.

Dejamos de vernos. Nos enviábamos a veces saludos que volaban a manera de pañuelos por el viento.

Cuando Enrique Lizalde murió, el nueve de enero de 2013 porque el hígado de sus corajes se le había convertido en un garabato asqueroso, me irritaron las notas necrológicas de las secciones de espectáculos. Lo citaban como el viejo galán de telenovelas: el Juan del Diablo de *Corazón salvaje*, el cara bonita junto a Jacqueline Andere en la película *Nosotros los jóvenes*.

Olvidaron esos cronistas sus radioteatros para la UNAM, en tiempos de Max Aub. Su teatro —lo que él llamaba “teatro en serio”—: *Las moscas* de Sartre, *Las troyanas*, *Historias para ser contadas*, *Pueblo rechazado*, *Compañero*, *Topografía de un desnudo*, *Los Rosenberg no deben morir*... Se taparon la boca para no mentar su gran esfuerzo por enfrentar la corrupción de la Asociación Nacional de Actores con el frustrado Sindicato de Actores Independientes.

Esos olvidos y tanta trivialidad me pusieron fúrico. A solas, solté un manotazo contra la mesa y le pedí perdón por nuestra amistad perdida. **U**

A través del espejo

Noticias

Hugo Hiriart

Murió Nelson Ned, llamado *Pequeño Gigante de la Canción*, con justicia pues no pasaba de los tres pies y medio de estatura y ¿quién se atreve a cantar desde ahí de manera convincente apasionadísimas canciones de amor? También murió Sam Berns, de 17 años. Su foto, que figura en el obituario, lo presenta como un extraño señor de unos cincuenta años. Si digo extraño señor es porque en la foto hay algo que no cuadra, algo raro, que no ajusta, pues se trata de un muchacho de 17 años que aparenta ya 50 años de edad. El desdichado Sam padecía una rarísima enfermedad llamada *progeria* que afecta a uno en ocho millones de nacimientos, y consiste en el envejecimiento precoz y rapidísimo del enfermo. Como si la frescura portentosa del niño la fuera devorando por envidia el demonio horrendo de la ancianidad.

Gavrilo Princip, quien disparó el tiro sobre el archiduque Francisco Fernando, fue sometido a juicio y hallado, por supuesto, culpable. Pero no pudo ser sentenciado a muerte porque era menor de edad, le faltaban sólo 27 días para alcanzar 20 años, edad límite para ser sujeto a la pena de muerte. Tampoco recibió la sentencia de 20 años de cárcel que hubieran podido aplicarle; en cambio se le acordó pena corta, pero en trabajos forzados severísimos. En el cumplimiento de esta condena contrajo tuberculosis y murió a los 22 años en 1918 y en la fortaleza checa de Terezin, donde estaba recluido, que se haría tristemente célebre como campo de concentración nazi. Murió, pues, antes de que terminara la guerra que involuntariamente detonó con su balazo (es obvio que su voluntad no fue causar una guerra). Princip murió en el momento en que se libraba la batalla de Lis en la que los franceses, sacando brío quién

sabe de dónde, porque estaban ya en las últimas, contuvieron la ofensiva alemana y la guerra con esto dio un giro que condujo, vía la desmoralización del ejército alemán y la llegada masiva de tropas americanas frescas y bien pertrechadas, a la victoria de los Aliados.

18 de enero de 2014. *The New York Times*. Murió a los 91 años Hiroo Onoda, segundo teniente, oficial de inteligencia adiestrado en tácticas guerrilleras. La especialidad es relevante pues fue la que hizo posible que sobreviviera 29 años en la selvática isla de Lubang. Se dice fácil, 29 años escondido en la selva de Filipinas (inmortalizadas por Salgari), selva de calor, ratas, ponzoña, moscos y otras cositas, porque no daba crédito a que la Segunda Guerra hubiera ya terminado.

Ahora bien, este voluntarioso Robinson Crusoe no estuvo solo, como se piensa inmediatamente, sino tuvo tres compañeros en la tan encarnizada como lunática obstinación. Tres soldados a sus órdenes. Pero los tres fueron dejándolo solo. Dos muertos a tiros por la policía de la isla, uno en 1954, el otro en 1972. Es preciso conjeturar que las autoridades filipinas se dieran a buscarlos en cuanto tuvieron noticia de su singular presencia, bien que sin celo, porque en 29 años no pudieron encontrarlos.

El tercer soldado desertó y se entregó al enemigo. ¿Cabe pensar que Onoda tuviera a los tres en la selva bajo amenaza? Son especulaciones, el caso es que no fue fácil que Onoda hiciera la paz. En Japón fue declarado muerto en 1954, pero un estudiante, Norio Suzuki, no creyó en su muerte y se lanzó con absurda, aunque afortunada intuición, a rastrearlo en la selva. Y dio con él. Onoda no cree nada de lo que dice Suzuki e insiste en que está esperando órde-

nes. Suzuki vuelve, recopila toda clase de pruebas materiales de su dicho, fotos, periódicos y demás, y regresa con el material a tratar de convencer a Onoda. Pero por segunda ocasión no lo logra y es amenazado. Suzuki vuelve a Japón y divulga su segundo fracaso. El gobierno imperial toma cartas en el asunto y envía una delegación que incluye al hermano del teniente y al que fuera su comandante en jefe en el ejército, quien le ordena que se rinda.

Onoda viaja a Manila y entrega su sable de guerra al presidente Marcos, quien le perdona los crímenes que realizó creyendo que aún estaba en guerra. Esto porque en sus largos años de incredulidad Onoda y sus soldados, bien entrenados como estaban, dieron muerte a unos 30 filipinos.

Onoda, de 52 años, fue recibido como héroe en Japón. Fue examinado por doctores que lo encontraron admirablemente saludable. Dieta vegetariana y abstinencia de todo durante 29 años, es la receta. Se le acuerda una pensión militar y se le adelantan 160,000 dólares al firmar el contrato para que un *negro*, como se dice en España, o *ghostwriter*, como se dice en inglés, escuche su relato y redacte sus memorias: *No rendirse: mi guerra de treinta años*.

No es preciso señalar, creo, que Onoda reprobó con energía el materialismo de la sociedad de consumo sin ideales, ni de los suyos ni de otro tipo, en que estaba sumido Japón. De ahí en adelante su vida pierde interés.

En febrero de 1945 el mayor Yoshimi Taniguchi en la hora trágica de la derrota dio a Onoda las órdenes finales: *Resistir y pelear*. Y añadió: *Puede tomar tres años, puede tomar cinco, pero pase lo que pase vamos a volver y te venimos a recoger*.

Y Onoda hizo caso. **U**

Aguas aéreas

La alcoba de un nigromante

David Huerta

Los versos de “Te honro en el espanto”, poema de Ramón López Velarde (1888-1921), condensan la imagen prodigiosa y espeluznante de un originalísimo erotismo tanático. El escenario es el desgarrado diorama de una conciencia católica, es decir: la imagen del pecador incesante en trance continuo de descubrirse en falta —y de hacer de ese descubrimiento, de esa falta, una especie de objeto verbal (y cuadrangular) en donde quizá se rediman sus transgresiones de sensualista. Esa conciencia católica exacerbada también está —pues todo debe ponerse en juego— en trance de disfrutar no nada más de la fantasía, de la evocación, de la pulsión de ese laberíntico jugueteo sexual y ritual; sino de la puesta en orden de las palabras para decirlo, precisamente, *todo* y escenificarlo en el proscenio infinito del lenguaje. “Te honro en el espanto” es, pues, un ritual, una confesión, una ceremonia sensual, el susurro ceremonial de un erotómano, una expiación. Es, sobre todo, un poema. Esta imaginiería lopezvelardeana tendrá su culminación en el encuentro con la Prisionera del Valle de México, en “El sueño de los guantes negros”, con su impresionante asonancia *e-o* (está en la palabra *sexo*, pero ésta no aparece en el poema):

¿Conservabas tu carne en cada hueso?
El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros.

Los dieciocho versos de “Te honro en el espanto” tienen una extraña disposición, pues extraña es la imagen en ellos contenida, extraña la historia ahí guardada. No importa si se trata de una figuración alegórica, de la transformación de un sueño verdaderamente soñado o de un fantaseo perverso; importa su condición de poema: un poema complejo, y tanto más intrigante cuanto más se acerca uno a él desde diferentes ángulos

y lo lee y lo relee y lo lee una vez más. O mejor dicho: a López Velarde y a quienes tratamos de leerlo en serio, correspondiendo en lo posible a sus intenciones compositivas, nos importan prácticamente todos los elementos puestos aquí en acción —la peculiar acción de un poema.

La rareza de este poema, su complejidad y su capacidad para intrigarnos e interrogarnos por medio de sus imágenes se desprende directamente de la maestría del poeta. La maestría de López Velarde es como el gran puente de Lezama Lima: de tan grande solemos no verla. No está cifrada únicamente en el manejo de los adjetivos; pero este rasgo no es poca cosa —sus consecuencias discursivas son pródigas, riquísimas. Valdría la pena averiguar cómo influyó el poeta mexicano en la adjetivación de Jorge Luis Borges, el más grande maestro del adjetivo. Borges, como bien se sabe, conocía con cierto pormenor la poesía lopezvelardeana. Yo he intentado de vez en cuando practicar el “arte de las atribuciones erróneas” y leer los versos de Jorge Luis Borges dedicados a diversos hechos, presencias, mitos y fenómenos de Buenos Aires como si fueran de Ramón López Velarde. Cuánto podría decirnos sobre esto el mágico Juan José Arreola.

Dieciocho versos los de “Te honro en el espanto”, entonces; todos alejandrinos. El número 18 es múltiplo de 3: $6 \times 3 = 18$. Ya se sabe cuánto y cómo importa el número 3 en la poesía religiosa, en este caso en la poesía erótica con un fondo religioso y moral.

Entramos en el poema. A un pareado (versos 1 y 2) sucede una cuarteta con dos rimas agudas; ¡soberbias rimas: “ataúd”, “alud”! Uno se pregunta a cada momento, ante la poesía de López Velarde, si antes se habían armado esas rimas, en algún otro poema, en manos de otro versificador o rimador; en cualquier caso, no debe haber muchos antecedentes de estos versos, si alguno hay.

Las rimas de los versos 4 y 5 también tienen lo suyo, en el filo de la blasfemia, de una subversión de la parafernalia litúrgica: se trata de “una delicia cardenalicia”, por las rimas. Adviértase lo siguiente: la *ele* de las dos palabras forma parte de la rima, como para acentuar el paladeo de esa delicia, de ese deleite —una experiencia sensible un poco “friolenta” (verso 5).

Luego otro pareado: versos 7 y 8. Otra cuarteta, a continuación; con dos nuevas rimas agudas: “dogal”, “cabezal”. Un pareado de rimas fáciles y una cuarteta conclusiva con las consabidas rimas agudas, una de las leyes internas de este poema. Quiero decir: las rimas agudas forman una ley puesta al servicio de la ironía: el terror debe atenuarse con el instrumento de la prosodia: intervención directa del arte en el arco del pecado.

El léxico lopezvelardeano es casi siempre sorprendente. Aquí las sorpresas son mínimas, pero alguna hay. Habrá, por ejemplo, quien necesite consultar el diccionario para conocer el significado de “dogal” y “cabezal”; aquí está, más o menos: el dogal es una cuerda, lazo o anilla para conducir el ganado y en este poema es símbolo clarísimo de sujeción, especialmente dura: el dogal es fúnebre y es de hierro (en la palabra *dogal* está la misma raíz de las palabras, empapadas de siniestra política, *conducator* y *duce*); un cabezal es una pequeña almohada. La cabeza se inclina bajo el instrumento de la sujeción, el dogal; se recuesta —con una caída lenta y lánguida, quizá— sobre el cabezal. El tema de las cabezas inclinadas está en Quevedo: son las “corvas almas” de uno de sus poemas. La cabeza inclinada como imagen de la melancolía fue estudiada en la poesía de Garcilaso de la Vega por Christine Orobítg, en *Garcilaso et la mélancolie* (1997), ensayo publicado por los admirables hispanistas de la universidad de

Toulouse-Le Mirail. Un estudio con el mismo tema y otros ángulos y puntos de vista fue compuesto en México, hace algunos años, por Lorena Uribe Bracho.

Los dieciocho versos pueden dividirse de esta manera (el número 2 indica los pareados, el 4 las cuartetos): 2-4-2-4-2-4. Una vez más aparece una estructura triple o trinitaria: 2-4 / 2-4 / 2-4, es decir: tres conjuntos de estructuras pares.

La armoniosa alternancia de estructuras pares —dos, cuatro versos— corresponde a una pulsión locativa: los hechos del poema ocurren dentro de una habitación peculiar —la alcoba de un nigromante, de lo cual nos enteramos por los versos 10 y 11, versos encabalgados, como para dibujar mejor el espacio de ese lugar, suspendido fuera del tiempo secular a semejanza de una especie de candil fúnebre, pariente lejano del candil-barco de la iglesia potosina de San Francisco, objeto cardinal para López Velarde. Los cuadrángulos de los pareados y las cuartetos forman el paralelepípedo de esa habitación, semejante a un cofre o a un ataúd (el del verso 3). Esa pulsión locativa está relacionada con un hecho fatal: los encuentros de los cuerpos deben por fuerza ocurrir en un lugar, en un sitio (hay quien afirma lo siguiente: ese lugar, el espacio erótico por excelencia, está entre las orejas —es, ni más ni menos, la mente, el cerebro, la *imaginativa*, si son ustedes tomistas).

Hay una anáfora: versos 1, 4 y 7. Es la palabra “ya”, conjunción locativa; equivale a “una vez que” e implica, como en filigrana, el sentido temporal de “ya” en función adverbial: “una vez que tal cosa ha sucedido *ya*”, es decir, como leemos en el poema: “Una vez que tu voz y mis ojos han intervenido en este ritual y una vez que me he deleitado en la visión de tu abrigo rojo y una vez que la Muerte ha sido desafiada”, entonces debe ocurrir el homenaje escalofriante: “... te honro en el espanto”, con los versos siguientes, no menos brillantes en su lúgubre suntuosidad. Hay además una razón —si bien una razón un poco torcida— en todo ello:

... y porque eres, Amada, la armoniosa elegida
de mi sangre...

El amor es aquí una elección, no una fatalidad (“es inevitable enamorarse, así como uno se enamora, y de esa persona específica”). A un lado de la razón, la sensación:

... sintiendo que la convulsa vida
es un puente de abismo en que vamos
[tú y yo...

Los amantes están en extrañas relaciones con “la convulsa vida”: la utilizan como un paso, un pasaje —un puente debajo del cual hay un bullir amenazante, con un toque levemente gótico por sus insinuaciones o sugerencias. Es como si estos amantes hubieran sido marginados por el sexo y la muerte; son oficiantes de un rito privado en el cual se entrecruzan y se encienden las presencias de los sexos en medio de la sombra. Llega el momento culminante de la celebración erótica y transgresora (versos 16-18):

... mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

La palabra “yo” rima con “dominó”, siguiendo la ley interna de las rimas agudas en el poema; las palabras “devotas” y “sacrílego” están en perpetuo curso de colisión.

El amante es un jugador siniestro y un erotómano obsesionado con la muerte, los esqueletos, la sujeción, los ataúdes, las posturas corporales de dominio, las cabezas inclinadas, los instrumentos de una escenificación espeluznante.

La gramática del poema es por lo menos tan perfecta como su prosodia. La tirada anafórica presidida por la conjunción “ya” se extiende por nueve versos, mitad exacta del poema; los nueve versos restantes comienzan con la frase titular, gozne o eje de las acciones descritas y sustancia ceremonial o litúrgica (¿contralitúrgica?) de esta composición admirable: “te honro en el espanto”. Esa acción de honrar a la amada es devoción, elección, beso y juego: todo ello está presente en las palabras de esa segunda mitad del poema.

“Te honro en el espanto” es el antepenúltimo poema del libro de 1919 titulado *Zozobra*. Tratar de establecer las relaciones de esta pieza con otras del mismo López Velarde sería como proponer releer incessantemente todos sus poemas. Lo cual, bien visto, no es una mala idea y sí un espléndido proyecto de lectura. Releamos, pues, incessantemente a López Velarde, como releemos a los clásicos. Él es uno de nuestros clásicos. **U**

TE HONRO EN EL ESPANTO...

Ya que tu voz, como un muelle vapor, me baña
y mis ojos, tributos a la eterna guadaña,
por ti osan mirar de frente el ataúd;
ya que tu abrigo rojo me otorga una delicia
que es mitad friolenta, mitad cardenalicia,
antes que en la veleta lllore el póstumo alud;
ya que por ti ha lanzado a la Muerte su reto
la cerviz animosa del ardido esqueleto
predestinado al hierro del fúnebre dogal;
te honro en el espanto de una perdida alcoba
de nigromante, en que tu yerta faz se arroba
sobre una tibia, como sobre un cabezal;
y porque eres, Amada, la armoniosa elegida
de mi sangre, sintiendo que la convulsa vida
es un puente de abismo en que vamos tú y yo,
mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

Ramón López Velarde (1888-1921)
De *Zozobra* (1919)

A veces prosa Guido Gómez de Silva: Del diccionario como arte de vida

Adolfo Castañón

I

Si un libro aparece ante nuestros ojos investido de un aire de prodigio y maravilla, ¿qué no será de un diccionario, y de su compleja maquinaria sustentada por una ingeniería de precisiones y correspondencias?

II

Provenía de una familia culta. Es hijo del doctor José Gómez de Silva, que fue catedrático de la UNAM desde 1936 hasta su muerte en 1953 (derecho y economía). Cuando Guido Gómez de Silva tenía cinco años murió su madre, pérdida que influyó en su vida.

En 1943 entró a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, que estaba entonces en un edificio apodado “Mascarones”, en la Ribera de San Cosme. Fue, entre otros, discípulo de los profesores, que luego fueron miembros (y dos de ellos directores) de la Academia Mexicana, Julio Jiménez Rueda, Amancio Bolaño, Julio Torri, Francisco Monterde, Salvador Azuela, Agustín Yáñez; y en dicha facultad fue condiscípulo de José Luis Martínez, Manuel Alcalá, María del Carmen Millán, Rosario Castellanos, Ramón Xirau y Margit Frenk.

En 1944 empezó a trabajar en la Biblioteca Benjamín Franklin (que estaba entonces en Reforma 34), como lo que en inglés llaman *page* (‘paje’), o sea quien busca los libros en los estantes, para entregarlos a los lectores.

Se tituló de maestro en letras españolas en 1946 (el doctorado, para el cual era pante, vendría seis años después). También

en 1946 ganó una beca para estudiar biblioteconomía en Estados Unidos (en la Universidad de Columbia [ciudad de Nueva York], allí obtuvo el título de ‘M. S. in Library Science’).

Mientras él estaba en Nueva York llegó allí la ONU (que había sido creada por 51 países [México entre ellos] en 1945 en San Francisco, California, como sucesora de la Sociedad de las Naciones, y en 1946 decidió que su sede estaría en Nueva York. Hoy, en 2009, esa organización tiene 192 países miembros).

Aprovechando su estancia en Nueva York Guido ofreció sus servicios a esa organización. Le dijeron que volviera a ofrecerse cuando recibiera su M. S. y por tanto se venciera su visa de estudiante, lo cual hizo. Volvió a México, donde unas semanas después recibió la sorpresa de que le avisaran que le ofrecían trabajo (en el puesto más bajo de la escala profesional) en la biblioteca de la ONU en Nueva York. Así empezó un periodo de siete años en la organización internacional. Luego hubo otro periodo, que duró doce años.

A los dos años de trabajar en la biblioteca, Guido se presentó a un examen para intérprete simultáneo (inglés, francés, español); lo aprobaron y en esa ocasión estuvo cinco años más en la Organización, como intérprete.

Durante ese tiempo escribió su tesis de doctorado (“Misión de la Lingüística”), e hizo un viaje breve a México para presentarse a su examen profesional en la UNAM.

Después de siete años en la ONU, de vuelta a México, se dedicó a la enseñanza de lengua y literatura en la UNAM (Escuela de Verano y Facultad de Filosofía y Letras).

Fue profesor de lingüística y de literatura no sólo en la UNAM sino en El Colegio de México, el Institut Français d’Amérique Latine, la Universidad de Salamanca (España), y, en Estados Unidos, por periodos breves, en Iowa, Nevada, Vermont y Washington (D. C.).

Entre 1954 y 1973 (los 19 años entre sus dos periodos como empleado internacional de planta en la ONU), aparte de impartir clases, fue también delegado de México en varias reuniones internacionales. Además, trabajó para la ONU por periodos cortos en unos 69 países.

En 1973, la ONU pidió a Guido que volviera a ser de planta, y estuvo seis años más en Nueva York, y otros seis en Nairobi.

Después de la segunda vez que dejó la ONU (se jubiló en 1985, a la edad obligatoria de 60 años), fueron apareciendo, en varias editoriales, sus contribuciones a la lexicografía, en la forma de diccionarios. En México, los ha publicado el Fondo de Cultura Económica, y son éxitos de librería, con múltiples ediciones y reimpresiones.

En 1987 Guido aprobó los exámenes de la SEP para el certificado de locutor, categoría A.

Recientemente estuvo invitado repetidas veces a dar conferencias y cursos en Aguascalientes, Puebla, Sinaloa (Cátedra Gilberto Owen), Tabasco, Zacatecas, y en ferias del libro en México, Torreón, la República Dominicana.

Fue elegido miembro de número de la Academia Mexicana el 4 de abril de 1991 (silla 1). En la contestación a su discurso de ingreso (1992), Manuel Alcalá dijo, hablando de él: “Sus conocimientos lingüísticos, su entrega a la palabra, sus virtudes

humanas y su inteligencia le abrieron... las puertas de nuestra casa”.

En octubre de 2001, invitaron a Guido para que presentara en Valladolid, España, su *Diccionario breve de mexicanismos*. Esa vez, el director de la Real Academia Española, Víctor García de la Concha, al dar la bienvenida en Madrid al entonces presidente de México, dijo hablando de la revisión más reciente del diccionario académico: “Agradezco aquí... la tarea del equipo de la Academia Mexicana que, bajo la guía inmediata de D. Guido Gómez de Silva, ha propiciado la fijación de 2,433 artículos, 2,895 acepciones y otras tantas marcas mexicanas”.

Lo han citado, en artículos, Gutierre Tibón, Raúl Prieto (Nikito Nipongo), José Nava, Lázaro Montes, Alex Grijelmo (*El País*, Madrid), Hero Rodríguez, Juan Domingo Argüelles, Antonio Bertrán, Rodolfo Bucio.

III

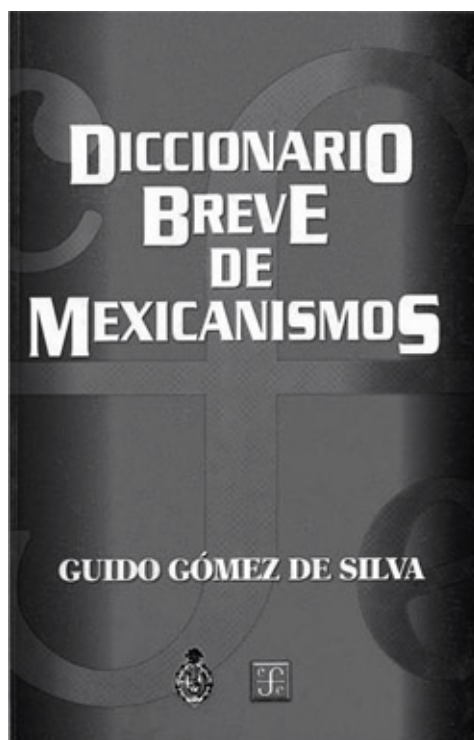
Cuando conocí a Guido Gómez de Silva (1925-2013), a fines de los años ochenta, en las oficinas del Fondo de Cultura Económica, en Parroquia y Universidad, en la Ciudad de México, me sorprendió que ese hombre de pequeña estatura y de apariencia deportiva, vestido de traje, pero sin corbata y calzado de tenis, fuese el autor, ni más ni menos, de un *Breve diccionario etimológico de la lengua española*,¹ editado en Holanda por el prestigioso sello de Elsevir. Mis sorpresas iban en aumento a lo largo de los años, al verlo aparecer con otras obras imprescindibles de referencia como son: *Los nombres de los países*,² el *Diccionario geográfico universal*,³ un *Diccionario breve de mexicanismos*,⁴ un *Diccionario internacional*

¹ Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE, primera edición en español, 1988, quinta reimpresión, 1996, segunda edición, 1998, tercera reimpresión, 2003, 736 pp.

² Guido Gómez de Silva, *Los nombres de los países*, Academia Mexicana de la Lengua, FCE, primera y segunda edición 1993, tercera edición, 1995, primera reimpresión, 1996, cuarta edición, 2001, 127 pp.

³ Guido Gómez de Silva, *Diccionario geográfico universal*, Academia Mexicana de la Lengua, FCE, primera edición, 1997, 590 pp.

⁴ Guido Gómez de Silva, *Diccionario breve de mexicanismos*, Academia Mexicana de la Lengua, FCE, primera edición, 2001, primera reimpresión, 2003, 252 pp.



de literatura y gramática,⁵ y un *Diccionario de gastronomía*! Guido había trabajado durante muchos años en la ONU (1973-1985) como jefe de terminología (1973-1975); como jefe de formación de intérpretes (1975-1979) y como jefe de conferencias del Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA, 1979-1985), y era capaz de saltar como un *efrit* entre muchas lenguas del planeta: del ruso al alemán, del chino y el árabe al portugués y al griego... Uno de los lujos de ser miembro de la Academia Mexicana de la Lengua era ver discutir al políglota Ernesto de la Peña con Guido Gómez de Silva, impecable, certero como una pistola automática de marca *luger*, arbitrados por el salomónico e inolvidable José G. Moreno de Alba. A Guido no le interesaba declarar la guerra ni enredarse en vanas polémicas. Sólo le interesaba dar en el blanco, colaborar en construcciones llamadas a perdurar, precisar puntos en el tiempo y en el espacio. Estos rasgos de su argumentación, creo, eran también rasgos de su carácter, herencias de una sangre errante salida algún día de Medio Oriente, de éxodo en éxodo, hasta alcanzar el Altiplano mexicano. En cierta ocasión, durante la presentación de su *Diccionario internacional de literatura y gramática*, uno de los asisten-

⁵ Guido Gómez de Silva, *Diccionario internacional de literatura y gramática*, FCE, 1999, 799 pp.

tes le hizo una crítica en castellano en relación a la omisión de poemas de Mao Tse Tung en esa obra. Guido se ruborizó levemente y le lanzó una ráfaga ininteligible para el público de voces sibilantes y oclusivas: era alguna lengua china. Ante eso, la persona tartamudeó, pidió perdón y salió de la sala poco después tratando de que nadie se diera cuenta de su salida. Cuando le pregunté a Guido por el personaje, me dijo: “No te preocupes, lo conozco desde hace años. De vez en cuando hay que ponerlo en su lugar”. Tuve la impresión de que estaba hablando de una presencia recurrente, no en el curso de los años, sino en un decurso milenar y que Guido atravesaba el tiempo de tanto en tanto poniendo en su lugar al vulgar impertinente.

Colaboró en varios proyectos de la Academia, uno de ellos fue el *Índice de mexicanismos*⁶ a partir del cual sería más fácil establecer diccionarios de mexicanismos y americanismos.

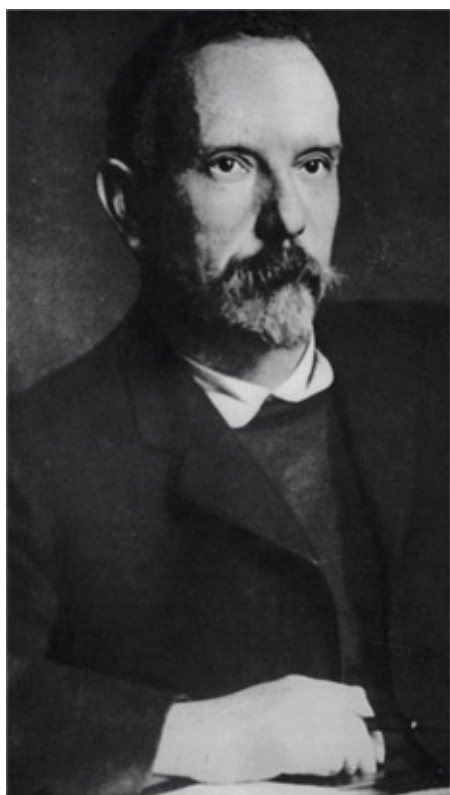
Guido Gómez de Silva tenía algo de duende y de gnomo bueno que sabe hacerse visible e invisible a voluntad. Yo me permitía observarlo en las sesiones de la Academia y sorprender en su mirada inteligente fulgurantes destellos que iban acompañando la conversación de los otros con una mirada muy viva. Como autor, Guido Gómez de Silva sabía cuándo sus libros se habían agotado. Iba a la Academia o a la editorial, a pie, en autobús o metrobús, como consta en el video que llegó a hacerle Albino Álvarez de la Fundación Pro-Academia; Guido llevaba un pequeño portafolio del que iba sacando recortes y papeles para repartirlos a cada uno de nosotros. Aunque él era muy discreto, su esposa y compañera, Margarita, puede dar testimonio del agudo sentido del humor de este agente secreto e invisible del autor de la memoria que no sólo había hecho un *Diccionario geográfico universal* sino que siguiendo la voz bíblica había recorrido la tierra a lo largo y a lo ancho. La paz descansa en el hombre de paz. **U**

⁶ Preparado por la Academia Mexicana de la Lengua. Guido Gómez de Silva participó como miembro de la Academia en las discusiones del proyecto, publicado por la Academia Mexicana de la Lengua, el Conaculta y el FCE: primera edición de 1997, segunda edición de 1998 y tercera de 696 pp.

La epopeya de la clausura

El diario más bello de la literatura

Christopher Domínguez Michael



Jules Renard



Jules Renard murió en París, en 1910, a los 46 años, tras haber sido dramaturgo, político provinciano, alcalde de su pueblo y autor de uno de los libros más crueles que se han escrito sobre la infancia, *Pelo de zanahoria* (1894). Reconocido como quien modernizó la fábula con *Historias naturales* (1896), Renard ganó la posteridad con la publicación póstuma de su *Diario* en 1925. Es probable que el suyo sea el diario más bello de toda la literatura. Lo tiene todo: cumple con creces con la función documental que aquella época destinaba a los diarios, retratando a la Bella Época con una originalidad impresionista que no tienen sus maestros los hermanos Goncourt. No escatima chismes ni pequeñeces el *Diario* de Renard, quien estuvo lejos de ser un marginal: fundador del *Mercure de France*, dreyfussista militante,

miembro de la Academia Goncourt, hombre de teatro ligado a la Comedia Francesa. Estaba en el ajo.

A la vez, el *Diario* es la gran manifestación de la comedia (o el drama interior) del escritor y en la pureza de su expresión Renard aparece deslumbrado por otra cosa, por la naturaleza y sus animales como no le ocurre a ningún otro moderno. Es urbano y es rural Renard, acaso el último testigo literario de ese contraste radical. Se decía —el dicho lo encuentro referido por Genaro Estrada, uno de los pocos mexicanos en ocuparse de Renard al prologar la traducción de sus *Historias naturales* en 1920— que había un Renard de invierno, el que se iba a París a escribir sus libros y el de verano, el buen ciudadano ateo, científico y racionalista que predicaba entre los campesinos de

su pueblo las virtudes cristianas y socialistas de la democracia.

La buena prensa crítica del *Diario*, en apariencia una rareza decimonónica ni naturalista ni simbolista, se debe a Jean-Paul Sartre, quien en 1945 le dedicó una típica pieza sartreana, es decir, la morfología de un fracaso (como los de Baudelaire y Flaubert, según Sartre) que se transforma en un elogio pertinaz. Sartre coloca a Renard en los orígenes de la literatura del siglo xx y lo equipara con Maurice Blanchot y con Georges Bataille por una serie de razones probablemente equivocadas, que tornan más curiosa la lectura del *Diario*. Dice Sartre (lo oiría uno hablando de Rulfo) que, por su vida campesina, en Renard la palabra está más cerca del silencio que de la frase.

Afirmaba Sartre que Renard no tenía mensaje que ofrecer (lo cual es mentira) y en esa afasia ideológica lo coloca como agonista de una época en la que la literatura burguesa se agotaba. ¿Por qué? Porque la novela realista había terminado de hacer el inventario del mundo, dice el filósofo. Renard aparece, fracasando, como un ancestro en esa rebeldía contra el lenguaje característica de la literatura contemporánea que para Sartre comienza con Rilke, Hoffmannsthal o Francis Ponge. Además, Renard fabricó su *Diario* como su obra maestra, lo pulió obsesivamente, lo hizo, artificialmente, parecer natural. Por ello lo aman tanto los lectores naturalistas como los de talante esteticista.

No se necesita mucha filosofía (ni demasiada crítica literaria) para rendirse ante el *Diario* de Renard, prolijo en simpatía, humor y mucha, mucha piedad, por el prójimo, por la belleza del mundo. El de Renard —él lo anticipa ante Mérimée— es un estilo seco que penetra en la corteza. Es fácil seguir

apostando a que este *Diario* sobrevivirá a la idea misma de literatura moderna.

Jules Renard escribió, en su *Diario*, cientos de aforismos (o de microficciones, de greguerías, de sentencias) de las cuales comparto algunas con el lector. Las he tomado tanto del *Diario* impreso en la Colección Austral de Espasa-Calpe en 1952 como de *Pensar no basta: sentencias y aforismos del Diario (1887-1910)*, publicado por Península en 1996. Las traducciones las hicieron, en el primer caso, Antonio Dorta y en el segundo, José-Manuel Martos.

† El hombre es un animal que levanta la cabeza al cielo y no ve las telas de araña del techo.

† Dios, aquel a quien todo el mundo conoce de nombre.

† Pensar es buscar claros en un bosque.

† No basta con ser feliz; es preciso también que los demás no lo sean.

† Cambiar frecuentemente el tipo de pluma; cambia la escritura y quizás un poco el estilo.

† El gato es la vida de los muebles.

† Tengo horror al crítico que es esclavo de su espíritu independiente y que, después de haber hecho el elogio de un primer libro, se cree obligado a ensañarse con el segundo y reserva a sus amigos sus peores azotainas.

† Puede que sea Mérimée el escritor que dure más tiempo. En efecto, se sirve menos que cualquier otro de la imagen, esa causa de la vejez del estilo. La posteridad pertenecerá a los escritores secos, a los estreñidos.

† No conocemos el más allá porque esta ignorancia es la condición *sine qua non* de nuestra vida. De la misma manera que el hielo no puede conocer el fuego sino a condición de fundirse, de desvanecerse.

† Escribir es una manera de hablar sin ser interrumpido.

† La certeza de no estar solo consuela también en un cementerio.

† El hombre verdaderamente libre es aquel que sabe rechazar una invitación a comer sin dar ninguna excusa.

† Lee todas las biografías de muertos ilustres y la vida te gustará.

† Dos hombres que no se conocen son capaces, por amor propio, de cruzarse en un desierto y no saludarse.

† Lamartine piensa cinco minutos y escribe una hora. El arte es lo contrario.

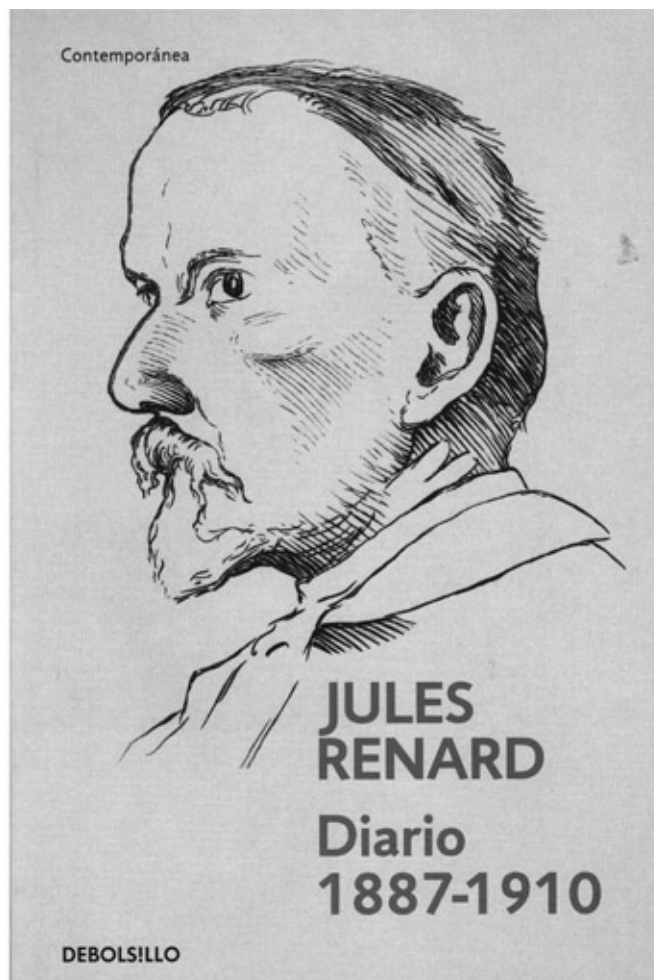
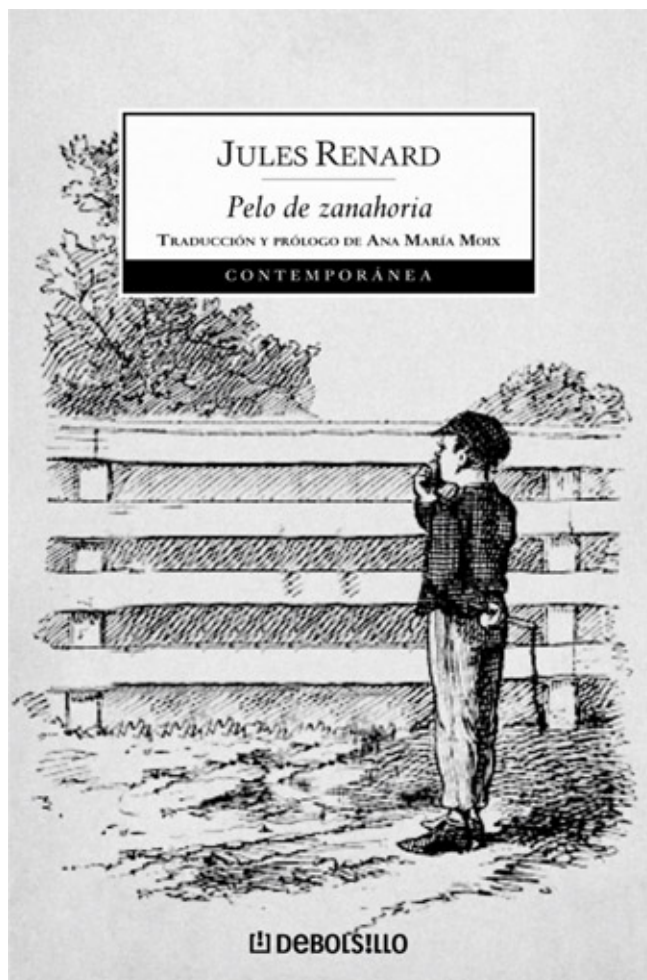
† Las estrellas. Hay luz en casa de Dios.

† Hay calles de mi pueblo por las que no he vuelto a pasar desde mi primera comunión.

† Para tener sueños ligeros duérmete con los ojos llenos de luna.

† Soy más capaz de una buena acción que de buenos sentimientos.

† Los amigos que queremos mucho y en quienes nunca pensamos. **u**



El albañil con posgrado en filosofía

Pablo Espinosa

La fiebre del caucho dejó en Manaus un teatro de ópera donde Werner Herzog hizo estación con su Fitzcarraldo.

La fiebre del oro creó legiones de gambusinos, ambiciones, brillos efímeros y una metáfora completa de la ubicación de la utopía: El Dorado.

La fiebre del tabaco instauró edificaciones estéticas conocidas como Los Portales de Córdoba.

La fiebre del automóvil creó una leyenda viva: Sixto Rodríguez.

El Amazonas, El Viejo Oeste, Lo Real Maravilloso, Detroit, son los títulos de aquellas gestas.

Detroit. Le détroit du Lac Érié. El estrecho del lago Erie. Une el lago Saint Claire con el lago Erie. En 1701 quedó fundado Le détroit. A finales del siglo XIX, un puñado de migrantes, comerciantes franceses de pieles, bautizaron el sitio como París del Oeste, por orgullo y por su peculiar arquitectura.

Henry Ford. Los hermanos Dodge. Walter Chrysler. Jimmy Hoffa, General Motors. La fiebre del auto atrajo oleadas de mexicanos en busca de los salarios que su país les niega siempre.

En el éxodo de principios de los años veinte del siglo XX, un matrimonio de migrantes mexicanos bautizó Sixto al sexto de sus hijos.

Sixto Díaz Rodríguez. Un nombre común y corriente. Un ciudadano de a pie. Un héroe de la clase trabajadora. Un *Working Class Hero* que, a diferencia de John Lennon, autor de la canción que lleva ese título, sí es un obrero, no es multimillonario, sí es un héroe, no es un difunto, sí es un poeta entero.

Sixto Díaz Rodríguez. Sexto de familia.

La fiebre del automóvil bajó el mercurio del termómetro: hubo un tiempo en que

el paisaje de Detroit se pobló de edificios abandonados, lotes vacíos. Calles oscuras. En 2013 la ciudad de Detroit se declaró en quiebra. Mecenases entran en acción, en conjunto con el clamor de la sociedad, para salvar una valiosa colección, inmensa, de arte que incluye un mural de Diego Rivera acerca, por cierto, de la fiebre del automóvil. Los acreedores quieren cobrarse con ese patrimonio artístico la deuda.

Al Instituto de Artes de Detroit, donde reposa tal tesoro cultural, acudió desde niño Sixto Díaz Rodríguez y cuando crecieron sus tres hijas también las llevó incontables ocasiones, para luego instalarse en la Biblioteca Municipal de Detroit y completar de manera autodidacta la educación que supuestamente un obrero no alcanzaría, de no tener estas iniciativas personales.

Pero... ¿quién es ese tal Sixto Díaz Rodríguez?

No existe. Es decir: es una persona normal, común y corriente. Es una persona como usted, como yo. No, es más que usted y que yo: es un obrero, es un luchador social. Es un poeta. Un enorme dramaturgo. Es un mito, una leyenda, una historia de hadas.

El que sí existe es aclamado simplemente como Rodríguez.

Y en algunas ocasiones como Sixto Rodríguez. Pero el tal Sixto Díaz Rodríguez no existe, al menos no para efectos de “fama y gloria”. ¿Por qué? Pues porque así lo quiere él: ser una persona normal. Tener una vida propia. Renunció hace muchos años a ser lo que se supone debe ser un genio de la música rock: multimillonario, veleidoso, adicto a drogas y alcohol, mujeriego, lleno de propiedades superfluas, mansiones, jets, automóviles y todo el listado de monerías que “los valores sociales” tienen como correspondiente para el rubro.

Es más. Rodríguez está muerto.

En el más puro estilo *Rashomon*, los hechos ocurrieron así:

Versión uno: Rodríguez en concierto. La multitud lo aclama. Canta sus versos donde dice: “Gracias por su tiempo / ahora pueden agradecerme el mío”. Al término de la última frase, saca una pistola de no sé dónde, apunta a la sien derecha y ¡pum!

Versión dos: en prisión, debido a razones que se desconocen, Rodríguez es encontrado muerto en la celda fría.

Versión tres: el concierto está en su punto más espectacular. El público delira. En medio del furor concertante, Rodríguez se baña en gasolina y se prende fuego frente a todos.

Muerto, bien muerto.

Pero, un momento, he aquí que surge el reportero que nunca falta y en equipo con un melómano que ha seguido también las pistas sembradas por El Muerto Rodríguez, realiza un trabajo de periodista-detective y después de muchos meses de ansias contenidas, ilusiones perdidas, anhelos, entusiasmos, derrotras y expectativas: ¡Eureka! ¡Encuentra a Rodríguez, vivito y coleando, en Detroit!

Detroit, cuna de tantas historias, nos regala el episodio de ignición que dio pie a la leyenda de Rodríguez:

Un tugurio a orillas del río Detroit aloja el divertimento de los obreros que beben cerveza, fuman, gritan y arman un alboroto fenomenal por encima del cual se escucha la tímida voz de un jovencito que canta armado solamente de una guitarra acústica y por su condición de timidez, realiza su concierto de espaldas al público.

Mike Theodore y Dennis Coffey, notables productores de discos, acuden una de esas noches al tugurio, atraídos por la curiosidad del boca a boca que ha hecho leyenda.

da: un joven de nombre Sixto Díaz Rodríguez canta, por el puro placer de hacerlo, en un lugar donde se refunden hombres rudos que, en concesión de gladiadores, se permiten escuchar canciones de vario linaje.

Hombres duros de corazón ablandado con versos como estos:

Just a song we share, I'll hear
Brings memories back when you were
[here
Of your smile, your easy laughter
Of your kiss, those moments after
I think of you.

Sobre el río Detroit esa noche había una bruma densa. Neblina amortajada, recuerdan Theodore y Coffey. Al interior del tugurio había otro tipo de neblina: el humo de cigarro, el vapor del alcohol, la brisa de la algarabía. Al fondo alcanzaron a ver la sombra de un muchacho que cantaba, sentado en una silla de madera, de espaldas a esa masa de hombres rudos cuya naturaleza rebasa la condición de “público” para alcanzar la categoría de aedas que escuchan al mejor aeda.

Theodore y Coffey se acercaron al joven moreno cuando este dejó de cantar. Él dijo: Órale carnales, nos vemos el jueves en la esquina de la calle Fulanita con Zutanita. Y así transcurrieron los encuentros para negociar lo que sería el primero de los dos únicos álbumes que grabó Sixto Rodríguez, quien tomó la decisión entonces de usar el apellido materno, vaya usted a saber por qué misterios cuyas costuras se muestran completitas.

De hecho, dos años antes Rodríguez había grabado un “sencillo”, como solían llamarse los discos con una sola canción, con su respectivo lado B. La pieza principal se llamó *I'll Slip Away* pero los productores de la disquera Impact Label equivocaron el crédito, que apareció como “Rod Riguez” en ese disco fantasma publicado en 1967.

El caso de Rodríguez tiene un paralelo en la historia de la literatura: al igual que Juan Rulfo, sólo necesitó publicar dos obras, tan solo dos, para ganar la inmortalidad.

¿Pero no dijimos que Rodríguez está muerto?

Sí. Añadamos: para muchos ni siquiera ha nacido. Mientras millones han comprado esos dos álbumes, muchos millones

más no tienen la menor idea de quién es este tal “Roudriguezzz”, como pronuncian los gringos, viejos y nuevos.

Cold Fact, el primer disco de Rodríguez, vendió cinco ejemplares solamente. *Coming From Reality*, el segundo, no vendió una sola unidad. Y en consecuencia los de la disquera, Sussex, lo despidieron.

Pero esa historia ya la había contado, antes de que ocurriera, el propio empleado despedido. La letra de la última canción de ese disco empieza así: “Porque me despidieron dos semanas antes de Navidad / hablé con Jesús en el tugurio / pero el Papa dijo que eso no le incumbía en sus potestades / mientras la lluvia bebía champán / y mi arcángel estoniano vino y me echó a perder / Porque el beso más dulce que he recibido es el que nunca tuve / Oh pero eso sí, comprarán su bono para Molly McDonald / mujeres de neón, la belleza es lo que se obedece, compra o hipoteca”.

Exactamente dos semanas antes de Navidad corrieron de su trabajo a Rodríguez, tal y como lo había profetizado en la última pieza de lo que fue su último disco, cuyo

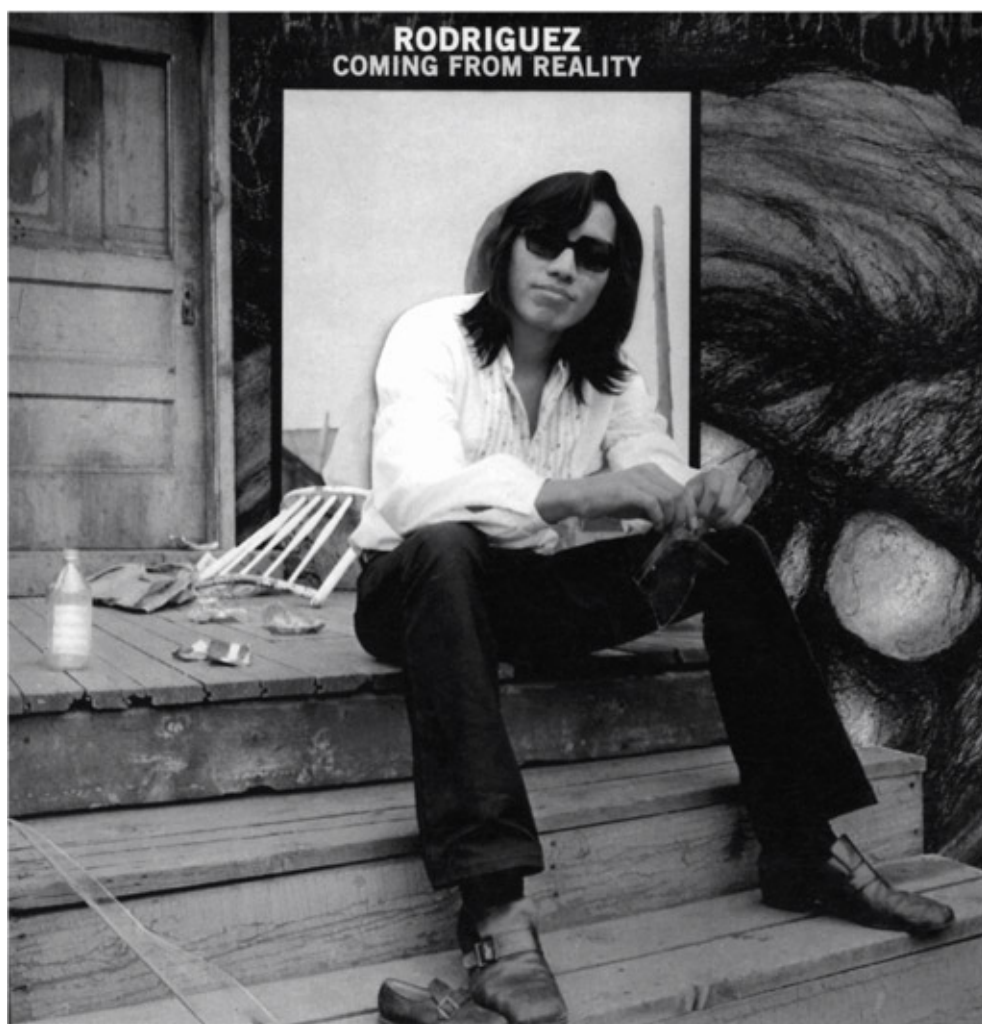
título está escrito por un mago, un maestro, un adivino: *Coming From Reality*. Lo que viene de la realidad. La realidad, que siempre supera a la ficción.

Profeta. Sabio. Arcángel. Monje budista sin hábito, sin saberlo y sin raparse. Fantasma. El Que No Existe. Las maneras de llamar a Rodríguez se multiplican.

Esa bonita costumbre la inició él mismo, cuando firmó las canciones en sus discos de distintas maneras: Jesús Rodríguez, en claro guiño a Cristo con pista falsa: dijo que era por razón de derechos de autor, que puso a nombre de su hermano, Jesús Rodríguez, en realidad llamado Jesse.

También firmó como Sixth Prince. El Sexto Príncipe. El Sexto Hijo. Sixto Díaz Rodríguez. El Sexto Día.

Cuando lo corrieron de la disquera, Sixto Díaz Rodríguez pronunció una de las frases que ejemplifican su sabiduría: “no es posible derrotar a la realidad”. Y regresó a su antiguo empleo: albañil, trabajador de la industria de la construcción, remodelación y mantenimiento de casas, especializado en rescatar edificios y casas.



Casas abandonadas como la que aparece en la portada de su, literalmente, último disco: Rodríguez sentado en el porche, lentes oscuros, sonrisa de arcángel, su zapato derecho junto a un zapato derecho pero huérfano, como una huella de una niña ángel que habitó esa casa en abandono.

La increíble historia de Rodríguez fue narrada al mundo por el joven documentalista sueco Malik Bendjelloul en su documental *Searching for Sugar Man*: una obra de arte de narración cinematográfica.

A ese documental se han sumado otros dos: *Dead Men Don't Tour*, de Tonia Selley Möller y un tercero que en realidad es una mala copia, o “dramatización” del original del sueco Bendjelloul.

Artista de culto. Ese es Rodríguez.

Mientras en Sudáfrica, Australia, Nueva Zelanda y Namibia es un “superstar”, anunciadas sus giras en los periódicos locales como “Resurrected Superstar”, en el mundo del consumo y de lo superfluo, en el negocio de la música y de los espectáculos, Rodríguez no existe, a menos que les deje ganancias.

Este albañil cultísimo declara así su ideal estético: “my inspiration comes from the environment and personal angst”.

Angst es un término propio de la jerga filosófica. Pertenece más al ámbito académico que a su uso vulgar como sinónimo de “miedo” o “angustia”. Está en el territorio de Freud y de Kierkegaard.

El albañil Rodríguez, humilde migrante mexicano, tiene una maestría en filosofía por la Wayne State University, donde se graduó como antropólogo e impartió clases también.

En la biblioteca municipal ya había adquirido las herramientas dramáticas que hacen de sus canciones poderosas máquinas para volar, amar, pensar. En su bella pieza titulada *Like Janis*, por ejemplo, es evidente la presencia de William Shakespeare:

And you measure for wealth by the things you can hold

And you measure for love by the sweet things you're told

And you live in the past or a dream that you're in

And your selfishness is your cardinal sin.

Y más adelante:

And don't try to enchant me with your manner of dress

'Cos a monkey in silk is a monkey no less
So measure for measure reflect on my said

And when I won't see you then measure is dead.

Lo que más importa a Rodríguez como artista es el tema social, la defensa de los derechos, la libertad, la paz. Y ha pasado a la acción: ha sido dos veces candidato al puesto de *state representative*, tres veces se postuló para *city council*, dos veces para *mayor* y una vez para senador. Todas las veces perdió. No resultó electo nunca. Al igual que la escasa o nula venta de sus discos, los únicos que votaron por él fueron su familia y amigos, que los tiene.

En la cultura estadounidense el término *loser* clasifica a las personas que pierden elecciones, pierden el empleo, graban discos que no se venden y son albañiles.

Rodríguez sería, para quienes así actúan, un *loser*. Para millones en el planeta, empero, ese *loser* es un *winner*, un héroe, un modelo a seguir, un ejemplo moral.

En los documentales existentes es común escuchar a personas de todas las edades hablar en términos casi extáticos de él: “Rodríguez me ha acompañado toda mi vida”. “Ha sido siempre mi guía y mi compañía”.

¿Entonces? ¿*Winner* o *loser*?

Rodríguez practica el amor incondicional, la democracia, la alegría de vivir, la dignidad del trabajo fecundo y creador, sin aspavientos. Dice su esposa Konny Rodríguez: “es común que cuando caminamos por las calles, se detiene a hablar con la gente, especialmente con quienes necesitan ayuda. Lo he visto sacar de su bolsillo un billete de cien dólares y dárselo a alguien que lo necesita”.

Es más, cuando ocurrió ese episodio de cuento de hadas en que los sudafricanos Steve Segerman (conocido como Sugarman) y Craig Bartholomew logran dar con el paradero de Rodríguez en Detroit, asombrados de hallar a su ídolo, al ídolo de multitudes vivito y coleando, cuando todos creían que había muerto, Rodríguez ofreció muchos conciertos en varias ciudades de Sudáfrica,

donde dijo: “¡gracias por mantenerme vivo!”, ganó mucho dinero y ese dinero lo repartió entre sus amigos albañiles y entre su familia y él regresó a su digno oficio de albañil. A su vida sencilla y feliz. Feliz por sencilla, por propia.

Vive en Detroit. Se le puede hallar caminando por las calles de la ciudad empobrecida. Si algún productor lo busca para ofrecerle una gira de conciertos, él lo citará en alguna esquina del centro de Detroit. Por eso muchos piensan que es un *homeless*.

Se le puede ver en giras por Europa, en Los Ángeles. En Sudáfrica, Nueva Zelanda, Namibia. En concierto usa el *tuxedo* que, cuenta uno de sus amigos albañiles, gusta de ponerse en casa cuando regresa, agotado, después de una ruda y larga jornada de trabajo.

En concierto se le puede ver feliz, como lo es en su vida cotidiana. También le gusta usar un chaleco que deja ver su cuerpo rudo, atlético, de albañil, y las marcas en la cara, como signos de vidas anteriores. Y su sonrisa de monje budista. Su bonhomía y candor de indígena mexicano. Su entrañable timidez.

Lo podemos ver, como en el filme magistral del joven sueco Bendjelloul, caminando bajo y sobre la nieve, todo vestido de negro, semiencurvado, sus pies haciendo sonar el piso de nieve y ese andar tambaleante también sucede sobre el piso de verano y sobre el piso de los escenarios del mundo: un albañil que canta, un luchador social que escribe poesía sublime, un cronista de la calle. Un aeda.

Un Gandhi con guitarra.

Rodríguez está muerto para el *establishment* que ironiza en sus canciones. Rodríguez está vivo para las luchas sociales: sus canciones fueron himnos que ayudaron a triunfar la revolución contra el *apartheid* en Sudáfrica. Rodríguez está muerto para los reporteros que buscan a una de las hijas de Rodríguez para preguntarle: “aquí entre nos: ¿este Rodríguez es el verdadero Rodríguez?”.

Rodríguez, Roudriaguezz. Rod Riguez. El Arcángel Rodríguez está más allá de la vida y de la muerte.

Es un arcángel cuya sonrisa tambaleante de albañil recorre y canta las venas abiertas de Detroit. **U**

El doble de la Tierra

Leda Rendón

La Red es ahora el espacio privilegiado de la ficción: los personajes son los usuarios; la trama es la vida, quizá reinventada por el lenguaje multimodal. La Torre de Babel contemporánea guarda el registro reciente de los deseos y necesidades de cada usuario, por eso han aparecido innumerables ensayos y estudios sobre sus efectos en el individuo. Pero curiosamente es la ficción, que había imaginado ya este libro total, la que sigue ofreciendo mejores alternativas para pensarlo. Junto a la Tierra crece una especie de planetoide que alberga las pulsiones de sus consumidores. Somos absolutamente transparentes y la información es mucha. Si a esto le agregamos que las costumbres de los cibernautas no son inocentes y lo que a diario circula en ella tampoco, nos daremos cuenta de que hay mucho material para manipular. Estamos junto a una bomba de tiempo: carne preciosa para el relato.

Borges hizo una hermosa morfología de los sueños en su conferencia titulada “La pesadilla”. Los sueños, explicados por el latinoamericano, adquieren la luz de la ambigüedad. El escritor plantea tres ideas que parecen describir al espacio virtual. La primera es que quien sueña manipula el sueño. Enseguida afirma que “a cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano”. Finalmente, deja abierta la posibilidad de que los sueños sean grietas del infierno o del paraíso. Ahora en Internet cualquiera puede contar y manipular una historia como en los sueños. Quien navega tiene una probada de eternidad, aunque hay también quienes no quieren soltar el paraíso y comienzan la patología. De este modo es probable que este “no lugar” sea una grieta del infierno o del paraíso. Es también el mejor

ejemplo de la globalización emocional del planeta. Las cosas son tan extrañas que incluso todo esto es probable.

En el cuento “El libro de arena” de Borges, de nuevo él, se respira el temor a un libro infinito. Parece obra del demonio para obsesionar a los hombres. Hoy ese volumen es una realidad, se llama Internet. Analicemos el relato del autor de “Las ruinas circulares”. Un hombre que vende biblias toca a la puerta de quien suponemos es Borges, le ofrece el *Libro de arena* que, “como la arena, no tiene ni principio ni fin”. Una frase que alimenta el asombro es la que el vendedor profiere cuando Borges no encuentra ni el principio ni el final del libro. Esta sentencia podría definir perfectamente la conmoción que causa la Red: “no puede ser, pero es”. Internet es magia pura hecha realidad. El héroe de la historia se obsesiona con el volumen, se pregunta ¿realmente será infinito? y, si eso es verdad, ¿por qué nadie viene a robárselo? Hoy muchos tenemos en casa este libro que ha cambiado nuestra concepción del espacio y del tiempo. Lo que antes era un cuento fantástico hoy es una realidad.

En la Red el secreto y el disfraz son el motor como en la vida. En sus aguas pensamos que controlamos algo, la realidad es que todo fluye y se modifica de manera inesperada. Este universo de la imagen y el sonido hace adictos a la información y juglares a sus participantes que se relacionan, cada vez más, a través de una interfaz táctil; de una membrana luminosa. ¿Acaso nos gusta estar anestesiados? Sí. El ardor de la huida se ha convertido en nuestra meta, la posibilidad de ser otro es un delirio. Por eso estar en varios lugares y con muchas personas al mismo tiempo es casi inevitable. La realidad está pudriéndose: el espacio vir-

tual es un refugio natural. Ellos lo saben y nos controlan a través de la recompensa inmediata. Con la Web 2.0 se inauguró un espacio para la autoficción, en el que Facebook, Twitter, Hotel Dabo y muchas más redes sociales juegan un papel central.

Por otro lado, está la sensación de que no hay salida frente a un estado represor. Esta nuestra nueva aldea de la información infinita, abismal, fragmentaria, llegó para instaurar la nostalgia como su sello particular. Estamos unidos a ella, es carne de nuestra carne y sangre de nuestra sangre. Vivimos en un mundo que se está colapsando, somos agentes del caos y preferimos pensar que todo regresará a la normalidad. Nada más falso que eso, pero necesitamos un refugio. Así, las pequeñas cosas de la vida, esas que Nabokov rescataba para la literatura, se instalan en la conciencia como alimento necesario para el día a día. No sólo somos sujetos de estadística, cada usuario es parte de la Red: es todos: es uno. El navegante es como el soñador que lo ve todo, es Dios.

Una frase del Viejo Testamento en el *Génesis* aparece como recuerdo premonitorio: “toda la Tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras”. En Internet esta “misma lengua” podría ser la mezcla de imagen, sonido y texto. Enseguida las personas se propusieron edificar una torre que alcanzara el cielo: “hagámonos así famosos y no estemos más dispersos sobre la faz de la Tierra”, profirieron. Después Yahveh vio la torre y se dio cuenta de que todos hablaban un mismo idioma y en consecuencia se dijo: “nada les impedirá que lleven a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos con los otros”. ¿Quién será el Yahveh contemporáneo y cuál la estrategia de dispersión? **U**

La página viva

El abismo de unos ojos azules

José de la Colina

La gente aparece en sus ojos, la gente suele estar en sus ojos, y ella desaparecía en ellos, estaba en todo su cuerpo menos en sus ojos. Me escabullí al baño, cualquier cosa, y salí del baño con sudor en la frente, corrí a la mesa donde servían las cubas, me tomé una casi de un trago, y vi a lo lejos los ojos, otra vez las piedras, los alfileres, los hielos, el vacío, el precipicio, todas esas cosas sobre ella, buscándome, como seres extraterrestres adueñados de su rostro, de su cuerpo, de sus humanas intenciones de ligarme, algo sobrehumano, perverso. De solo imaginarlos en la oscuridad, encima o debajo de mí, como fuera, me recorrió un lar-go escalofrío de solo imaginar la posibilidad de dar un beso con sus ojos mirándonos como dos intrusos.

Pero también me pareció espantoso confesar el terror que estaba sintiendo, y no quería pasar por loco ante nadie, ni siquiera ante una desconocida. Llamé a la anfitriona apar-

te, le expliqué un agudo malestar físico y soporté con paciencia los ofrecimientos de remedios, de que me acostara en su cuarto, solo pensando en hacerlo y que sus ojos llegaran a asaltarme. No, le dije, creo que mejor me voy a mi casa. Y alegué malestares malolientes, desagradables, que finalmente lograron que mi anfitriona me dejara ir sin despedirme de nadie, respirar en la calle el aire de la noche que era tibio, perfumado, y el olor de las acacias del jardín de enfrente.

Pero ya en mi casa, estando dormido, sonó el teléfono y eran sus ojos, quizás ella, para saber si me sentía mejor, si quería que fueran a cuidarme.

Ana García Bergua
El limbo bajo la lluvia

Cuentos reunidos. Textofilia, México, 2013.

La obra narrativa de Ana García Bergua (nacida en México D. F., 1960) puede ser adjetivada de simultáneamente humorística y fantástica. Un triple mestizaje que en pocos escritores suele ser afortunado y que para ella sí lo es, tanto en los cuentos como en las novelas y en las juguetonas prosas periodísticas en las que gregueriza con una ironía alegre.

Ana García Bergua es, entre los talentosos autores nacidos en México en los años sesenta, uno de los que por su modo de ejercerse en lo que me gusta llamar el arte de Sherezada me han seducido como lector. Hasta puedo decir a partir de qué momento, de cuál página, de cuál línea, ocurrió por primera vez esa seducción.

Fue a partir de la línea aparentemente no muy extraordinaria, pero que ya de sa-

lida del relato, es una ruedecilla maestra en el “mecanismo” de este:

“Pero ya en mi casa, estando dormido, sonó el teléfono y eran sus ojos [...]”.

La frase recortada es del párrafo final de un cuento enumerativa y desviadoramente titulado “Las piedras, los alfileres, los hielos, el vacío, el precipicio”, a cuyo protagonista, que a la vez es el narrador interior, lo inquietan, atemorizan, angustian los ojos claros (porque “en realidad no sé quién me mira detrás de los ojos azules”). La autora pudo usar el modo explicativo de un narrador convencional: “sonó el teléfono, tomé el auricular y al oír su voz *imaginé* sus ojos”, pero, como debe haber intuido que eso dejaría muy plano el relato, introdujo una elipse como la llave para una puerta. Con ello dio al texto un giro vertiginoso e insinuó una prolongación en la historia fantástica de una mirada enviada por teléfono.

Esa es una de las muchas sutilezas que suelen darse en los cuentos y novelas de inquietud y sonrisa de García Bergua gracias a una intuición poética subyacente a la mera narración.

En cuanto a la intuición humorística de Ana, no citaré sino un párrafo de viva y turbia sensualidad de su muy entretenida novela *La Bomba de San José*. Es un momento en el que la protagonista, una esposa simpática y “correcta” pero inconforme con la mera condición de ama de casa, es besada por su marido, un hombre juerguero, un cinéfilo, un iluso Don Juan, y ella siente otra especie de vértigo, esta vez de orden muy sensorial y referencialmente cinefílico:

“Después me besó apasionadamente: sabía a tabaco y a vermouth. Cuando me besaba así yo me perdía, me ganaba la voluntad completamente, como a esos zombies de las películas”. **u**



Ana García Bergua

En busca del libro que queremos leer

José Gordon

¿Cómo saber si el libro que está en las manos de un buen editor interesará profundamente a los lectores? En el texto “Constelaciones de libros”, Gabriel Zaid subraya la dimensión del reto que enfrenta la oferta editorial:

Hay más libros en los cuales detenerse que estrellas en una noche en alta mar. En esa inmensidad, ¿cómo puede un lector encontrar su constelación personal, esos libros que mueven su vida a conversar con el universo? Y ¿cómo puede un libro, entre millones, encontrar sus lectores?

En la Universidad de Stony Brook en Nueva York, la profesora del Departamento de Computación, Yejin Choi, piensa que las herramientas de la ciencia pueden ayudar a resolver este problema. Dice la investigadora: “Predecir el éxito de los trabajos literarios plantea un dilema masivo tanto para los editores como para los escritores”. En este marco, dice Choi,

examinamos la conexión cuantitativa entre el estilo de escritura y la literatura que tiene éxito. Basados en novelas de diferentes géneros, investigamos el poder predictivo de la estilometría estadística para discernir las obras literarias que han logrado una buena recepción. Hemos identificado los elementos de estilo que son prominentes en esta escritura.

De acuerdo con estos estudios, publicados por la Asociación de Lingüística Computacional, si una novela pasa por el análisis de una máquina con los algoritmos adecuados, se puede predecir en un 84 por ciento de los casos si va a ser popular o no. Matthew Sparkes plantea que la “estilometría estadística” es una técnica que exa-

mina matemáticamente el uso de las palabras y la gramática. Los algoritmos que así se generan toman en cuenta diversas variables tales como: “interesabilidad” (así le llaman: “interestingness”), novedad, estilo de escritura y la forma con que nos atrapa la historia.

El campo de estudio se definió mediante los libros que se descargan en Internet en el llamado Proyecto Gutenberg, que ofrece de manera gratuita más de 42 mil libros. Algunos ejemplos de los más descargados: *Hojas de hierba*, de Walt Whitman; *Los miserables*, de Victor Hugo; *La metamorfosis*, de Kafka; *Ulises*, de James Joyce y *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievsky.

Así, se analizaron 800 libros que forman parte del catálogo del Proyecto Gutenberg y también se incluyeron algunos de los libros menos valorados en Amazon como *El símbolo perdido*, de Dan Brown. El algoritmo los filtró correctamente con el porcentaje de bateo ya referido: le atinó 84 por ciento de las veces.

El análisis del léxico, de la sintaxis y de los patrones discursivos que caracterizan los estilos de escritura de las novelas que resultaron ser las más descargadas reveló el uso frecuente de conjunciones tales como “y” y “pero”, así como un gran número de sustantivos y adjetivos. Los verbos suelen describir procesos de pensamiento tales como “reconoció” o “recordó”. En contraposición, las que fueron menos descargadas tienen un porcentaje mayor de adverbios y verbos que describen acciones y emociones tales como “quiso”, “tomó”, “prometió”, “lloró” o “aplaudió”. Utilizan más palabras que son clichés tales como: “amor”, “sin aliento” y “herido”.

Yejin Choi plantea que la literatura altamente calificada tiene una correlación

opuesta con la legibilidad, apela a cierto grado de dificultad en la lectura. La investigadora aclara que estos hallazgos, más que causas, implican correlaciones:

Nosotros conjeturamos que la complejidad de las obras literarias que han tenido mucho éxito (*creo que la palabra reconocimiento sería más adecuada*), requiere una complejidad sintáctica que va en contra de la legibilidad.

El secreto: evitar los lugares comunes. Por eso aunque la novela de Dan Brown aludida tuvo una buena venta comercial, fue mal valorada por los lectores.

¿Se podrán usar los algoritmos de la doctora Choi para evaluar lo que sería bueno publicar? No hay que apresurarnos tanto. Creo que hay factores culturales de narrativa, de prestigio literario y editorial que también juegan en la ecuación y que no fueron tomados en cuenta en estos estudios. Un dato interesante es que los investigadores reconocen que hay una variable oculta que aún no pueden definir. Le llaman suerte. Tal vez tiene que ver con el encuentro azaroso entre el libro y el lector. Eso ya nos lo había dicho Gabriel Zaid sin necesidad de algoritmos:

La adivinación, la suerte, tienen un papel decisivo. Uno se resiste a creer qué improbable es encontrar un libro en una librería o biblioteca: el que busca porque sabe que existe, el que busca sin saber si existe, el que ni siquiera sabe que busca, hasta que lo ve.

Hay lectores que están en la búsqueda milagrosa de su autor y editores que están en la búsqueda milagrosa que permita propiciar ese encuentro. **U**