

Poemas

María Baranda
Ethel Krauze
Jorge Ruiz Dueñas

El Paz de Christopher

Elena Poniatowska
Fabienne Bradu
Juan Villoro

Jorge Volpi

Ciencia y literatura

Adolfo Gilly

Batalla de Zacatecas

Beatriz Espejo

Diego Rivera en
Estados Unidos

Ignacio Solares

Julio Scherer in memoriam

Silvia Molina

Fernando de Ita
Sobre Vicente Leñero

Carlos Martínez Assad

El cine de Revueltas

Francisco Prieto

Historia para el siglo XXI

Fernando Curiel

Chandler y Marlowe

Luis Dapelo

El Borges de Kodama

José Ramón Enríquez

Nueva sección

Reportaje gráfico

Michael Landy



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
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 132 | FEBRERO 2015

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Coordinación general: Carmen Uriarte y Francisco Noriega

Diseño gráfico: Rafael Olvera Albavera

Redacción: Edgar Esquivel, Rafael Luna

Corrección: Helena Díaz Page y Ricardo Muñoz

Relaciones públicas: Silvia Mora

Edición y producción: Anturios Digital

Impresión: Grupo Infagon

Portada: Michael Landy

Las fotografías de la portada y del reportaje gráfico son de Barry Domínguez

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
CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL. EL BIÓGRAFO DE OCTAVIO PAZ	Elena Poniatowska	5
	UN TESEO MODERNO	8
	Fabienne Bradu	
OCTAVIO PAZ EN SU SIGLO. LOS FAVORES DE LA CRÍTICA	Juan Villoro	10
IMAGINACIÓN CIENTÍFICA E IMAGINACIÓN LITERARIA. DE TOPOS Y ARAÑAS	Jorge Volpi	18
	DIEGO RIVERA EN ESTADOS UNIDOS	22
	Beatriz Espejo	
	ZACATECAS, LA ÚLTIMA BATALLA	27
	Adolfo Gilly	
	JULIO SCHERER. PODERES DE LA PALABRA	36
	Ignacio Solares	
	MICHAEL LANDY. MOVIMIENTO Y FE	38
	Edgardo Bermejo Mora	
	REPORTAJE GRÁFICO	41
	Michael Landy en San Idefonso	
	INFANCIA	49
	María Baranda	
	LA HORA	50
	Ethel Krauze	
	DIVÁN DE ESTAMBUL (GIRIŞ)	52
	Jorge Ruiz Dueñas	
VICENTE LEÑERO. UN CREYENTE DE LA PALABRA Y LA BÚSQUEDA	Silvia Molina	53
	LEÑERO, HOMBRE DE TEATRO. NUNCA SE LO DIJE	57
	Fernando de Ita	
	EL CINE DE REVUELTAS	60
	Carlos Martínez Assad	
	CHANDLER MATRIMONIA A MARLOWE	66
	Fernando Curiel	
	ENTREVISTA CON MARÍA KODAMA. BORGES PRIVADO	79
	Luis Dapelo	
	SENTIDO DE LA HISTORIA PARA EL SIGLO XXI	87
	Francisco Prieto	
	RESEÑAS Y NOTAS	93
	GOYTISOLO ANTE EL ESPEJO	94
	José Ramón Enríquez	
	¿QUÉ NOS ENSEÑAN A LEER LOS MEDIOS?	95
	Rosa Beltrán	
	ESTILO, STILETTE	97
	Sergio González Rodríguez	
¿QUIÉN DIJO QUE FERNANDO SAVATER NECESITABA PRESENTACIÓN?	Adolfo Castañón	99
	UNOS CUANTOS JARDINES	101
	David Huerta	
	MANN VIVO, DIRÍA GARCÍA PONCE	103
	Christopher Domínguez Michael	
	EL SEÑOR SIBELIUS	105
	Pablo Espinosa	
	EL JOVEN FERNANDO DEL PASO CELEBRA AL PARAGUAS	108
	José de la Colina	
PIEL BANDIDA DE JOSEFINA ESTRADA. AMOR, DESEO, PASIÓN Y EROTISMO	Guillermo Vega Zaragoza	109
	GERARDO DENIZ Y PICO	110
	Edgar Esquivel	
	SIMULACIONES INTERESTELARES	111
	José Gordon	

GRANDESMAESTROS

UNAM.MX



La gran transformación mexicana de fin de siglo (XX). Resultados y perspectivas

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

Dr. Rolando Cordera

24 y 26 de febrero
3 y 5 de marzo de 2015,
de 17 a 19:30 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ

Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas
5622 7070 y 5622 6605 • grandesmaestros@unam.mx

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

TRANSCRIPCIONES



Selección: febrero, de 1 a 1984

CARLOS AMORALES • ENRIQUE ARRIAGA • OMAR BOCANEGRA • DANIELA BOIÓRQUEZ
MARU CALVA • TANIA CANDIANI • ULISES CARRIÓN • RICARDO CUEVAS • SALVADOR ELIZONDO
HELENA FERNÁNDEZ-CAVADA • MANUELA GARCÍA • VERÓNICA GERBER BICECCI
PABLO HELGUERA • MARTHA HELLION • JOSHUA JOBB • MAGALI LARA • PAULINA LAVISTA
ADRIANA MARTÍNEZ CUSPINERA • NOÉ MARTÍNEZ • ISRAEL MARTÍNEZ
JORGE MÉNDEZ BLAKE • MIGUEL MONROY • VÍCTOR DEL MORAL
EDGAR ORLAINETA • VICENTE ROJO • SEBASTIÁN ROMO • ÁLVARO VERDUZCO.

HASTA FEBRERO 2015

f Amigos del Museo del Chopo
@museodelchopo

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10. SANTA MARÍA LA RIBERA
T. +52 [55] 5546-8490. 5546-3471. 5535-2186
www.chopo.unam.mx



CONACULTA

Instituto Mexicano de Cinematografía



FIGUNAM

5. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

26 FEBRERO - 07 MARZO - 2015

FIGUNAM.UNAM.MX

El año 2014 significó el cierre simbólico de un ciclo vital de

la cultura mexicana, con la lamentable partida de notables artistas e intelectuales, como ocurrió en diciembre con Vicente Leñero, hombre de múltiples talentos literarios (la novela, la dramaturgia, el periodismo, el guion cinematográfico) y cercano colaborador de la *Revista de la Universidad de México*—y sobre quien reflexionan en este número la escritora Silvia Molina y el crítico teatral Fernando de Ita, reseñando las virtudes del novelista y el dramaturgo, así como del maestro y amigo—, y Gerardo Deniz, el heterodoxo poeta y traductor, autor de *Erdera y Paños menores*, cuya escritura a contracorriente es comentada por Edgar Esquivel.

Por su parte, el 2015 también ha empezado como un año aciago para los haceres intelectuales del país. En enero ha fallecido Julio Scherer García, quien con su paso por el periódico *Excelsior* y luego con la fundación de la revista *Proceso* potenció las posibilidades del periodismo de incidir críticamente en la realidad. En torno a las dotes prosísticas del audaz maestro de periodistas escribe Ignacio Solares.

Sin embargo, aunque las grandes figuras del siglo XX mexicano desaparezcan físicamente, su herencia de arte y creación permanece, como es el caso de José Revueltas—uno de los gigantes de las letras mexicanas, de cuyo nacimiento se cumplió el centenario el 20 de noviembre y cuya faceta como guionista de cine es escrutada por Carlos Martínez Assad— y el de Octavio Paz, el único Premio Nobel de Literatura que tiene México y quien el pasado 31 de marzo habría cumplido cien años. Dentro de los saldos que el 2014 dejó en el terreno de las relecciones pacianas, destaca la biografía escrita por el crítico e historiador de las ideas Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, publicada en noviembre y que fue presentada en la pasada Feria Internacional del Libro de Guadalajara por tres voces más que autorizadas: la Premio Cervantes Elena Poniatowska, el novelista y cronista Juan Villoro y la estudiosa y crítica literaria Fabienne Bradu, quienes nos han confiado sus textos.

Poco después de nacido Octavio Paz y meses antes de la llegada al mundo de José Revueltas, ocurría en el país, en junio de 1914, una de las aventuras militares más impresionantes, obra del genio indómito de Francisco Villa: la toma de Zacatecas, que significó el episodio culminante para la caída de la presidencia de Victoriano Huerta, y que revisita el historiador Adolfo Gilly, una autoridad en los temas de la Revolución mexicana.

Damos la bienvenida al dramaturgo y actor José Ramón Enríquez, quien se incorpora a nuestra nómina de columnistas con su espacio “Callejón del Gato”, en esta ocasión con una estampa del heterodoxo autor español Juan Goytisolo, el más reciente Premio Cervantes de Literatura y autor de la trilogía conformada por *Señas de identidad*, *Reivindicación del conde Don Julián* y *Juan sin tierra*. En el campo de la creación literaria, concurren en nuestras páginas poemas de María Baranda, Ethel Krauze y Jorge Ruiz Dueñas, y el reportaje gráfico incluye obra del excéntrico artista conceptual británico Michael Landy, presentado por Edgardo Bermejo Mora, director de Artes del British Council México.

**SI LO
PENSAMOS
BIEN, TODOS
ANDAMOS
BASTANTE
DESNUDOS
BAJO
NUESTRAS
ROPAS.**

Heinrich Heine

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



**PRÓXIMO
ESTRENO**

UNA COPRODUCCIÓN DE



Maximiliano de México
Sueños de poder



La ambición que se volvió tragedia.
Dirección: Franz Leopold Schmelzer

Sábado 21 de feb. · 21:00 h.
Retransmisión: domingo 22 de feb. · 19:00 h.



Consulta nuestra página: www.tvunam.unam.mx

dish TV ABIERTA **CABLEVISION** **SKY** **Totalplay**
Canal 120 Canal digital 30.2 Canal 411 Canal 255 Canal 265



Christopher Domínguez Michael

El biógrafo de Octavio Paz

Elena Poniatowska

Octavio Paz en su siglo es el título de la biografía que el crítico Christopher Domínguez Michael publicó a fines del año pasado: un apasionante, muy documentado y riguroso recorrido por la vida del Premio Nobel. Tres voces disertaron en la pasada Feria Internacional del Libro de Guadalajara sobre este volumen: Elena Poniatowska, Juan Villoro y Fabienne Bradu.

¿Cómo resumir en veinte minutos una biografía de más de seiscientos cincuenta y un páginas (índices incluidos) que no deja cabos sueltos? En este libro, el lector encontrará una cronología, un índice onomástico y una selección de fotos que hacen de esta la biografía de Octavio Paz más completa hasta la fecha.

Se pregunta Christopher si Paz esperaba que alguno de los integrantes de *Vuelta* escribiera su vida y se responde que lo ignora pero que en el fondo el poeta quizá lo deseaba. Alguna vez Octavio me dijo dos cosas que me marcaron. Una referente a su primera mujer: “Lo que no puedo perdonarle a Elena es lo que le hizo a nuestra hija”, y otra en los días de la casa en que se refugió al último en la calle de Francisco Sosa: “Quiero que me recuerden por tres o cuatro poemas”. También me dijo otras cosas, algunas felices, otras tristes, pero serán para otra ocasión. De lo que sí tengo seguridad es que Octavio estaría feliz de saber que ese joven que conoció la tarde del 4 de agosto de 1988 en su oficina de *Vuelta* festeje el centenario de su maestro ofreciéndonos este libro. Los futuros estudiosos de la obra paciana consultarán la biografía de Christopher no sólo por su

valor documental sino por haberse escrito con —y desde— el corazón.

Christopher Domínguez Michael es en la actualidad el biógrafo de Octavio Paz, a pesar de los escritos de Enrique Krauze y Guillermo Sheridan. *Poker face*, su rostro no expresa sus sentimientos; tampoco lo he observado agitar las manos al hablar. Así como lo ven, vigila con curiosidad y desencanto a los especímenes humanos. Estar bajo su lupa desconcierta pero obviamente él no desconcertó a Octavio Paz, quien lo recibió en *Vuelta* a los 27 años aunque ya desde los 18 escribía crítica literaria en diversos suplementos culturales y siguió haciéndola en *Letras Libres*, ahora su casa. Entonces era muy joven y ahora sigue viéndose igual, su rostro liso, sin mácula. Oscar Wilde no habría sabido qué hacer con él.

Leí su primer libro de ficción publicado en 1997 *William Pescador* y la pasé muy bien a pesar de que en un principio pensé que iba a encontrarme con un texto severo. Resultó alivianado y lúdico y desde entonces relaciono a Christopher con ese muchachito. Me di cuenta de que además de un crítico súper documentado,



Christopher Domínguez Michael, Madrid, 2014

Christopher es un narrador que tiene rasgos en común con Ibarigüengoitia. Años más tarde, me sorprendió que le dedicara tantas horas y neuronas a la *Vida de Fray Servando*, el dominico traductor de Chateaubriand que se atrevió a poner en duda la aparición de la Virgen de Guadalupe en un país donde el 99.99 por ciento de la población es guadalupana. Hoy por hoy, Christopher tiene 52 años que no se le ven por ningún lado y es el autor de los dos tomos más completos de la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, mismos que lo establecieron como el juez supremo de todo lo que se escribe en México y a partir de ese momento se ganó el mote de *El Anti-Christopher*.

Muchos se han zangoloteado frente a él buscando atraer su atención. Impasible, Christopher los observa desde el cristal de sus anteojos y se sigue de largo.

Letras Libres es una de las mejores revistas literarias de México. Nieta de Octavio Paz, esta revista ha recibido de Christopher una lealtad absoluta. *Letras Libres* cubre un espacio cultural y polifónico que reúne a gran parte de la intelectualidad mexicana y latinoamericana (Estados Unidos, Europa también) siguiendo los pasos de *Vuelta*, fundada en 1976 por Octavio Paz.

Muchos críticos han escrito sobre el poeta Paz, desde Anthony Stanton, Pere Gimferrer, Alberto Ruy Sánchez, Manuel Ulacia, Jean-Clarence Lambert en Fran-

cia hasta Enrico María Santí, el cubano que radica en Estados Unidos, pero (por su cercanía) Christopher es el más autorizado no sólo por su conocimiento de causa y su precisión a la hora de documentarse, sino porque, a diferencia de otros, convivió y trató al poeta. Y sobre todo lo quiso.

Las biografías, en general, suelen estar apegadas al “mito”; algunos biógrafos no se atreven a romper el cerco que separa al personaje de la persona y sus escritos se parecen más a una “vida de santos” que a una biografía. Christopher no cae en ese lugar común en este libro al que le ha dedicado catorce años de su vida. Su Octavio Paz es de carne y hueso, como lo es su biógrafo, que por momentos olvida al lector y recuerda, agradece, debate e interroga a un Paz indispensable en su vida, como él mismo lo confiesa en el prólogo.

Su análisis del árbol genealógico de la familia muestra las contradicciones del abuelo Ireneo Paz, autor de la frase “Sufragio efectivo, no reelección” y uno de los colaboradores más cercanos de Porfirio Díaz, reelecto en nueve ocasiones. El padre, el abogado zapatista Octavio Paz Solórzano, vivió y murió “atado al potro del alcohol”, como lo señala el mismo Octavio en “Pasado en claro”, en 1975. El joven Octavio mecanografiaba las arengas agraristas de su padre contra los explotadores y estos fueron sus primeros ejercicios literarios. Luego, por cuenta propia, buscaría a Marx y a Bakunin, sus iniciadores ideológicos.

A Paz lo criaron su abuelo Ireneo y dos mujeres, su madre, doña Josefina Lozano, y una tía solterona, Amalia Paz. Sin duda, sus enseñanzas y sobre todo la biblioteca del abuelo fueron piedras de toque en la formación del futuro Premio Nobel.

Christopher recuerda a Bolívar Echeverría quien declaró que “cuando aparece *El laberinto de la soledad*, algo había de escandaloso, todavía, en sacar a la chingada y a sus hijos de las cantinas y hacerlos entrar al mundo de la alta literatura”. También analiza la influencia de Miguel de Unamuno en la ensayística de Paz y afirma que el mexicano tiene una deuda de carácter filológico con el español. “Unamunescas hasta el tuétano resultan las páginas dedicadas, en el capítulo IV de *El laberinto de la soledad*, al régimen sintáctico y al estatuto moral del verbo chingar”, explica Domínguez Michael.

La vida privada de los personajes públicos suele ser la comidilla de algunos lectores de biografías que se clavan en la intimidad del sujeto sin que esto ayude a comprender la obra. En *Octavio Paz en su siglo*, Christopher Domínguez es el investigador atento pero también el amigo discreto. Vemos el pasado de Paz, sus amores, su relación tormentosa con Elena Garro, su matrimonio con Marie-José Tramini pero sus páginas no guardan ni el morbo ni el dato escandaloso del que otros sacarían provecho.

El biógrafo rememora la estancia del matrimonio Paz-Garro en Madrid durante la Guerra Civil española y se sirve de una amplia bibliografía que muestra a una pareja que no dejaba indiferente a nadie. También se ocupa en detalle del papel que jugó Elena Garro en el movimiento estudiantil de 1968 y en el que La Chata Paz se pasó de lista (para decirlo de alguna manera), pero deja que el lector juzgue por sí mismo después de leer testimonios y documentos.

A raíz de la matanza de Tlatelolco, Octavio Paz renuncia a la embajada en la India, decisión que lo honra y honra a un México mucho más limpio que el actual. De regreso a México en 1971 y después de entrar al Colegio Nacional, visita a José Revueltas en su celda de Lecumberri. Escribe Christopher: “Que el nexos más vivo y cálido de Paz con el 68 fuese, regresando a México, José Revueltas, no sólo se debía al amoroso y común recuerdo de Silvestre, ‘Neptuno de la música’ como lo llamó Octavio cuando murió en 1940, ni a que la segunda novela de su estricto contemporáneo del año 1914 (*El luto humano*, 1943) hubiese sido reseñada muy favorablemente por él. Se debía a ‘Aquí un mensaje a Octavio Paz’, texto enviado por Revueltas desde la cárcel el 19 de julio de 1969, donde le cuenta cómo lo lee su joven compañero de celda, Martín Dozal”.

Christopher, dedicado a *Vuelta* y ahora a *Letras Libres*, analiza la labor de Octavio Paz como editor de revistas.

Barandal, Taller, El Hijo Pródigo, Plural, Vuelta (cuya edición Octavio cuidó mes tras mes como can cerbero: una coma fuera de lugar, una errata le quitaban el sueño).

Letras Libres es una de las más prestigiosas revistas del México del siglo XXI y gran parte de ese prestigio se debe a dos de sus discípulos: Enrique Krauze y Christopher Domínguez (y antes que nada para mí, mi muy querido y súper admirado Gabriel Zaid) porque la revista es como la quiso Paz: “No una revista mexicana para Nueva York y Europa, sino una revista de nivel internacional para Latinoamérica”.

De que Octavio Paz es hasta la fecha la primera y la figura más completa y destacada de la literatura mexicana no nos cabe la menor duda. Esta biografía hacía falta y qué bueno que Christopher Domínguez Michael haya suplido esta deficiencia. Con razón el día que murió Octavio Paz en la casa de Francisco Sosa (hoy Fonoteca Nacional) el 19 de abril de 1998 tembló (5 grados en la escala de Richter). Esto me hace recordar un comentario de Elena Garro en su libro *Memorias de España 1937* que publicó la editorial Siglo XXI en 1992. Elena cuenta que se espantó terriblemente durante un bombardeo en Valencia, el zumbido de los *junkers* atravesaba el cielo y Elena lloraba despavorida, caían los obuses. Mientras todos corrían a esconderse y ella se escondía, Octavio de pie, bajo el cielo rojo exclamaba: “Esto es magnífico”.



Un Teseo moderno

Fabienne Bradu

Si la *Vida de Fray Servando* le valió la admiración unánime de los lectores, además del reconocimiento de sus pares a través del Premio Xavier Villaurrutia 2004, la biografía de Octavio Paz acarreará, sin duda, opiniones más divididas. No por el talento del biógrafo que no deja de afianzarse y afinarse al filo de sus publicaciones, sino por el personaje mismo que aún despierta algunos escozores en nuestra estrecha y maltrecha república de las letras.

No me cansaré de subrayar el coraje y la honestidad de Christopher Domínguez en esta empresa pionera, pues, al igual que Jean-Paul Sartre en su momento, Octavio Paz fue castigado por un largo silencio biográfico durante más de diez años después de su muerte, como si nadie se atreviera a hincarle el diente a una vida tan colmada de dones y desdichas. Tampoco me cansaré de destacar la elegancia de la pluma del biógrafo, a pesar de la prisa y la presión que pesaron sobre los meses finales de la redacción de *Octavio Paz en su siglo* y que provocó, extrañamente, que el libro saliera primero en su versión francesa en la editorial Gallimard. En la presentación que se hizo en París, a principios de noviembre de 2014, encabezada por el pensador principesco Marc Fumaroli, se barajaron los pros y los contras de la cercanía de Christopher Domínguez con Octavio Paz para llevar a cabo la reconstrucción de su vida. En rigor, no hay regla ni receta al respecto, ni existe garantía alguna que indique la distancia ideal entre un biógrafo y su biografiado. En *La verdadera vida de Sebastian Knight*, Nabokov se burla de quien pretenda detentar la barra que mide los exactos metros que deben separar las dos partes en juego. Por lo demás, en su preámbulo, Christopher Domínguez se muestra más consciente de los escollos de la proximidad que de las ventajas de su conocimiento de primera mano del personaje. Hasta el punto de casi implorar que su biografía no sea la única, ni la definitiva, como si le aliviara pasar el relevo de la memoria a las siguientes generaciones. También se muestra consciente de que lleva la voz cantante de un coro,

cuyos miembros cantaron aisladamente sus partes antes que él llegara a reunirlos y a ejecutar su propia interpretación en el concierto.

La pertinencia de la biografía se advierte desde el título: *Octavio Paz en su siglo*, en lugar del común Octavio Paz y su siglo. En efecto, rara vez un artista coincide tan exactamente con un siglo como le sucedió a Octavio Paz con el xx, pero, como lo recuerda uno de los padres de la biografía moderna, el irresistible Lytton Strachey, “los seres humanos son demasiado importantes para tratarlos como meros síntomas del pasado”. Por lo tanto, habría sido un error pretender, a través de la vida de Octavio Paz, reconstruir las turbulencias y las escasas bondades del siglo xx. No obstante, el siglo desfila casi por entero en el mundo que habitó Octavio Paz, a lo largo y lo ancho de la geografía y de varias tradiciones culturales. Así, inscribir la coincidencia desde el título denota, a un tiempo, la envergadura del personaje y la visión que sobre él arroja el biógrafo. Puesto que una biografía es tanto el retrato del biografiado como el del biógrafo, hay que decirlo claramente: Christopher Domínguez es un obseso de la Historia y, en particular, de la historia de las ideas que movieron al pasado en casi todos los ámbitos de la vida humana. Por eso, tiende a anteponer al poeta el pensador que fue, a su juicio, Octavio Paz en la suma ensayística de su obra, la cual, es verdad, no constituye la parte menor de los quince volúmenes de sus *Obras completas*. Este es el punto de vista que más discutiría al enfoque dado por Christopher Domínguez al análisis de la vida y la obra de Octavio Paz. Para mí, Octavio Paz fue antes que nada un poeta, que nunca dejó de explorar la historia y la humanidad desde la poesía. Esta manera tan suya y tan única de ver el mundo era precisamente lo que lo distinguía de un historiador o un analista político, con los que a ratos se confundía para mejor rebatir las visiones de los profesionales en estas materias.

Pero la de Christopher Domínguez no es únicamente una biografía intelectual. Es una biografía a secas,

como debe serlo cualquier biografía que se respete, independientemente de las dificultades para acceder a ciertos documentos que todavía Marie-José Paz no se ha decidido a hacer públicos. Pese a pertenecer al círculo estrecho de Octavio Paz, Christopher Domínguez no se ha rehusado a tomar en cuenta las fuentes provenientes de Elena Garro y de su hija Helena Paz Garro, despojándolas del olor a azufre con el que muchos las adornan para supuestamente defenderlas del “malvado” poeta. Divergentes versiones (y diversiones) surgen, por ejemplo, de la confrontación entre los relatos de los ex esposos acerca del viaje al Congreso Antifascista de Valencia, en 1937.

Dos aspectos en la vida de Octavio Paz serán, sin duda, los más discutidos a raíz de esta biografía. Me refiero a su colaboración con la empresa Televisa y su simpatía por Carlos Salinas de Gortari cuando este ocupaba la presidencia de la República. Acerca del primer tema, me parece que Octavio Paz vio en la televisión un medio para difundir otros contenidos que las sandeces que suelen recetarnos los canales nacionales. La precisión no va a modo de disculpa por una decisión que, por lo demás, no me parece un pecado, sino a modo de explicación de las razones que lo llevaron a explotar este medio de comunicación, hasta entonces anatemizado por la intelectualidad mexicana. Sobre su simpatía por el presidente Carlos Salinas de Gortari, creo que no era el único en sentirla cuando todavía se desconocían las fechorías del político. La fuerza moral de un intelectual como Octavio Paz no reside únicamente en la capacidad de decir “No” al poder, sino también en su derecho de decir “Sí” cuando estima que la afirmación es legítima. Nunca lo movió el interés personal, pues, después de la renuncia a su cargo de embajador en la India a raíz de la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco, no volvió a aceptar un cargo público para conservar la distancia necesaria que le permitiera ejercer libremente la crítica frente a los acontecimientos y los gobernantes. El mismo criterio prevalecía en las revistas *Plural* y *Vuelta*, que se cuidaron de no depender de la publicidad gubernamental para su subsistencia y no comprometer así su libertad crítica.

En los homenajes que se rindieron al poeta con motivo del centenario de su natalicio, observé una tendencia, liderada por Enrique Krauze y a la cual no escapa Christopher Domínguez, de convertir a Octavio Paz en un liberal como si así se cerrara un círculo que comenzó en Mixcoac, a la sombra del liberalismo del abuelo, pero a la usanza del siglo XIX. Christopher Domínguez muestra muy sutilmente la doble y ambigua herencia que forjó a Octavio Paz: el abuelo liberal y el padre revolucionario, que, por ejemplo, se reflejó en las reacciones igualmente ambiguas del poeta ante el levantamiento zapatista de 1994. Si bien Octavio Paz comulgó con va-



© Miguel Ángel Merodio

rios y variados movimientos políticos a lo largo de su vida, resulta imposible encasillarlo en uno solo. “No soy el hombre de la adhesión total”, decía André Breton, y esta fórmula me parece muy adecuada para describir lo imprevisible que podía resultar Octavio Paz en sus tomas de posición. Se me antoja que hasta el final de sus días conservó en el fondo de sí, un *daimón anarca*, irreductible a cualquier manera de sumisión del espíritu.

En la presentación de la biografía de Christopher Domínguez en París, una persona del público preguntó qué habría dicho Octavio Paz frente a los acontecimientos actuales de Ayotzinapa. Más allá del peligro de hacer hablar a los muertos, podría arriesgarse que Octavio Paz, como solía hacerlo ante los actos de barbarie, habría procurado ir más allá de los gritos de indignación con el objeto de discernir causas y remedios verdaderos, ejercer la autocrítica y la crítica a un mismo tiempo.

Para terminar, quisiera confesar una reacción muy íntima mía, que me provocó la biografía de Christopher Domínguez. Sentía que, al filo de las páginas, el personaje que me había sido familiar y casi cotidiano durante la vida de la revista *Vuelta* iba agigantándose hasta cobrar la dimensión, no de una estatua de mármol —¡los dioses nos salven, a él, a mí y a todos nosotros de la eventualidad!—, sino la de un Teseo moderno en la vida espiritual y poética del siglo XX. Me asombró mi propia suerte de haberlo conocido y me sentí orgullosa por haber colaborado con él en sus empresas editoriales. ¿Qué había yo hecho para merecerlo? Lo ignoro. Octavio Paz sostenía que algunos dones que nos regala la vida no dependen de nuestros méritos: hagamos el bien o el mal, nos llegan simplemente. También considero la amistad de Christopher Domínguez como otro don que venía envuelto, secretamente, en el primero.

Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, Aguilar, México, 2014, 650 pp.

Octavio Paz en su siglo

Los favores de la crítica

Juan Villoro

Decía Octavio Paz que Pablo Neruda fue el más querido de sus enemigos. Mi amistad con Christopher Domínguez Michael no alcanza ese rango de ambigua intensidad, pero surgió en el terreno de la adversidad literaria. La clásica tensión entre crítico y autor se prolongó para nosotros durante un tiempo que afortunadamente sólo duró veinte años. Christopher escribió notas no muy apreciativas de lo que yo hacía y, sin embargo, la relación que establecimos fue no sólo una muestra de respeto intelectual —dada la inteligencia y la pasión que él ponía en la revisión de mi trabajo—, sino que representó para mí una educación. Mi vida sería mucho más pobre sin la presencia de este amigo con el que puedo discrepar y que puede juzgarme con merecida severidad. Comprenderán el gusto que me da presentar esta biografía que pone en juego, precisamente, las virtudes de la crítica.

A propósito de Luis Cernuda, Octavio Paz decía: “Su sinceridad no es gusto por el escándalo, ni desafío a la sociedad; es un punto de honor intelectual”. Con esta sinceridad está escrita la biografía *Octavio Paz en su siglo* y espero que mis comentarios, tan entusiastas como críticos, estén a la altura de ella.

Lejos de la beatificación, la biografía, que no regatea elogios al protagonista, también incluye numerosas críticas, ya sea de otros autores o del propio Christopher. No estamos ante un evangelista que habla de su profeta; tampoco nos adentramos en la fría zona de la neutralidad o en la perspectiva distanciada de quien ha ponderado un asunto que le interesa con la desaprensión de lo que ha ocurrido en “otro tiempo”.

Hay que decirlo de una vez: Christopher Domínguez Michael ha escrito una biografía militante, apasionada, que toma partido desde una postura definida, una postura individual y de grupo. Esto deriva de su

cercanía con el poeta, de la necesidad de tener lista una obra en el centenario (leemos una obra de coyuntura, que seguramente recibirá modificaciones en ediciones posteriores) y con la filiación intelectual del autor.

Dos figuras lo acompañan en forma tutelar: Enrique Krauze y Guillermo Sheridan. Ambos fueron cómplices cercanos del poeta y ambos han escrito esclarecedoramente sobre él. ¿Una mirada de grupo?, ¿de escuela?, ¿de capilla?, ¿de tendencia? Lo decisivo es que esta lectura “en densidad” refuerza el carácter militante del libro y permite hacer una fascinante conjetura: ¿cómo será interpretada esta biografía en la biografía que previsiblemente se escribirá sobre Christopher Domínguez? ¿Qué papel ocupa en su andadura intelectual? El título alude, de manera obvia, al siglo del que Paz fue testigo y al centenario de su nacimiento que ahora se celebra. De manera más profunda, establece un eco con una obra del poeta y ensayista: *Hombres en su siglo*. En la tradición cristiana, los seminaristas pasan por una última prueba antes de tomar los votos: para estar seguros de su fe, deben “conocer el siglo”; es decir, vivir la vida, ser gente mundana, de su época, ponerse en tela de juicio ante los placeres y los desafíos de la experiencia sensible, y calibrar si pueden prescindir de eso para continuar la vocación religiosa. Estar en el siglo significa vivir el tiempo. Tal es el retrato que ofrece Domínguez. Y el revés de esa trama insinúa su autorretrato.

El biógrafo parte de un tema trabajado por Enrique Krauze: la relación de Octavio Paz con su padre, revolucionario cercano a Zapata, hombre abatido por el alcohol, que muere atropellado; un hombre con el que el hijo nunca pudo reconciliarse del todo y que aparece memorablemente descrito en el poema “Pasado en claro”. Paz trasciende la figura del padre a partir de la identificación con el abuelo, político liberal, editor, impul-

sor de José Guadalupe Posada; un hombre dueño de una biblioteca extraordinaria con quien el nieto establece una filiación intelectual. Paz decide su identidad hacia atrás, saltando al padre para llegar al abuelo.

Su obra entera está atravesada por el sentido de la historia y su carácter muchas veces evanescente, y por la paradójica permanencia de lo fugaz: “Pasan los años, quedan los instantes”. Esta rueda del tiempo determina la mente del poeta y es pieza central de la biografía. Un intérprete de los signos y las épocas visto a contraluz del atribulado siglo xx.

Aunque abundan las voces que hablan de Paz, en la primera parte se abusa de las referencias a Guillermo Sheridan. Cada tercer párrafo hay una cita de él. Aunque se trata siempre de referencias valiosas, esto produce una extraña impresión de palimpsesto: al leer *Octavio Paz en su siglo* uno siente que también leyó *Poeta con paisaje* de Guillermo Sheridan.

Cuando Christopher informa que Octavio Paz colaboró con el último número de la revista *Hora de España*, añade: “según comenta Sheridan”. No estamos ante una opinión sino ante un asunto fáctico, verificable en los archivos. Sin embargo, para ese momento, el autor ya ha desarrollado el irresistible tic de someter todos sus datos al tribunal de Sheridan. Así, el debido respeto a un precursor se transforma en dependencia (se agradece, desde luego, que esta subordinación ocurra ante la autorizada voz de Sheridan).

EL CONCIERTO DE LAS IDEAS

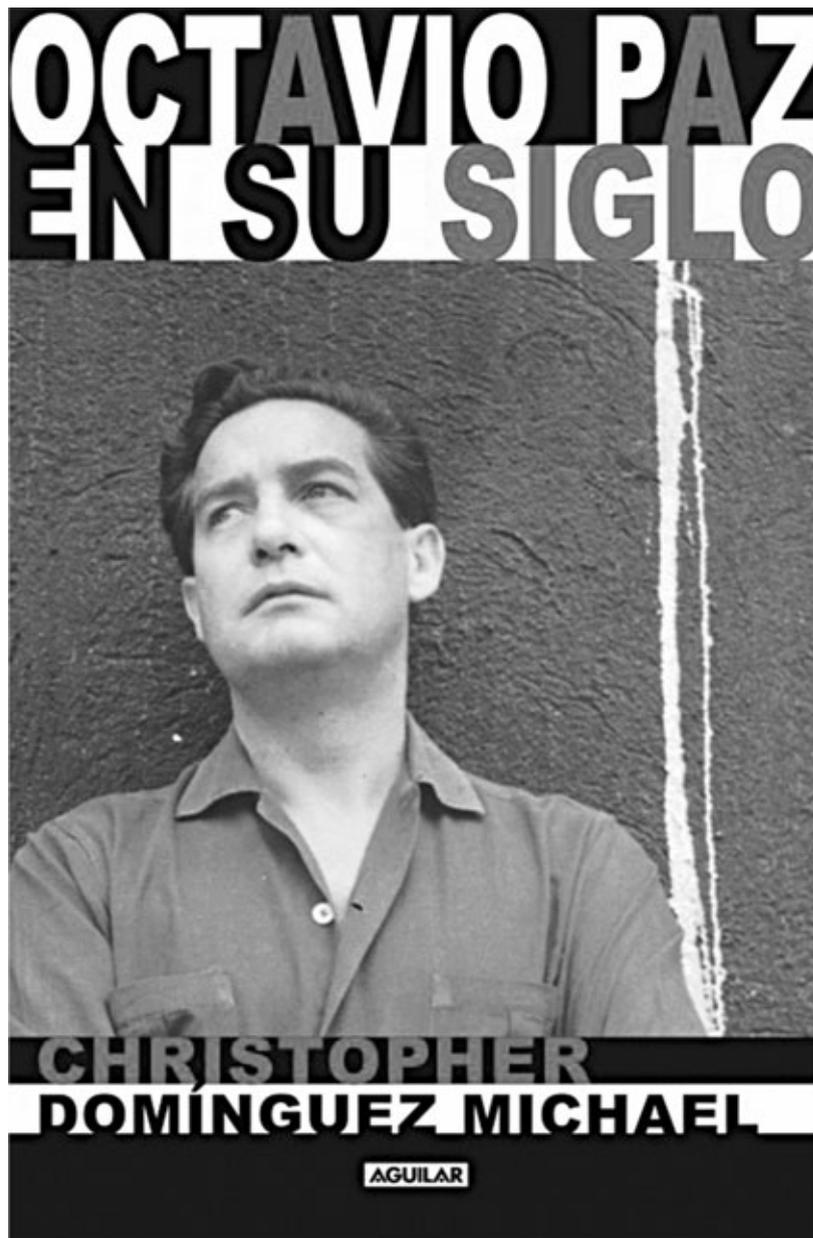
El libro se enriquece poco más adelante, cuando pasa del periodo formativo al momento en que el poeta se asoma al mundo, se interesa en las ideologías, discute con su época.

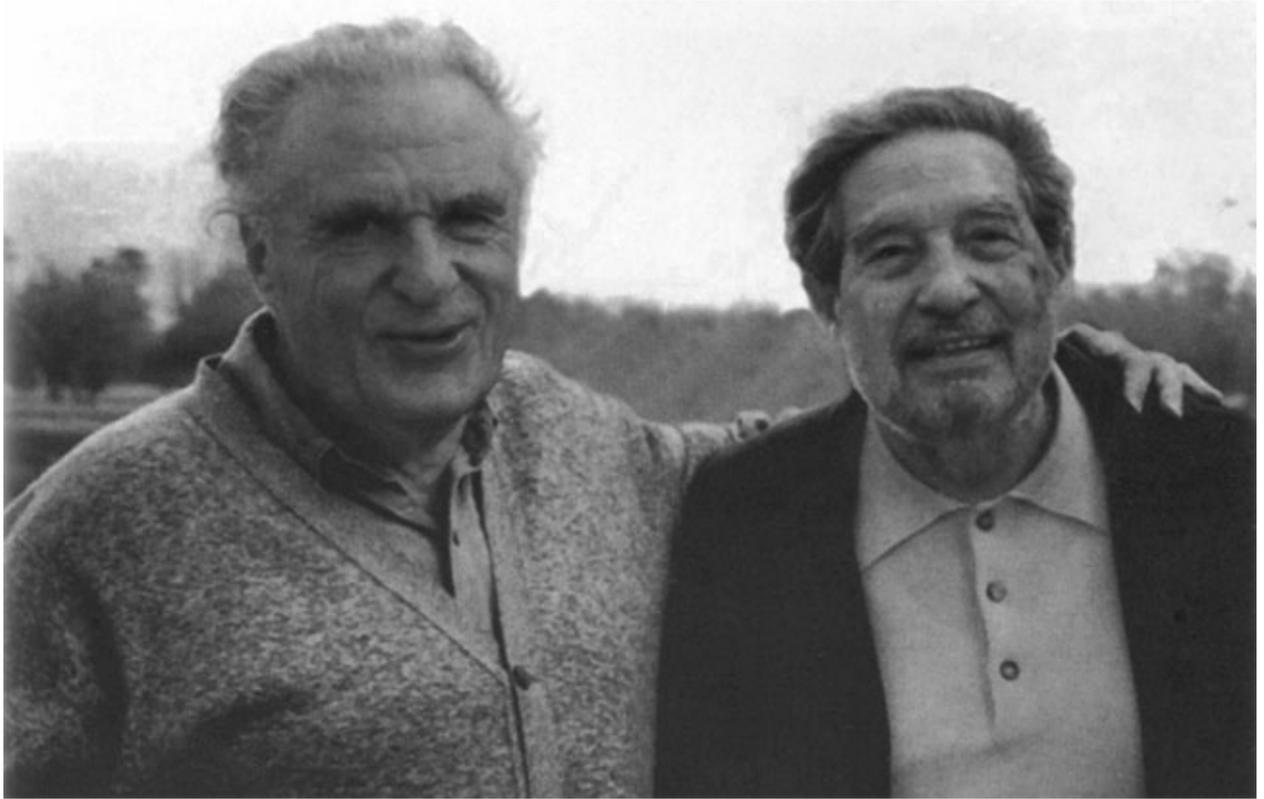
Diversas personas que frecuentaron a Paz han señalado su independencia intelectual, no sólo respecto a las escuelas de pensamiento, sino a lo que pudiera pensar su interlocutor. Tzvetan Todorov ha señalado que lo que más le impresionó en Paz fue que expresara sus ideas sin intención de quedar bien; no buscaba la seductora complicidad ni el consenso negociado; buscaba una verdad que podía ser incómoda. Esta “pasión crítica”, para usar una de sus más caras expresiones, lo llevó a defender ideas al margen de todo sentido de la complacencia.

La fiebre intelectual de Paz es retratada en forma precisa por Domínguez en la parte central de la biografía. Con rigor y elocuencia recrea el paso por la Guerra Civil española, la estancia en París, el contacto con el surrealismo, el entusiasmo y la decepción ante la aurora socialista, el fecundo tránsito por la India, las discusiones con colegas en Cambridge y en Harvard. Un apasionante mural de hechos que son ideas.

No es casual que Domínguez toque la tecla exacta en la zona medular de su trabajo. Uno de sus mejores libros de ensayos, *Tiros en el concierto*, trata, precisamente, de la relación entre literatura y política. Si Stendhal juzgó que, en un cuento o una novela, la reflexión ideológica podía caer como un tiro en medio de una sinfonía, Domínguez se ocupa, no de los escritos subordinados a la política, sino de la relación de ida y vuelta entre la imaginación y la vida social en que ocurre. Ningún crítico mexicano ha calado tan hondo en este terreno. Su monumental biografía de fray Servando Teresa de Mier lo confirmó como el excepcional intérprete de una mente en el mundo que la hace posible. Al relatar la enciclopédica relación de Paz con su siglo, alcanza uno de los mayores momentos de nuestra vida intelectual.

A propósito de Paz, Fernando Savater ha dicho que uno de sus problemas fue tener razón demasiado pronto. Adelantarse a la opinión pública suele ser impopular. En 1951, Paz escribe un texto pionero sobre los campos de concentración en la Unión Soviética y lo





Julio Scherer con Octavio Paz

publica en Buenos Aires en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, porque no lo pudo publicar en México. En aquel momento se consideraba que denunciar los horrores de la Unión Soviética significaba “hacerle el juego” al enemigo y convertirse en compañero de ruta del imperialismo. La valentía de Paz lo malquista con diversos sectores de la izquierda y él, cuyo signo zodiacal fue el belicoso Aries, responde con brío, convirtiéndose en uno de los grandes polemistas del idioma para defender ideas.

De manera explicable, sus opiniones cambian, maduran, se matizan. Por ejemplo, el Octavio Paz de *El laberinto de la soledad*, que busca la especificidad del mexicano, no es exactamente el mismo que el de *Posdata*, que dice: “el mexicano no es una esencia, sino una historia”, un sujeto que se modifica y cambia con el tiempo.

El núcleo iluminado de la biografía es el retrato de un pensador en el bosque de las ideas. No estamos ante una biografía fundamentalmente anecdótica (aunque, por supuesto, la vida del poeta, sus relaciones familiares, sus amistades y sus amores estén presentes). Tampoco es, como ya dijo Fabienne Bradu, un análisis de su poesía, por más que la poesía esté muy bien utilizada como narración lírica de la vida de Octavio Paz (sus actos y sus ideas tienen un correlato en los poemas que cita Domínguez). Tampoco estamos ante una biografía propiamente intelectual, que busque analizar las fuentes del pensamiento de Paz, sus influencias, su relación, abierta o implícita, con otros modos de pensar.

Paz fue un extraordinario artífice de textos en los que citaba poco y muy bien. Sus citas son joyas de sen-

tido, por la calidad con que apuntalan lo que dice y por su rareza. En muchas ocasiones discute ideas previas que no necesariamente glosa o explicita. Con esto no quiero decir que se apropie indebidamente de ellas. Si algo caracteriza el pensamiento de Paz, como ha dicho Gabriel Zaid, es su carácter fundador y emancipador; es un pionero en prácticamente todas las áreas que toca. Pero dialoga con los otros, sigue a algunos, parafrasea. En una biografía de corte más intelectual, estas relaciones estarían muy presentes.

El anecdotario, la poesía y las ideas de Paz le sirven a Domínguez para crear una biografía de otro tipo, social y política: los tiros en el concierto.

EL ESCRITOR COMPROMETIDO CONSIGO MISMO

Hay muchas maneras de aproximarse al Paz político. Para empezar, conviene aludir a sus extraordinarios gestos cívicos, perfectamente narrados en la biografía: la renuncia a la embajada en la India después de la matanza de Tlatelolco y su salida de la revista *Plural*, publicada por *Excélsior*, después de que el presidente Luis Echeverría orquestara el golpe contra Julio Scherer García.

El libro no podía soslayar la célebre tensión de Paz con la izquierda, de la que inicialmente provenía. El tema es inagotable y puede dar lugar a numerosos libros. Cuando trabajaba en *La Jornada Semanal* tuve la suerte de contar con Paz como solidario colaborador. Ahí pude ser testigo de su pasión por dialogar y discutir con la izquierda. La primera vez que lo invité a participar, ha-

blé en el tono vacilante de quien se dirige a una leyenda que pertenece a “otro bando”: “No sé, Octavio, si usted quiera colaborar con nosotros...”. Su respuesta no dejó lugar a dudas: “Por supuesto que sí: me encanta estar en contra”.

Christopher refiere con acierto las llamadas telefónicas de Paz que podían convertirse en un seminario de literatura. Su capacidad de buscar al otro, que muchas veces era un adversario político, fue uno de sus rasgos más importantes. Con cierta perplejidad, escribe Christopher: “A veces, cuando con razón o sin ella, nos sentíamos molestos con él, lo encontrábamos más atento con sus ‘enemigos tan queridos’ que con sus colaboradores más cercanos”. La frase es reveladora. Paz parecía mucho menos interesado en el llamado “grupo de Octavio Paz” que otros de sus miembros. Su talante combativo requería de aliados, pero su curiosidad intelectual lo apartaba de los reductores acuerdos de la secta o la camarilla. En muchos casos, respetaba más a quien pensaba de manera diferente que a quien repetía mansamente lo que él había dicho.

Se ha simplificado mucho el carácter supuestamente conservador del pensamiento de Paz, del mismo modo en que se ha simplificado su creciente encono hacia la izquierda. Su relación con figuras como Carlos Monsiváis, con quien compartió su último fin de año discutiendo el tema de Chiapas, es muy próxima. Cuando hablaba de su deseo de “estar en contra”, se refería sobre todo a excesos y dogmatismos de la izquierda, también combatidos por sectores progresistas.

Me parece equivocado considerar que existe una izquierda en un país donde los encapuchados que incendian un camión se proclaman de izquierda, Manuel Bartlett también se proclama izquierdista y un partido burocratizado y corrompido como el PRD se considera representante de las corrientes progresistas. Las izquierdas tienen numerosas formas de ser desastrosas o de concebir una esperanza.

Un aspecto conflictivo de *Octavio Paz en su siglo* es la maniquea visión de la arena política. Con excesiva frecuencia, Christopher habla de La Izquierda como si se tratara de un bloque homogéneo, perfectamente localizable y siempre adverso. En este sentido, al estudiar a su protagonista, pone en juego su propio repudio, mucho más acendrado que el de Paz.

Todavía en 1971, a los 57 años, el poeta hace un llamado, junto con Heberto Castillo y otros intelectuales, a formar un partido de izquierda democrática. En ese momento se opone a la guerrilla, critica el socialismo realmente existente y la intolerancia en numerosos frentes de la izquierda latinoamericana, pero no asume una postura conservadora. Tiempo después, en 1979, escribe en *El ogro filantrópico*: “Yo no rechazo la solución socialista. Al contrario, el socialismo es, quizá, la única

salida racional a la crisis de Occidente. Pero, por una parte, me niego a confundir al socialismo con las ideologías que gobiernan en su nombre en la URSS y en otros países. Por otra parte, pienso que el socialismo verdadero es inseparable de las libertades individuales, del pluralismo democrático y del respeto a las minorías y los disidentes”. No habla un pensador que explore tentativamente las posibilidades del quehacer político, sino un hombre de 65 años, curtido en toda clase de debates. De manera simplista, Domínguez afirma que dicho libro está “enderezado contra la izquierda mexicana”. Su campo de análisis es mucho más rico y complejo: descifra la dominación patrimonial del PRI y la ubica en la cuenta larga de la historia, al tiempo que debate las principales ideas de renovación del siglo XX. Numerosos analistas mexicanos que podemos ubicar en distintas gamas de la izquierda —de Roger Bartra a Luis Hernández Navarro, de Lorenzo Meyer a José Woldenberg—, tienen claros puntos de confluencia con el análisis de Paz. En suma, *El ogro filantrópico* no puede ser visto en exclusiva como un libro “contra la izquierda”, sino como una de las mayores contribuciones para renovar el pensamiento social (y esto incluye a distintas versiones de la izquierda). A propósito del centenario de Paz, Enrique Krauze insistió con justicia en que su legado en las ciencias sociales no podía ser visto como una lucha contra la izquierda sino contra sus excesos.

Cuando Christopher describe el momento en que, de manera aberrante, unos vándalos queman la efigie de Octavio Paz frente a la embajada norteamericana, explica el hecho comentando que el poeta “se había distanciado de la izquierda”. De nuevo, la relación causa-efecto es simplista. Los pirómanos no actuaban en nombre de La Izquierda. En su delirio, asociaban al autor de *El laberinto de la soledad* con el imperialismo y, de manera confusa e indigna, pretendían representar a sectores progresistas que de inmediato se deslindaron de esa infamia.

Opuesto al dogmatismo, impulsor de la pluralidad y la tolerancia, el poeta merece los favores de la crítica. En numerosas ocasiones, Christopher lo cuestiona con provecho. Pero su defensa a ultranza del Paz en pie de lucha contra la izquierda, rebaja el complejísimo legado de su protagonista.

La narración de la polémica que Paz sostiene con Monsiváis también se ve afectada por las prenociones del biógrafo. A la distancia, el analista puede considerar que el poeta superó sin trabas al cronista. Para ello, está obligado a ejercer los trabajos, en ocasiones fatigosos, de la argumentación. Sin embargo, antes de explorar el tema, afirma que “Paz no podía *sino ganarle* a Monsiváis” (las cursivas son mías). El campeón invicto tenía que retener su corona: fue superior *a priori*. Desde el caballo de Troya sabemos que en ocasiones los más débiles ganan una batalla. Demasiado cerca de sus pro-



Octavio Paz

pías pasiones, Christopher no describe la disputa desde la ponderada comparación, sino desde la idolatría. En la página 402, esto lo lleva al “verso sin esfuerzo”: “Sólo Paz era capaz...”. Dictada por la admiración, esta cacofonía tiene un excluyente tono de superioridad, como si el principal valor de la inteligencia fuera competitivo.

Sin embargo, como he apuntado antes, la biografía no está exenta de críticas a su objeto de estudio. En esta cuerda, Domínguez subraya la excesiva importancia que el poeta dio al mito para explicar la realidad.

Gaston Bachelard solía distinguir el pensamiento científico del precientífico señalando que el primero se sirve de la metáfora, no para ejemplificar o ilustrar, sino para explicar. Así, está más cerca del pensamiento mágico o del pensamiento poético. En ciertos textos de Paz, el símbolo se convierte en explicación. Siguiendo a Jorge Aguilar Mora, aunque distanciándose de algunas de sus conclusiones, Domínguez rechaza la explicación mítica de la matanza de Tlatelolco como un sacrificio inscrito en el círculo del tiempo.

Las investigaciones sobre Paz podrían recorrer sendas que no han sido tomadas en cuenta en esta biografía. Señalo sólo algunas para mostrar que estamos lejos de tener una visión definitiva del poeta y que los estudios sobre él siguen venturosamente abiertos. Pienso, por ejemplo, en el número que *Vuelta* dedicó a la interpre-

tación de la escritura maya realizada por Linda Schele en su libro *The Blood of Kings*. Aquel *dossier*, que llevaba el título de “Luz sobre los mayas”, irritó a varios epigrafitas mexicanos, ofendidos por la relevancia que Paz concedía a trabajos ajenos a la tradición local y por su crítica a la condición estática de los estudios nacionales. De nuevo, el poeta acertó al destacar la importancia de ese análisis de las estelas mayas. Hoy nadie pone en duda el legado de la estudiosa norteamericana cuyos restos fueron enterrados en Palenque. Este tema, que involucra escritura, arqueología y estudios culturales, se vincula con el largo interés de Paz en el mundo prehispánico y su eco entre nosotros.

También merecería un capítulo, o acaso un libro entero, el grupo de poetas de Harvard, que se admiraron al grado de prometerse mutuamente el Premio Nobel y que, cosa en verdad extraña, acabaron obteniéndolo. Me refiero a Derek Walcott, Seamus Heaney, Joseph Brodsky y Octavio Paz.

Otra asignatura pendiente es la relación de Paz con la contracultura, mucho más intensa de lo que podría pensarse y eclipsada por copiosos intereses que van del arte tántrico al expresionismo abstracto, pasando por la pintura colonial y la figura del mundo en Nueva España. Paz escribió uno de los primeros ensayos modernos sobre los alucinógenos, comentó las investigaciones del etnomicólogo Gordon Wasson y escribió el impecable prólogo de *Las enseñanzas de don Juan*, de Carlos Castaneda. Su interés en el erotismo y en el “regreso a Oriente” tiene notables puntos de confluencia con el movimiento *hippie*. También es muy interesante la discusión que el gran crítico de rock Jonathan Cott tuvo con Bob Dylan a propósito de la poesía de Paz.

Estas son algunas pistas hacia un camino aún por recorrerse.

EL JEFE INTELECTUAL

Si, en la parte inicial de su libro, Domínguez sigue pausadamente a intérpretes previos y en la parte medular traza un fascinante fresco del poeta en su tiempo, en el tramo final se desplaza del ensayo a la crónica, convirtiéndose en testigo de cargo del hombre al que quiso y con el que trabajó. Naturalmente, esta es la sección que dice más de los intereses personales del biógrafo y donde su extenso trabajo adquiere un tono íntimo, casi confesional.

El capítulo 11 lleva el revelador título de “La jefatura espiritual”. Con impagable honestidad, Domínguez Michael explicita su punto de vista. Paz fue, para usar la terminología de Krauze, un caudillo cultural, y no hay jefes sin subalternos: quien escribe el texto acepta su subordinación al protagonista. Señalo de inmediato que subordinación no implica necesariamente servilismo ni

estar de acuerdo con todo lo que dice el jefe. Implica una asimetría de la relación: quien tiene más autoridad es el otro, el superior. Desde esa asimetría escribe Domínguez. Eso no implica obediencia, sino lealtad y militancia, gestos apasionados que pueden tener un hondo valor humano y también someter el pensamiento al corazón y la fe.

En su último tramo, la biografía se convierte en un acto de pasión y en cierta forma deviene autobiografía. Resulta admirable ver al principal crítico literario de México en franca lucha con sus sentimientos; no se deja dominar del todo por ellos, procura regresar al tono razonado, pero poco a poco se deja ganar por la emoción. Es aquí donde el futuro biógrafo de Christopher Domínguez Michael tiene una veta muy fecunda.

¿Cuántas cosas debemos saber de un gran hombre? La academia norteamericana ha cedido en años recientes a las historias desmitificadoras de las celebridades. En aras de humanizarlas muchas veces se acaba por agraviarlas.

Christopher Domínguez opta por otra estrategia. Se siente incómodo ante algunas arbitrariedades de Paz y no vacila en comunicarlas. Por ejemplo, comenta que Alejandro Rossi y Julieta Campos estuvieron a punto de ser expulsados por el poeta de la revista *Vuelta* a causa de su participación en el Coloquio de Invierno, organizado por la revista *Nexos*. En ese pasaje, el poeta que tantas veces defendió la tolerancia sucumbe a un irascible arrebató, pero después de desahogarse recapacita, acaso recordando lo mucho que ha escrito contra los sumarios Juicios de Moscú.

Christopher no rehúye las minucias de la *petite histoire*, las decisiones menores del poeta, muchas de ellas relacionadas con caprichos políticos. Mi padre escribió

una crítica en la que señalaba que Paz había abdicado de su condición de poeta al acercarse a los reflectores de la fama y al poder. Convertido en prohombre, el poeta siempre fue rebelde; a veces cedió al aplauso; no llevó una vida de ejemplaridad absoluta. El reclamo me parece excesivo. En ocasiones, la admiración nos lleva a exigirle demasiado a nuestros favoritos. Mi padre hubiera deseado que el autor de libros excepcionales también tuviera la ejemplaridad de Martí o Gandhi.

El poeta vive su circunstancia y la de Octavio Paz fue parecida, por ejemplo, a la del poeta irlandés Yeats, hombre inmensamente aclamado que recibe el Premio Nobel y se convierte en senador en Irlanda. Con estudiada ironía, Yeats decía respecto a su relación con la época: "*I am a tall and unpopular man*" ("Soy un hombre alto e impopular"). Se trataba de pura coquetería porque era el hombre más popular de Irlanda. André Malraux, que fue piloto en la Guerra Civil española, se convirtió posteriormente en ministro de Charles de Gaulle y tuvo un entierro fastuoso. Es posible ser un gran escritor sin ser siempre un disidente.

Lo peculiar, en el caso de Paz, es que encomió siempre la distancia del Poeta con el Príncipe y, psicológicamente, se vio a sí mismo como un *outsider*, un disidente. Se atrevió a ser impopular, inaugurando arriesgadas formas de pensar. Eso basta y sobra. Me parece una desmesura pedirle la virtud del santo o el héroe cívico.

Pero también me parece desmedido que Christopher intente justificar errores fáciles de perdonar. En vez de aceptar algunos equívocos de poca monta, el biógrafo busca convertirlos en virtudes.

Un tema difícil de discutir es la postura que un liberal debe asumir en México, donde no hay una pista de



Christopher Domínguez Michael y Octavio Paz, 1990

© Sebastián Domínguez Dons / Archivo Christopher Domínguez Michael



Octavio Paz, Damián Bayón, Mario Vargas Llosa y Guillermo Cabrera Infante, Cambridge, Inglaterra, años ochenta

aterrizaje concreta para esa convicción. ¿Por quién vota un liberal en nuestro país? Su agenda protege la alteridad sexual, la despenalización del aborto, el divorcio, la libertad de credos, las relaciones de convivencia. Al mismo tiempo, se opone al corporativismo que tantas veces encarna en los sindicatos y al uso patrimonial del poder. Ningún partido mexicano combina plenamente esas alternativas. Al sufragar por el PAN o el PRD, el votante puede ejercer *una parte* de la agenda liberal y acepta tácitamente cosas que la niegan. Aunque el voto de Paz por jefe de gobierno de la Ciudad de México no es un asunto central en su trayectoria, Christopher comenta que en 1997 apoyó al panista Carlos Castillo Peraza en contra de Cuauhtémoc Cárdenas y se detiene en esa pequeña circunstancia para elogiar a su biografiado, aclarando que el panista era “uno de los pocos intelectuales dados de alta entre los políticos conservadores mexicanos”. Así da a entender que el voto del poeta no fue un voto progresista, pero sí ilustrado. Ya que analiza el tema, podría precisar qué tan liberal era apoyar a un político que se oponía radicalmente a la despenalización del aborto y combatía el uso del condón citando a santo Tomás de Aquino y señalando que los preservativos, pruebas de cargo del asesinato, eran además una amenaza ecológica porque tapparían las cañerías de la ciudad.

La cercanía de Paz con los gobiernos de Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo no mermó su creatividad (los poemas de *Árbol adentro* y los ensayos de *La llama doble* confirman la vitalidad de sus últimos años); sin embargo, fue más dócil en su crítica al gobierno. En

1990, durante las discusiones del encuentro “El siglo XX: La experiencia de la libertad”, Mario Vargas Llosa señaló famosamente que, en su repaso de las dictaduras latinoamericanas, había exonerado a la “dictadura perfecta”, cuya principal característica era no parecerlo: el sistema político mexicano.

Paz no vaciló en descolgar el teléfono para pedir la destitución de Víctor Flores Olea, máximo funcionario de la cultura en México, por apoyar con recursos públicos el Coloquio de Invierno organizado por la revista *Nexos*. Christopher señala que el poeta luchaba contra “la cesión corporativa de las instituciones públicas” a un grupo de intelectuales. Paz se quejó de no haber sido invitado y luego de haber sido invitado “al cuarto para las doce”. En caso de haber sido tomado en cuenta desde un principio, ¿habría eso invalidado el pacto corporativo que luego criticó? Por otra parte, ¿qué otro intelectual podía tirar a un ministro con una llamada telefónica? En este caso, la autoridad de Paz no derivaba exclusivamente de su inmenso prestigio, sino de su proximidad al régimen. No actuó como un intelectual que escribe un ensayo, sino como un hombre de poder que ajusta cuentas.

En mi opinión, este es un episodio menor al que el biógrafo da exagerada trascendencia. “De lo que nadie se acuerda es de la intrascendencia intelectual del Coloquio de Invierno”, escribe Domínguez. Si es así, convendría dar menos relevancia a ese asunto.

Amigos muy cercanos de Octavio Paz han criticado con suavidad pero con decisión su vínculo con los dos últimos gobiernos del PRI que pudo conocer. En “Los combates de Octavio Paz”, Enrique Krauze escribe: “Se

esperanzó demasiado en el régimen modernizador de Salinas, se impacientó demasiado con la revuelta tradicional de Chiapas”. Por su parte, Mario Vargas Llosa comenta en su ensayo “El lenguaje de la pasión”: “Su imagen política se vio algo enturbiada en los últimos años por su relación con los gobiernos del PRI, ante los que moderó su actitud crítica”.

A propósito de la muerte de Octavio Paz —la agonia en una mansión cedida por el gobierno y el tránsito final en el hospital del ejército—, Alejandro Rossi, amigo de hierro del poeta, comenta a Christopher: “Murió en el escenario equivocado”. El autor de *Manual del distraído* se refiere a que murió como un hombre de Estado. Christopher interpreta el hecho en forma positiva. Con extraña grandilocuencia, argumenta que el niño de la Revolución, hijo de un zapatista, merecía ser enterrado con todos los honores por el gobierno emanado de la Revolución y que el presidente Zedillo actuó con gallardía al estar cerca de él, cumpliendo lo que la nación le debe a un hijo pródigo.

José Emilio Pacheco dijo acerca de Jaime Torres Bodet que tuvo una vida de burócrata y una muerte de poeta: al estilo de José Asunción Silva y Heinrich von Kleist, se pegó un tiro. Paz tuvo una extensa vida de poeta y murió como un prócer. Este dato anecdótico no modifica sus libros.

Pero el biógrafo desea encontrar ahí una merecida recompensa para el servidor de México. ¿Por qué lo hace? Paz decía que la cultura soviética tenía una “adoración por el Estado”. No podemos culpar a Christopher de profesar una adoración soviética cuando sugiere que el Estado recompensó con justicia a su prohombre. El asunto es más complejo: busca un cierre, una clausura, y da con un episodio formidable, uno de los grandes momentos de la cultura mexicana: el último discurso que improvisa Paz, donde habla del Valle de México, el sol, lo que le debe al país y cómo ha tratado de que su vida entera tenga que ver con este aire. El poeta ya es uno con su tierra. Christopher no se interesa en resaltar a un poeta de Estado sino a un poeta que representa a un país entero.

Arriesgo ahora una interpretación de las motivaciones del crítico que acaso pertenecen más al terreno del novelista que busca un personaje que al del comentarista literario.

Después del acto luctuoso en Bellas Artes, Christopher camina por las calles del Centro rumbo al Zócalo, ve la bandera a media asta y siente una identificación absoluta con Paz. Emocionado, ya no habla desde el análisis literario. En el corazón de la república encuentra una peculiar forma de la identidad. Entonces comprendemos que leímos el libro de un inmigrante que al fin ha dado con su patria; el crítico errante ha descubierto su país: Octavio Paz.

Estamos ante un rito de paso, el instante de pasión de un crítico, profesional de ocultar la pasión. Las últimas palabras del biógrafo son: “lo amábamos”. Sólo amamos lo que nos excede. “*To fall in love*”; el que ama cae. La relación asimétrica con el jefe espiritual pasa al plano de la pasión.

¿Hay antecedentes de este tipo de biografía? Desde el punto de vista de la admiración, el diario de Bioy Casares sobre Borges tiene que ver con esto. En el momento en que muere Borges, dice Bioy Casares: “di mis primeros pasos en un mundo sin Borges”. Para él, el mundo era Borges. Para Christopher, el país es Octavio Paz.

Pienso en pasiones equivalentes en Pellicer hablando de Vasconcelos, pero sobre todo en Guillermo Prieto, el niño que se quedó huérfano a los trece años y tocó a la puerta de Palacio Nacional para decir: “Soy un niño mexicano, no tengo padres y quiero que me adopte la nación”. El escritor fue adoptado por la patria y se convirtió en uno de sus mayores defensores. Cuando se acercó a Juárez tuvo una relación apasionada, muy semejante a la que podemos leer en *Octavio Paz en su siglo*. Pensarán ustedes que no se puede comparar a un dignatario con un poeta, pero recordemos que Christopher habla de un “jefe espiritual” y que Juárez ejerció la presidencia en forma peregrina, llevándola a bordo de una carreta.

Prieto lo acompañó en esos tiempos en que la soberanía era un coche en fuga. Las cortinas del carruaje estaban siempre corridas y, si alguien preguntaba quién iba adentro, Prieto respondía: “Una familia enferma”. Hubo un tiempo en que la patria fue eso, una familia enferma, custodiada por un escritor dispuesto a jugarse todo por esa causa.

Adoptado en Palacio Nacional, Guillermo Prieto escribió sobre Juárez con la enjundia que encontramos en las páginas finales de Domínguez sobre Paz.

Queremos a la gente no sólo por sus virtudes, sino por sus defectos. En la conmovedora confesión amorosa de las páginas finales, la objetividad de la sección medular ha remitido. Entendemos las emociones que el biógrafo ha puesto en juego a costa de su propia biografía. El huérfano encuentra al padre, el apátrida tiene una casa.

La excepcional mente de Christopher Domínguez desemboca en un acto de pasión. Espléndido historiador de las ideas, también se arriesga a ser el arbitrario cronista de la causa que defiende. No hay que estar de acuerdo con él para apreciarlo. Ningún homenaje mejor para un crítico que leerlo en forma crítica.

Muchas gracias. **U**

Versión editada de las palabras dichas en Guadalajara, Jalisco, el 30 de noviembre de 2014, durante la presentación del libro en la Feria Internacional del Libro.

De topos y arañas

Jorge Volpi

A partir de una atinada metáfora, que involucra a dos diminutos representantes de la fauna, el novelista y ensayista Jorge Volpi traza una relación entre los mecanismos que rigen el pensamiento científico y aquellos que se ponen en funcionamiento con la producción artística, ambos derivados de una propiedad específica del cerebro humano de anticipar o buscar proyectar el futuro.

1

Observemos a los bichos con cuidado, como si esta mañana pudiésemos convertirnos en una azarosa mezcla de zoólogos y entomólogos. Animalillos ciertamente sin gracia, los primeros. Regordetes, con uñas que harían pensar en los colmillos de un vampiro y tan cegatones como Moroco, el tartamudo ayudante del Inspector Ardilla, el personaje de los dibujos animados de los setenta. Pero lejos de ser lentos o apocados, los topos no detienen su vocación de mineros y excavan un túnel tras otro justo allí donde a nadie más se le hubiese ocurrido trazarlo. Tampoco es que sus rivales sean más hermosas o sutiles: sólo los más valientes o perversos acarician sus lomos, y su galería de ojos —argos de jardín— o sus mandíbulas, por no hablar de sus picoteos, nos obligan a repudiarlas injustamente. Como sea, las arañas no atienden a sus críticos y, tan obcecadas como los anteriores, lanzan por doquier sus hilachos hasta construir deslumbrantes rosetones en mitad de los arbustos.

Apenas conviven topos y arañas: mientras unos emprenden sus búsquedas en el subsuelo y si brotan a la superficie es sólo para tomar aire y presumir tímidamente sus hallazgos, las otras bordan a pleno sol, ape-

nas camufladas, y no tienen empacho en exhibir, arrobadas ante su propio talento, los florilegios de sus telares. No es que topos y arañas se desprecien mutuamente: en el fondo albergan altas cuotas de admiración —o llana envidia— hacia las labores de los otros, sólo que, en el ecosistema en el cual ambos son prisioneros, pocas veces se atreven a expresarlo. Siglos atrás, topos y arañas apenas se diferenciaban, y alguien con el entusiasmo suficiente podía escalar de una condición a otra sin sorprender a nadie. Aquellos buenos tiempos por desgracia se han agotado y hoy los topos son más topos que nunca, y las arañas, todavía más arañas. ¿Qué le vamos a hacer? Los primeros agotan su vida —y su vista— en estudiar un sinfín de materias para poder edificar sus túneles: ¿cómo habría de quedarles tiempo para maravillarse ante una vulgar telaraña? Y las arañas son aun peores: desprovistas de la sabiduría necesaria para apreciar la belleza arquitectónica de un túnel, ni siquiera se les ocurre pasearse por alguno.

Enfangados en sus particulares laberintos, topos y arañas suelen olvidar que sus labores son equivalentes o que comparten al menos el mismo origen. Unos y otras se asumen privilegiados y se consideran mejores dibujantes del mundo que sus competidores. Los topos ven

a las arañas como meros *flâneurs* o diletantes, artesanos con poca formación y mucho tiempo libre dedicados a copiar la naturaleza más que a descifrarla; las arañas, a su vez, contemplan a los topos con el respeto que merecen profesionales —digamos un electricista— enzarzados en resolver sus ecuaciones o sus fórmulas. Insisto: ni unos ni otras se dan cuenta, o quizá prefieren no darse cuenta, de que sus prodigios provienen de una fuente común: ese órgano, más grande o más pequeño, más lúcido o más sentimental, que dirige todas nuestras pesquisas. El cerebro.

2

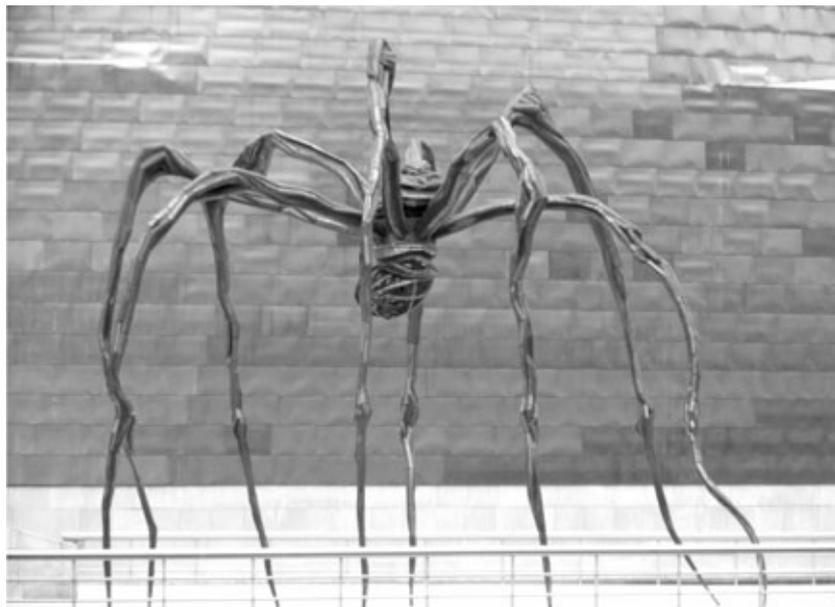
Supongo que la fábula resulta transparente. Admirados científicos que hoy nos acompañan: sí, ustedes son los gallardos topos. En cambio yo, igual que el resto de mis colegas artistas o escritores, somos las espantosas arañas.

¿El topo como emblema de la ciencia?, se quejarán ustedes. ¿Esa bestezuela ciega y adiposa? Estoy seguro de que ustedes habrían preferido el águila con su gran vista o el delfín que se abisma en los océanos del conocimiento o de pérdida un elefante de infalible memoria. Habrán de disculparme: el topo es perfecto para ustedes. Su ceguera es otra forma de visión, como la de Tiresias: en medio de la oscuridad, se abren paso, siguiendo tanto su instinto como las lecturas de sus herramientas, por esos caminos que poco a poco nos revelan los secretos del cosmos. En cambio nosotros, los artistas, somos viles arañas no nada más por nuestra tendencia a mordernos unos a otros, sino por el carácter juguetón, casi pueril, de nuestras creaciones. Mientras ustedes, hombres y mujeres de ciencia, descifran las leyes del universo, nosotros nos conformamos con nuestras bagatelas: frescos, novelas, sinfonías.

El relato vuelve a resultar injusto porque, de nuevo, tanto las abigarradas fórmulas que sueñan con explicar el tiempo o la materia, o los teoremas que revelan una singularidad química, biológica o matemática, provienen del mismo lugar que una trama romántica un poema metafísico, un tríptico renacentista o un *Lied* de Schubert: nuestro cerebro. Y en particular de ese insólito producto de nuestro cerebro, tan manoseado como poco estudiado, al que damos el nombre de imaginación.

3

Sacerdotes y místicos tienen todo el derecho de argumentar otra respuesta: que uno o varios dioses, maliciosos o severos, bondadosos o iracundos, encerraron en nuestros pobres cuerpos un alma inmortal que desde dentro nos controla. Una bonita idea que, en mi humil-



Louise Bourgeois, *Mamá araña*, 1999

de opinión, se halla más bien en mi campo de trabajo: el de la literatura de ficción. Por ello los demás tendríamos que convenir, en palabras de Francis Crick, que *sólo somos nuestro cerebro*.

Drástico, inquietante, acaso sobrecogedor, pero no por ello menos cierto: todo lo que somos y todo lo que nos ocurre, ocurre aquí adentro, en este molusco oscuro y silencioso que la evolución hizo crecer en nuestras deformes cabezotas. Y ese *todo* no sólo incluye nuestros recuerdos de la infancia, ese Pollock y ese Velázquez, la suave lluvia de ayer por la mañana, el amor por mi mujer o mi espanto ante la tragedia de Ayotzinapa, sino también esas leyes que gobiernan al mundo que ustedes, amigos científicos, persiguen tan afanosos. Por demencial que nos parezca, la relatividad o el modelo estándar no suceden más allá de las nubes, en el intangible dominio de lo real, sino aquí adentro, en las millones de neuronas regadas en cada uno de nosotros.

Con estas afirmaciones no pretendo aproximarme a un solipsismo wittgensteiniano ni a un idealismo extremo, tan fantasioso como esa novela de David Markson en la que el personaje está convencido de ser el único habitante del planeta. Para esquivar de una vez este callejón sin salida, asumamos de manera práctica, como suelen hacerlo ustedes, que la realidad existe (más allá de que no podamos aprehenderla directamente) y que la realidad es inteligible. En otras palabras: que nuestro cerebro fue modelado por las mismas leyes que rigen el universo y que, por esta única razón, es capaz de decirnos cosas *ciertas* respecto a lo que sucede conmigo y a lo que sucede allá, en el vasto dominio del mundo. (Si no confiáramos en este axioma esencial, sería momento de marcharnos de vuelta a casa).

Obviemos, pues, el alud de divagaciones filosóficas, epistemológicas y psicológicas que podrían enfangarnos en este punto para concluir con esta hipótesis —sería

mejor decir con este *cuento*— provisional: toda la ciencia que ansía comprender el cosmos, y todo el arte que aspira a representarlo, son productos de la imaginación, ese poderosísimo mecanismo generado por nuestro cerebro para relacionarnos con el afuera.

4

¿Por qué la evolución nos dotó con esta inmensa corteza cerebral? Sin duda, no para que recordemos nuestra primera comunión o nuestro primer beso, ni para que enhebreemos hondas reflexiones en torno a la muerte, como han apuntado algunos antropólogos, o para que agotemos las horas dándole vueltas a la inmortalidad del cangrejo. Aunque de todo ello sea capaz el cerebro humano, su función evolutiva es distinta: otorgarnos una ventaja competitiva frente a los demás animales —excepcionalmente quizás a los delfines—. ¿Y en qué consiste dicha ventaja? En adelantarnos, mejor que cualquier otra criatura, al *después*.

El cerebro humano es, por encima de todo, una “máquina de futuros”. Así fue diseñado y por ello nos resulta imposible alterar su configuración. Gracias al poder combinatorio de nuestra corteza cerebral, podemos desprendernos de las órdenes dictadas por nuestros genes y reaccionar frente al ambiente más rápido y mejor que cualquier otro mamífero. De la capacidad de predecir más o menos adecuadamente los hechos venideros ha dependido nuestra supervivencia y nuestro errático dominio sobre la Tierra.

Describiré el proceso de forma somera. Los sentidos llevan información del mundo hacia el cerebro: este la organiza, limpia, pule y da esplendor (como la Real Academia con la lengua) y por fin la convierte en patrones más o menos generales. De este modo, si el sujeto llega a toparse a continuación con un escenario semejante, el cerebro puede dictarle cómo reaccionar con mayores posibilidades de sobrevivir o de obtener algún beneficio.

Gracias a este mecanismo, que nunca se detiene, los humanos somos seres esencialmente imaginativos —y narrativos—. Querámoslo o no, nuestro cerebro genera escenarios de futuro sin parar. La ciencia y la literatura nacen de esta pulsión natural: tanto el astrónomo —el topo— que busca un patrón para explicar el movimiento de los astros como el escritor —la araña— que va desvelando los movimientos de sus personajes, hunden sus trabajos en esta irremediable obsesión asociada con la arquitectura evolutiva de nuestra mente. (Igual les sucede a los lectores: si una novela o un cuento se ponen en marcha es gracias a que nuestro cerebro no puede dejar de preguntarse *qué pasará después*).

La imaginación no es, entonces, sino el recurso de nuestro cerebro para concebir futuros *posibles*. Sea que investiguemos la realidad a fin de hallar reglas que nos permitan predecir el comportamiento del tiempo o la materia, sea que nos desdoblemos por medio de la ficción para atestiguar vidas distintas a la nuestra —a decir verdad, para *vivirlas*—, nos hallamos frente al mismo procedimiento, desatado en el torbellino de nuestras neuronas, de producir un inagotable torbellino de *imágenes* del mundo.



Louise Bourgeois, *Petite maman*, 1995

Esas imágenes, huidizas y caóticas, que se presentan ante nosotros sin freno ni control —como ese avestruz con botas de plástico que entreveo ahora, sin razón alguna, al lado de aquella puerta—, poco a poco son organizadas por el cerebro o, más bien, por esa otra elusiva construcción imaginaria a la que hemos dado el nombre de *conciencia* o, más comúnmente, de *yo*. Resulta inevitable que así sea: sin ese orden, sin esa estructura —que es, antes que nada, una ficticia cadena temporal—, el magma de imágenes se volvería tan abrumador como inútil.

El diseño evolutivo de nuestro cerebro nos torna, pues, en sujetos narrativos: si el *yo* es una suerte de anomalía “en serie” en medio de la arquitectura “en paralelo” de las neuronas, el orden secuencial que le conferimos a la realidad deriva de esa voluntad nuestra de contar todo, de narrarlo todo como si por fuerza contase con un principio y un final. Topos y arañas sometidos a la misma condena: darle orden a una realidad que lo esquivaba. No otra cosa es, pues, imaginar.

5

Albert Einstein: “La imaginación es más importante que el conocimiento. Porque el conocimiento está limitado a lo que conocemos y entendemos ahora, mientras que la imaginación abarca el mundo entero y todo lo que existe alguna vez por conocer y entender”.

La frase del padre de la relatividad no hace sino resumir, en otras palabras, lo dicho hasta ahora. Pero, ¿cómo surge esa imaginación? ¿Y qué relación mantiene con el pensamiento *racional*, ese que se dedica puntualmente a enlazar causas y efectos, y que solemos asociar de manera más enfática con el pensamiento científico?

Lo decíamos antes: nuestras neuronas se hallan ensambladas en un sistema “en paralelo”, es decir que, para llevar a cabo su titánica labor de organizar la información proveniente del universo, se ponen en marcha de forma simultánea, a fin de procesarla de mil maneras distintas en el menor tiempo posible. Nuestro *yo*, en cambio, se comporta de forma lineal, imponiendo una sucesión a cuanto observa.

Si lo anterior es cierto, el *yo* tendría que ser visto sólo como un vasto conjunto de ideas inmateriales, producidas por el cerebro material, con una clara función evolutiva: hacernos creer que tenemos un centro, una suerte de controlador de vuelo de nuestro cerebro que nos permite cumplir mejor con nuestra principal tarea: sobrevivir y reproducirnos con éxito. El resultado de este salto evolutivo ha sido prodigioso: el *yo* —la autoconciencia— nos ha proveído con una singular capacidad para separar el adentro del afuera y para conferirnos

una compleja individualidad de la que carecen la mayor parte de los animales (otra vez, delfines excluidos).

Pero mientras el pensamiento racional, metódico, organizado de manera temporal, se lleva a cabo bajo el control del *yo*, nuestro cerebro en paralelo continúa funcionando por su cuenta, indiferente a sus mandatos dictatoriales. Y acaso sea allí, en esa mirada de neuronas interconectadas en paralelo, donde encuentra su sitio la imaginación. O al menos la imaginación más desbordada. La que da origen a la creatividad —y a la demencia.

La imaginación, la loca de la casa, nos suele parecer por ello ingobernable. De ahí que las arañas nos creamos inspiradas por las caricias de las musas o tentadas por lúbricos demonios. Porque es allí, en esa turbulencia, en ese maremágnum del cerebro en paralelo, donde las ideas brotan y reverberan, se quiebran y recomponen, se mezclan y se persiguen, mutan y revolotean sin que el platónico palafrenero del *yo* les imponga sus arrestos. Cuando Einstein afirma que la imaginación es más importante que el conocimiento, se refiere justo al frenesí de las neuronas en paralelo, libres e insumisas, frente al yugo racional, obsesionado sólo con los datos, impuesto por el *yo*.

La ciencia y el arte comparten suerte: el *yo* dicta y organiza, investiga y se impone metas, diseña cuadros y esquemas, verifica datos y persigue inconsistencias, pero entretanto el cerebro en paralelo echa a andar avalanchas de patrones, tsunamis de ideas, cascadas con imágenes basadas en esos mismos datos, esperando que el *yo* elija las más productivas, las más prometedoras. No es casual que otros identifiquen este mecanismo con el incómodo nombre de intuición.

Los científicos siempre lo han sabido tan bien como los artistas, aunque por vergüenza prefieran callarlo: antes que la hipótesis racional o el frío análisis de los datos predomina la intuición. La *imaginación*. Y es que, como han detallado estudios recientes en el novedoso campo de la psicología de la ciencia, así ocurre en la mayor parte de las mentes científicas. El apego inicial a una teoría —o a una trama o a un personaje— se produce de inmediato, sin que nos demos cuenta, casi desde que nos planteamos un problema: igual que en muchas otras áreas de nuestra vida, es nuestro cerebro, y no *nosotros*, quien decide hacia dónde ir. En la mayor parte de los casos, el investigador o el escritor parten de esa intuición irracional —de ese primigenio acto de imaginación— y sólo a posteriori se empeñan en comprobarla o desarrollarla.

Max Planck: “Una y otra vez el plan imaginario que uno intenta construir se rompe y haz de intentar otro. Esta visión imaginativa y esta fe en el éxito son indispensables. El puro racionalismo no tiene cabida aquí”. Vale la pena aclarar que lo dicho por el gran físico alemán se aplica tanto a los topos como a las arañas. **U**

Diego Rivera en Estados Unidos

Beatriz Espejo

Diego Rivera, uno de los mayores exponentes de la Escuela Mexicana de Pintura, tuvo una formación cosmopolita en Europa y, a partir de su ascendente reconocimiento en México, aceptó encargos artísticos de poderosos hombres de la industria en Estados Unidos, con quienes el pintor, interesado en defender sus ideas políticas, conoció dificultades y rechazos.

Para Sara Poot Herrera

En la polémica nadie le ganaba. Solían acusarlo de mitómano divertido. Luis Cardoza y Aragón lo describía como una albóndiga riéndose de sus propios chistes mientras le retumbaba la barriga en medio de carcajadas, aunque sus defensores decían que era cierto lo que contaba. Era un genio de la publicidad. Propagandista y agitador, hizo de sí mismo un mito y Joaquín Sorolla lo convenció de que los artistas, no por serlo, deben amistar con la pobreza. En el mundillo de Montparnasse se volvió enormemente célebre gracias a sus enfebrecidas y descomunales ocurrencias sobre la marcha de la conversación. Fue el gran niño azteca de la bohemia parisina, pero también el artista ocupado de afinar las armas de una expresión que le abriera vías a su arte. Durante los años veinte, treinta, cuarenta, alcanzó una celebridad sin precedente en la historia plástica de América. Maestro de multitudes enseñó el acercamiento a la pintura con sus declaraciones contradictorias o murales, acti-

vidades sociales, trato con gobernantes, estrellas de cine (a María Félix le mandó una carta diciéndole que la adoraba tanto como había adorado a Frida Kahlo). Total que encarnaba la imagen del mexicano universal. Provocaba interés con sus pleitos y romances.

Se ha hecho famosa una anécdota contada de boca en boca con la reciente apertura del Palacio de Bellas Artes en 1934. Al parecer por diferencias ideológicas, David Alfaro Siqueiros llevaba cuatro años atacándolo desafortunadamente, sin que Diego Rivera contestara —cosa rara en él—, pero durante la conferencia a la que Siqueiros había sido invitado como ponente y parte de los festejos, se abrió la puerta de la Sala Manuel M. Ponce y entró un hombrón de 120 kilos y estatura de un metro ochenta centímetros que empezó a rebatirlo. El director del plantel quiso callar tan inusitada intervención arguyendo que aún nadie tenía derecho a réplica. Rivera al parecer acostumbraba ir armado, sacó de la cintura

tremendo pistolón y vociferó que si no lo dejaban expresarse estaba dispuesto a disparar. Los presentes se metieron debajo de sus asientos. Hizo uso de la palabra y se armó un alboroto, pero pasado el susto todos los asistentes, incluso los que estaban fuera, quisieron asistir al enfrentamiento titánico. Aquello estaba a reventar y tanto Siqueiros como Diego encontraron muy pequeño el recinto para seguir discutiendo. Pidieron que se abriera el salón donde tocaban las orquestas o se daban funciones de ópera y ballet. Y al gran salón fueron seguidos por su ya numeroso público.

Se sabía también que, cuando en Madrid comentaban que los artistas contemporáneos no eran diestros en su oficio buscaban maneras distintas para darse a conocer, junto con un grupo de compañeros él compró una vieja tabla en el rastro y entre todos imitaron a Fra Angelico, sin sus inefables poderes pero sí con algunas de sus características. Una marquesa prepotente e ingenua compró el engendro y se lo regaló al rey, quien también cayó en la trampa y lo mandó a El Prado, donde se expuso y hoy permanece embodegado. Cosas de este tenor podrían sacarse a relucir. Con ellas acrecentaba su nombre, que no habría perdurado a no ser por el sostén de su genio. La ironía y el sarcasmo iban de su mano con enorme habilidad y solía celebrar sus propias bromas y la manera inocente con que las personas tragaban el anzuelo.

Por supuesto, se ufana propagándolas. Contaba que a los cinco años había aprendido a leer sin que nadie le enseñara y que increpó a unas beatas en una iglesia de Guanajuato, donde nació en 1886. Apenas cumplidos los diez lo admitió la Academia de San Carlos en México, con maestros notables a los que nunca olvidó, y luego fue a la de San Fernando en Madrid. Se inscribió en el grupo de Los Íntegros y gozó la cercanía de Ramón del Valle-Inclán, a quien siempre llamó Marqués de Bradomín. Estuvo diez años en París y fue uno de los participantes de Los Independientes. Allí exhibió obras puntillistas que por estar compuestas con vigor —contenían volúmenes definidos llevados hacia las formas simples en diferentes directrices— merecieron un lugar importante en la exposición. Entonces le interesó el cubismo, tendencia de lienzos memorables; por ejemplo, los retratos de los ateneístas Martín Luis Guzmán y Mariano Silva y Aceves, de su amigo Ramón Gómez de la Serna y el notable cuadro *Dos mujeres*; aunque le dejaba a Juan Gris el lugar de honor en tal corriente. Entonces le ofrecieron propuestas interesantes que rechazó para no detener su evolución experimental. Pensaba que después de recorrer todos los caminos encontraría el propio.

En Inglaterra leyó a Karl Marx. Volvió a México y con *La Creación* inició su labor de muralista en el Anfiteatro Simón Bolívar. Recordaba los frescos italianos, sobre todo los de Giotto; Melozzo da Forlì; Gentile da Fabriano,

maestro de la composición abigarrada en su *Adoración de los Magos*; Paolo Uccello, cuya influencia es muy notable en la escalera de Palacio Nacional. Se inscribió en el Partido Comunista y junto con David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco formó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Se declaró trotskista. Formó el Partido Revolucionario Obrero Campesino, figuró entre los integrantes del Partido Popular. Luego se retiró para regresar al Partido Comunista en 1954, tres años antes de su muerte en 1957. Nadie podía llamarse a engaño sobre su credo e inclinaciones. Incluso en un viaje a Yucatán, por invitación de Felipe Carrillo Puerto, hasta el pueblo de Motul acompañando a José Vasconcelos, ministro de Educación en 1921, y otras personalidades culturales, inspiró no sólo los renombrados huevos motuleños sino la llamada sopa socialista a la que se le agrega betabel para darle color rojo frenético. Esta visión del sureste representó un contacto con una realidad que desconocía del país.

A semejanza de sus correligionarios constitucionales, Plutarco Elías Calles, posteriormente presidente, quería una política internacional que permitiera conciliar los intereses mexicanos con los inversionistas extranjeros. Había vivido innumerables conflictos oponiéndose a la violenta política norteamericana durante su



Diego Rivera

gobierno. Vasconcelos y Lombardo Toledano, director de la Preparatoria, dieron antes a los muralistas la oportunidad de pintar en el Colegio de San Pedro y San Pablo y la Escuela Nacional Preparatoria. Con las obras se buscaba tanto en las decorativas (Roberto Montenegro), folclóricas y alegóricas (Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, que recibió el proyectil de un huevo sobre su trabajo del día) como en las de carácter social (Orozco, Rivera, Siqueiros) presentar a las masas el arte en los recintos públicos con el fin de que tuvieran acceso a las manifestaciones del espíritu. Los estudiantes las criticaban acérrimamente, lo mismo que el resto de la burguesía, asustados por propuestas que no comprendían. El muralismo se iniciaba como proposición moral y artística. Siempre atendería dos frentes: el político y el estético. Esto influyó en sus trabajos. Ampliaron las formas y al hacerlo convertían sus temas en proclamas desafiantes. Y sin darse cabal cuenta el público fue juez, acabó aceptando el desarrollo de la Revolución y el destino nacional con base en documentos que les sirvieron a todos.

Rivera había pintado en el Anfiteatro, la Secretaría de Educación, Chapingo y el cubo de la escalera del Palacio Nacional. Adoptó elementos nacionalistas que mantuvo durante su carrera. El arte que practicaba sería un vínculo que permitiera expresar la historia, los ideales e intereses del pueblo. Así, durante su mandato, Calles entendió que tenía un instrumento propagandístico para ayudarlo a proyectar la imagen patria y su nueva realidad social.

El apoyo que Rivera dio al callismo lo convirtió definitivamente en el líder del movimiento mural y contribuyó a expresar el panorama de apertura y liberalidad que se quería presentar a la opinión pública. El embajador W. Morrow, que había ayudado a revertir algunas leyes importantes para el desarrollo de México y beneficiosas para Estados Unidos, obsequió el mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca con el tema *Remembranzas a partir de la conquista de México hasta la insurrección de Zapata*. El pintor lo dividió en tres periodos —Conquista, Independencia y Revolución— y logró una imagen bellísima del líder campesino y de su caballo blanco, que sin duda está entre sus obras maestras. Provocó severas críticas del Partido Comunista, pero cumplió con los requerimientos de Morrow, quien desde ese momento lo indujo a pintar en Estados Unidos. En 1930 Rivera expuso su obra en el Palacio de la Legión de Honor en California y al año siguiente pintó el Luncheon Club de San Francisco Stock Exchange con una figura que simboliza el esfuerzo humano para controlar los recursos naturales, todo lo cual sirvió de ayuda para agilizar las relaciones diplomáticas en nuestro país. Albert M. Bender, notable corredor de bolsa y admirador del artista, se encargó de organizar una campaña publicitaria

que incluía, además de la prensa, exposiciones en centros culturales de California como Carmel, San Diego, Santa Bárbara y San Francisco. También dio a conocer a Rivera entre sus amigos y parientes acaudalados, como su hermana Florence, casada con George Blumenthal, presidente del Museo Metropolitano de Nueva York, y los esposos Stern, quienes le encargaron en el comedor de su casa un mural alusivo a la plácida vida del campo en la región. Este conjunto de adinerados le compró obras de caballete, lo puso en contacto con William Gerstle, presidente de la comisión de arte de San Francisco, y propició un mural alegórico para la California School of Fine Arts titulado *Himno a la industria moderna*, homenaje a la construcción que retrata importantes personajes de la arquitectura y la pintura y donde aparece el mismo Diego de espaldas elaborando el enorme fresco. En 1931 Rivera expuso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y el siguiente año hizo la escenografía para el ballet *H.P.* de Carlos Chávez, representado en Filadelfia bajo la dirección de Leopold Stokowski.

Diego tenía 45 años cuando en la cima de su carrera afrontó los cuatro muros del patio central del Instituto de Artes, 27 paneles al fresco titulados la *Industria de Detroit*, acaso la primera visión plástica del mundo mecanizado y deshumanizado en el que la ciencia juega el papel redentor que el cristianismo atribuye a los santos. Él contaba con ocho asistentes y, sin embargo, se comenta que trabajó incansablemente desafiando los elementos del clima y las horas del día y la noche durante los nueve meses que duró la gestación del parto; esta obra fue siempre considerada por él entre sus creaciones de mayor envergadura. A la entrada se tiene de frente la forma industrial más primaria, la agricultura. A derecha e izquierda se presentan dos desnudos femeninos sosteniendo frutas y granos de la región. El muro poniente se ocupa de la tecnología aérea, muestra la fabricación de aviones y particularmente del trimotor de la Ford. A la derecha los aviones para pasajeros y a la izquierda los militares acentúan la naturaleza dual de tales avances mecanizados. La parte central capta la confluencia de dos ríos, el Amazonas y el Detroit, unos obreros hacen incisiones en algunos árboles y varios peces se deslizan en el agua. Linda Downs afirma que esta parte se basa en fotografías que Diego tuvo a su alcance sobre la Ford Motor Company en Brasil. A la izquierda queda la parte automotriz a la cual le dedica un espacio fundamental. Hay al centro una estrella flanqueada por medio cráneo y media cara que aluden a imágenes prehispánicas y a la coexistencia de la vida y la muerte y una rosa de los vientos evoca la frase de Hipócrates: *Ars longa, vita brevis*. Además surgen turbinas que transforman el vapor en energía eléctrica, farmacéuticos entregados a su tarea con el ceño fruncido y un par de retratos atribuidos a Thomas Alva Edison y a Henry Ford; sin embargo, en



Diego Rivera, *La industria de Detroit*, muro norte, 1932-1933

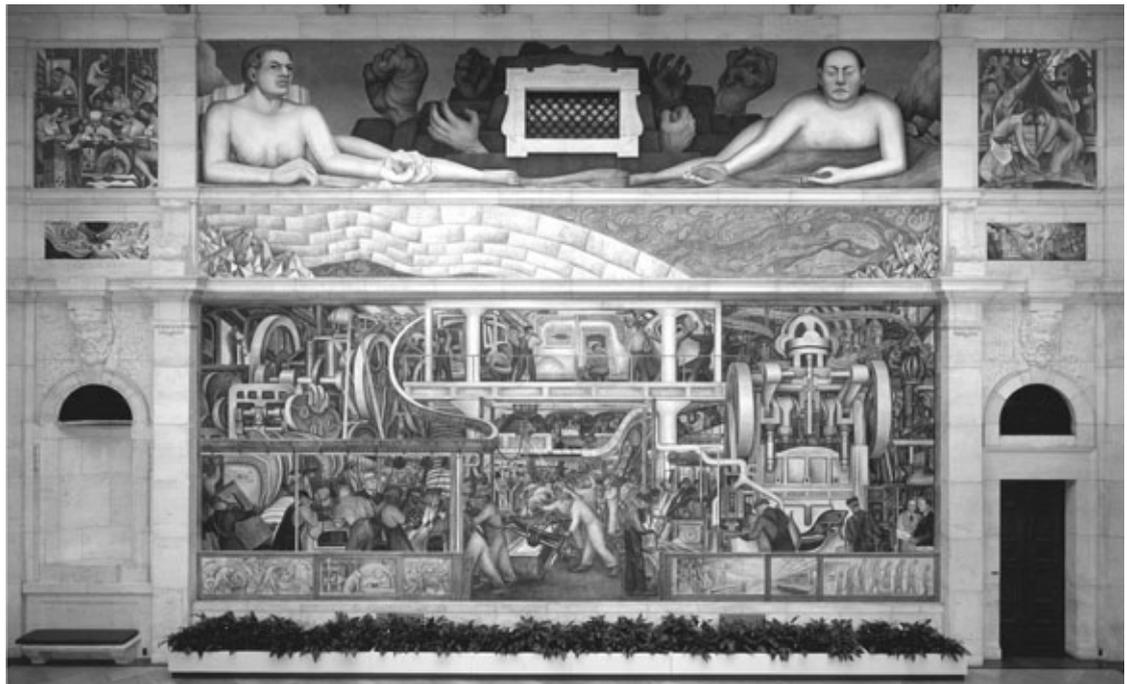
marzo de 1933 se suscitó la controversia porque se introdujeran escenas de tal carácter al ámbito tranquilo del Garden Court. Se le acusaba de pornográfico y de sacrílego por el muro norte, gracias a una escena titulada vacunación que recordaba el nacimiento de Cristo. Las Hijas Católicas de América se enfurecieron y firmaron documentos. Un clérigo expresó su enojo por medio de cartas que iban y venían. Rivera afirmaba no estar preocupado por la propuesta de que su obra fuera destruida; se defendió argumentando de que su tendencia era un realismo monumental y que le habían pagado 20 mil dólares asegurados por el First National Bank; pero luego confesó que si llegaran a borrar sus murales se sentiría profundamente acongojado ya que en ellos había invertido casi un año de su vida y lo mejor de su talento. Sin embargo, también dijo que si los quitaban, poco después estaría haciendo otros, porque era un hombre que cumplía con la función biológica de generar pinturas al igual que una planta genera flores sin llorar al perderlas cada año. La amenaza duró hasta el mes siguiente, el 12 de abril de 1933, cuando la Comisión de las Artes las aceptó. Hoy son una de las máximas atracciones de la ciudad y se asegura su integridad con clima artificial y toda clase de cuidados.

Se había celebrado a finales de 1931 una máxima exposición en Nueva York. Abby Aldrich Rockefeller era amante del arte, se convirtió en una de las fundadoras de MOMA y en una de las primeras coleccionistas norteamericanas de Rivera; al pasar cincuenta años se descubrieron en una bodega oscura invaluable bocetos que el pintor había regalado al Museo de Detroit y de los que nadie se acordaba.

Para el Centro Rockefeller se incluyó un conjunto de esculturas, mosaicos, fotomurales y pinturas enco-

mendadas a catorce de los artistas más destacados del momento, para los catorce edificios que lo componen. Se nombró el tema general *Nuevas fronteras*, con la intención de recordar el progreso de la humanidad. Se eligieron escenas y figuras de la mitología griega y romana fundamentales en la civilización occidental que al mismo tiempo hablaran de la fortaleza y perdurabilidad de la familia. Se barajaban los nombres de Pablo Picasso y Henri Matisse, quienes rechazaron la invitación. En cambio, aceptó Diego Rivera, quien era ya un artista consolidado con reconocimiento mundial como “artista del pueblo”, según se hacía llamar, y ya había decorado varios edificios públicos exaltando la esencia de lo mexicano; pero le interesaba participar en tan enorme proyecto a sólo unos cuantos pasos del Museo de Arte Moderno, en el mero Manhattan. Se intentaba construir una ciudad dentro de la ciudad, punto cultural, económico, financiero, nacional e internacional que devolviera la confianza al capitalismo, mediante empresas líderes de la radio y la comunicación.

En contraste con la realidad campesina de México, Rivera admiraba la ciencia y la tecnología, pilares del desarrollo norteamericano. Se proponía crear ocho murales transportables: *Taladro neumático*, *Energía eléctrica* y *Activos congelados*, captando en el tercero las consecuencias de la crisis del 29, que todavía se resentía. Se especificaban algunas exigencias: las telas debían realizarse en una reducida gama cromática compuesta por blanco, negro y gris, firmadas cada una con el nombre del artista y la fecha de su término. La composición debía cubrir las tres caras del elevador ubicado en el centro del vestíbulo; pero lo que finalmente se pintó fue muy diferente a lo aprobado por los Rockefeller, cuya fortuna provenía principalmente del petróleo (Standard



Diego Rivera, *La industria de Detroit*, muro sur, 1932-1933

Oil Company), y sus arquitectos, encabezados por Raymond Hood como principal responsable, algunos de los que empezaron a llenar la ciudad de Nueva York con enormes rascacielos. En el dibujo preparatorio un obrero pone sus manos sobre un soldado herido que ha regresado de la guerra y está cerca un campesino que viste camisa a cuadros. Al obrero Rivera le puso el rostro de Vladimir Ilich Lenin, que según dicen los entendidos fue un cambio posterior. ¿Se permitiría la imagen de un líder comunista en el vestíbulo del edificio central? ¿Qué pensaría todo el tiempo el patriarca familiar John D. al ver, antes de llegar a su despacho, la imagen de un enemigo de clase? Además, en la última parte se observan desempleados cabizbajos debido a la Gran Depresión haciendo fila para recibir alimentos proporcionados por el Estado. El precio convenido fue de 21,500 dólares, que Rivera podía retener en cualquier caso. Como es bien sabido, Diego desvió bastante los dibujos preparatorios propuestos y aun así logró pintar tres cuartas partes de la obra antes de suscitarse el terrible escándalo. ¿En realidad eso quería, dada su trayectoria? ¿No planeaba su mayor y mejor difundida jugarreta? ¿Y no había sido un error contratarlo conociendo sus inclinaciones pregonadas a los cuatro vientos? Se dice que los contratantes estaban dispuestos a negociar. Rivera no quiso eliminar a Lenin pero planteó en un sector suavizar los vicios capitalistas con las imágenes de Abraham Lincoln, símbolo de la unidad del país y de la abolición esclavista, rodeado de otros líderes norteamericanos. Esta opción no fue aceptada. En cambio pagaron lo estipulado y escoltaron a Rivera junto con sus ayudantes afuera del edificio. La calidad artística nunca estuvo en juego, el tema sí. Consideraron incongruente el uso del trabajo como propaganda

socialista. Por supuesto, Diego alardeó contra sus mecenas todo lo que pudo. A partir de ese momento comenzó una serie de manifestaciones contra el hombre más rico del mundo, quien al tapar un retrato, del guía de las masas explotadas, creía evitar la supresión de clases y el amor y paz entre los seres humanos; en contraste con la guerra y degeneración del capitalismo desmedido. Las fotografías tomadas por Lucienne Bloch dieron la vuelta al mundo en diarios y revistas y contribuyeron a mitificar lo sucedido.

Rivera no consideró destruida su obra; se contentó con que la prensa mundial lograra que fuera vista por millones de personas. Nelson A. Rockefeller se empeñó en salvar el fresco y trasladarlo al MOMA para no quedar como un inquisidor. Su idea no se materializó. Diego y Frida regresaron a México en 1934; en junio de ese año el artista firmó un contrato para reconstruir la composición en el Palacio de Bellas Artes, próximo a inaugurarse. Se tomaron como punto de partida los bocetos que había guardado y que hoy existen en la Casa Azul de Frida y en el Anahuacalli, junto con las fotografías de Lucienne Bloch.

Sin llorar por el trabajo que había perdido, Diego terminó posteriormente el cubo de la escalera de Palacio Nacional, cuatro tableros en el Hotel Reforma, invaluables pinturas de caballete como el *Retrato de Lupe Marín*, el Instituto Nacional de Cardiología, el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, con una frase que también motivó protestas y que no venía al caso, muchas composiciones más y el mural para la Golden Gate International Exposition (1940), tratando de combinar personajes y motivos históricos de México y Estados Unidos. Como él mismo dijo, convencido, era un ser destinado a dar frutos. **u**

Zacatecas, la última batalla

Adolfo Gilly

El 23 de junio de 1914 cayó la ciudad de Zacatecas en poder de la División del Norte, el episodio crucial para la salida de Victoriano Huerta de la presidencia de la República. Adolfo Gilly reconstruye el antes y el después de una de las jornadas más impresionantes del combate revolucionario, y que también significaría la fractura entre dos fuerzas opuestas: la de Venustiano Carranza y la de Francisco Villa.

*Para Delfy,
bajo cuya estrella vespertina escribí estas páginas*

1

2

Cada gran batalla es una ceremonia, una obra del arte de la guerra y un sacrificio humano sangriento y atroz. La toma de Zacatecas, donde en un solo día se decidió la suerte y el fin del Antiguo Régimen, es un caso ejemplar de esa tríada.

Entre todas las batallas de la Revolución, Zacatecas tiene una carga simbólica y un aura propias. Ha quedado en el arte trágico de Francisco Goitia; en *Siglo de un día*, la novela de realismo fantástico de Eduardo Lizalde; en la dimensión mítica del general Francisco Villa y su División del Norte; y en el diario de guerra del general Felipe Ángeles.¹ Queda también, como entre brumas, en la memoria de las generaciones zacatecanas que hoy todavía, en las pláticas de las familias, las plazas, los cafés o las cantinas suelen volver y volver sobre aquel día convertido en leyenda.

¹ Eduardo Lizalde, *Siglo de un día*, Vuelta, México, 1993; Felipe Ángeles, “Diario de la Batalla de Zacatecas” en Adolfo Gilly (compilador), *Felipe Ángeles en la Revolución*, Era/Conaculta, México, 2008, pp. 226-251.

Una batalla no sólo requiere armas y transportes, hombres y mujeres, conocimientos y arrojo. Requiere también dinero, material que los clásicos llamaron “el nervio de la guerra” porque sin él nada se mueve.

A inicios de 1914, Pancho Villa encabezaba ya el más aguerrido ejército de la Revolución, la División del Norte, vencedora en Ciudad Juárez, Tierra Blanca y Ojinaga. Su próximo objetivo era Torreón, la clave industrial, comercial y ferroviaria del espacio norteño y del avance hacia el sur. Pero en esos días iniciales de 1914 más allá no podía desplazarse. Necesitaba reponer y reforzar armamento y parque y la frontera norte estaba cerrada para ese comercio sin el cual ninguna guerra moderna existe.

Ahora bien: el 9 de febrero de 1914 Ernesto Madero —tío del presidente Madero que había sido secretario de Hacienda en su gobierno y en el interinato de Francisco León de la Barra— enviaba desde Nueva York a su amigo Jaime Gurza, alojado en el Hotel de France, en Madrid, una carta escrita en el pulido estilo de la aristocracia del Antiguo Régimen. Le pedía que le-

vantara el ánimo de un amigo común, amilanado por la difícil situación política, recordándole aquellos versos que dicen:²

No hay que perder la moral
Ni entregarse a las congojas.
No hay que aflojar el tamal
Aunque se pierdan las hojas.
Nunca al peligro te arrojes.
Procura ser moderado.
Cuando te veas apurado
Ni te aflijas, ni te aflojes.

Después de esta síntesis de política maderista en octosílabos, el tío Ernesto, hacendado, financista y hombre práctico, dejaba las cuartetas y pasaba a la prosa:

Con la última determinación que ha tomado el Presidente Wilson de levantar el embargo de armas y municiones, ha sido posible proveer a los constitucionalistas con grandes elementos de guerra y es seguro que de ahora en adelante caminarán las cosas más rápidamente. Se aproxima la batalla de Torreón, la cual ha tenido que demorar Villa por la falta de municiones. Pero en estos últimos días han mandado más de dos millones de cartuchos y más de cin-

² Ernesto Madero-Jaime Gurza, 9 de febrero de 1914, ADFMCZ-SHCP, FGY2525b.

co mil granadas, así que en un par de semanas probablemente podrán dar este esperado ataque.

Miraba después el escenario de la inminente batalla y no se orientaba mal:

Aunque Huerta ha procurado reforzar la guarnición de Torreón con la columna del general Joaquín Maass y la del general Agustín Valdez, yo creo que les va a entrar pánico cuando Villa resuelva el ataque, pues la mayor parte de las fuerzas federales están compuestas de soldados sin práctica ni disciplina, recogidos de leva en las calles de México, mientras que los constitucionalistas están ya muy bien fogueados y han demostrado lo que pueden hacer. Es seguro que después de que caiga Torreón el gobierno de Huerta se vendrá al suelo muy rápidamente.

Pero el hecho concreto e inmediato era que el 5 de febrero, ahora sí, el presidente Woodrow Wilson había abierto la frontera a los pertrechos de guerra para el Ejército Constitucionalista. Estaba tan interesado en intervenir en México como su antecesor William Howard Taft aunque, a diferencia de este, lo estaba haciendo a favor del constitucionalismo, mientras desde Alemania el Káiser Wilhelm inclinaba sus simpatías y sus apoyos hacia Huerta. Pero el Káiser estaba lejos y Wilson ahí nomás tras lomita.



La toma de Zacatecas

La situación mundial se había precipitado y aparecía inminente la Gran Guerra que estallaría en Europa en agosto de 1914. Estados Unidos quería seguridad en su frontera sur y el régimen de Huerta ya no era garantía.

Casi como jugada del azar y de la astucia, la corriente de municiones y de armas confluyó en ese mes de marzo con la incorporación a la División del Norte del general Felipe Ángeles, estratega y artillero, enviado por el Primer Jefe Venustiano Carranza con esa dosis de sabiduría práctica inmediata que era una de sus dotes de estadista: con el traslado de Ángeles satisfacía el insistente pedido del general de que se le asignara mando de tropa y no tareas de oficina y disolvía, al menos en lo inmediato, el descontento de Obregón y los jefes sonorenses hacia la presencia de Ángeles en el gabinete constitucionalista.

En ese momento la División del Norte reunió los tres grandes elementos de la batalla: jefes y tropa fogueados en la acción; armas y parque a discreción; y técnica militar de escuela con la incorporación de Ángeles y un puñado de oficiales, sus discípulos, avezados en el uso de la artillería.

El arma más moderna de la época se unía con un ejército aguerrido que confiaba en sus jefes —Calixto Contreras, Trinidad Rodríguez, Toribio Ortega, Maclovio Herrera, Tomás Urbina y tantos otros— y combatía por la tierra, el trabajo y el respeto a cada ser humano más allá del color de la piel o de la alcurnia. Tal vez al general Ángeles se le aparecían las imágenes de los ejércitos de la Revolución francesa que había entrevistado en sus lecturas de Jules Michelet y Jean Jaurès.

Entretanto en los pliegues de los días se escondía el azar, ese elemento inaprehensible y decisivo de las batallas, según habían escrito Carl von Clausewitz y otros teóricos tiempo antes, cuando los nuevos frutos del conocimiento científico se iban incorporando de pleno al arte empírico, intuitivo y azaroso de la guerra.

Torreón cayó el 2 de abril de 1914. Estaba al frente de los defensores José Refugio Velasco, el general más prestigioso y respetado del Ejército Federal. La plaza fue conquistada a costa de grandes bajas y destrucciones en una larga y durísima batalla en la cual hasta los momentos finales estuvo incierta la suerte de las armas. La ciudad y la Comarca Lagunera se convirtieron en el baluarte militar, económico y político del constitucionalismo.

Tomadas Gómez Palacio y Torreón, la División del Norte se lanzó sobre San Pedro de las Colonias, adonde se habían replegado los generales derrotados. El 14 de

abril, también con grandes pérdidas humanas y destrozos urbanos, la ciudad estaba tomada por los villistas.

Ese mismo día Villa rindió parte al Primer Jefe de la abrumadora victoria: el desastre de los federales no tenía precedentes. El 15 de abril Felipe Ángeles informó a Carranza la situación militar:³

Si no fuera por la expectativa mundial que había por la toma de Torreón la batalla de San Pedro de las Colonias sería mucho más importante porque en realidad lo es intrínsecamente. Todos los generales de la confianza de Huerta estaban en San Pedro y por telegramas recogidos en el cuartel general huertista aquí, se ve que en ellos cifraba Huerta el sostenimiento de su gobierno y que han quedado después de la derrota en estado completo de desmoralización. [...] Si las tropas del general González salieran por Hipólito y General Cepeda al encuentro del enemigo que salió de ésta lo aniquilaría por completo y quizá esto diera fin a la campaña. Suplícole encarezca al general González la urgente necesidad de que salga al encuentro de dicho enemigo. Respetuosamente, Felipe Ángeles.

Pablo González no se movió.

Pancho Villa y Felipe Ángeles regresaron a Chihuahua, la capital del Primer Jefe en esos días. Juan Barragán registró el encuentro en el que Villa se presentó con “uniforme blanco tocado de impecable gorra militar”. Agrega Barragán: “Villa en su conversación con don Venustiano le relataba en términos generales y dicción asaz pintoresca algunos detalles de las principales acciones de guerra que había librado, tanto en su campaña de Chihuahua como en la Comarca Lagunera”. Ausencia simbólica, en ese día Ángeles no se hizo presente ante Carranza.⁴

Pancho Villa, buen catador de hombres a primera vista según Silvestre Terrazas, Martín Luis Guzmán y otros que lo conocieron, dijo años después a Terrazas su impresión de ese encuentro con el Primer Jefe: “Al ver el modo de usar sus lentes y cierta torpeza al colocarlos, pensé luego: ‘Este hombre no nos llevará a buen fin. Dio ya en su vida cuanto podía dar’”.⁵ Mirada y juicio de huellero, habría dicho algún teórico del saber indiciario. Sea como fuere, desde entonces en los hechos de la vida el desencuentro quedó establecido.

Por esos días, el 21 de abril de 1914, las tropas de desembarco de Estados Unidos ocuparon el puerto de Veracruz con un pretexto de ocasión e impidieron que el

³ Archivo Juan Barragán, IISUE/AHUNAM, Caja I, expediente 2, folios 124-125.

⁴ Juan Barragán Rodríguez, *Historia del ejército y de la revolución constitucionalista*, Stylo, México, 1946 (reimpresión por el INEHRM, 1985), p. 434.

⁵ Silvestre Terrazas, *El verdadero Pancho Villa*, Era, México, 1985, pp. 130-131.

Ypiranga, barco de bandera alemana, descargara armas y municiones destinadas al Ejército Federal. El gobierno constitucionalista protestó con energía por la invasión y exigió el retiro de la tropa extranjera. Josephus Daniels hizo saber discretamente que no irían más allá de la ciudad puerto. Isidro Fabela se dio por enterado y con similar discreción agradeció por escrito una declaración pública de Daniels en favor del constitucionalismo.⁶ No fue el último contacto mantenido entonces en reserva.

Buena parte de lo demás, por importante y notorio que haya sido, fueron en cierta necesaria medida fuegos de artificio y reacomodos en torno al incidente, magistralmente descrito por Robert Quirk en su libro *Una cuestión de honor (An Affair of Honor)*.⁷

5

A inicios de mayo de 1914 Carranza y los jefes de la División del Norte se reunieron en Torreón para decidir la fase final de una campaña cuyo resultado ya estaba escrito. Allí estalló lo que podría llamarse “la disputa de Torreón”.

El Primer Jefe proponía que la División avanzara hacia el oeste para tomar Saltillo. Ángeles decía que esa era tarea de Pablo González, mientras la División debía marchar de inmediato hacia el sur sobre Zacatecas, para completar la destrucción del Ejército Federal y abrir al Ejército Constitucionalista el camino hacia la Ciudad de México, mientras Álvaro Obregón avanzaba por la costa del Pacífico.

No hubo acuerdo. No se trataba de las necesidades de la guerra sino de los imperativos de la política y, más allá del momento crucial de la batalla, política y poder dictan la ley de cada guerra. Villa, hombre mucho más político que Ángeles, zanjó la cuestión. Para evitar una ruptura en frío decidió acatar la orden: vámonos para Saltillo, le damos su ciudad al Jefe y nos lanzamos después sobre Zacatecas.⁸

En realidad en esta divergencia, arraigada en la composición social de los mandos y la estructura territorial de los ejércitos constitucionalistas, en ese momento to-

dos tenían razón; o, mejor dicho, cada uno tenía las propias, plenamente válidas.

Venustiano Carranza, el gobernante, estaba construyendo un Estado con su lógica y estructura afirmadas tanto en esa guerra como en la política nacional e internacional de la nación. No podía someter a discusión con sus subordinados su mando y sus fines.

Felipe Ángeles, el general, estaba encabezando una ofensiva militar que tenía también su lógica y sus exigencias: ante todo no romper el ritmo de la ofensiva, su *tempo*, y no dar tiempo ni espacio al enemigo para reorganizar sus fuerzas y salir del pasmo de las derrotas.

Pancho Villa, el caudillo militar, como hombre de guerra compartía las razones y los apremios de Ángeles; y como caudillo político comprendía, aunque no los compartiera, los motivos y la premura de Carranza. Pero sus exigencias eran otras y venían de muy atrás y muy hondo en los agravios de su pueblo. Carrancismo, maderismo y villismo fueron los nombres políticos —tan inexactos como verdaderos— con que fue descrita esta disputa de Torreón.

El 17 de mayo la División del Norte se lanzó sobre Paredón. “Bastaron tres horas para que el enemigo hubiera en precipitada fuga, dejando toda clase de elementos de guerra”, escribió Juan Barragán tiempo después. La crónica de Julio Prieto fue vívida y precisa:⁹

La noche de ese mismo día el general Ortega atacó Ramos Arizpe derrotando a Orozco. Los disparos de esos combates metieron el pánico en Saltillo, que fue evacuada el 18 en la noche. El 19 entraron a esa plaza algunas de nuestras fuerzas, encontrando a la población saqueada y con los principales edificios incendiados por los federales.

Bajo forma cifrada, esos momentos preñados de destino también quedaron en el corrido. Así va la letra de *El Siete Leguas*:

Oye tú, Francisco Villa,
Qué dice tu corazón.
Ya no te acuerdas, valiente,
Cuando tomaste Torreón.
Ya no te acuerdas, valiente,
Que atacaste Paredón.

Por otra parte, al igual que en otras artes instantáneas —la música, el juego, la navegación a vela, la enseñanza— también en el arte de la guerra antes de que aparezcan el amigo, el rival o el enemigo, está el espíritu interior, la inspiración. Pero dejó esta cuestión a quienes más saben.

⁹ Julio Prieto, “Carta a sus padres” en *Relatos e Historias de México*, noviembre de 2009, número 15, p. 29.

⁶ Isidro Fabela, *Documentos históricos de la Revolución Mexicana - Las relaciones internacionales en la revolución*, Editorial Jus, México, 1970, tomo I, pp. 69-70. “El Constitucionalista”, Chihuahua, 23 de abril de 1914. El mensaje fue publicado también en *The New York Times*, Nueva York, 23 de abril de 1914.

⁷ Robert E. Quirk, *An Affair of Honor - Woodrow Wilson and the Occupation of Veracruz*, W. W. Norton, New York, 1967.

⁸ Juan Barragán Rodríguez, *op. cit.*, p. 476; Byron Jackson, *Felipe Ángeles. Político y estratega*, Gobierno del Estado de Hidalgo-Secretaría de Desarrollo Social/ Instituto Hidalguense de la Cultura/Coordinación de Comunicación Social, Pachuca, 1989, pp. 64-65; Federico Cervantes, *Felipe Ángeles en la Revolución*, México, 1964 (tercera edición), pp. 91 y ss.

Saltillo cayó como fruta madura el 20 de mayo de 1914 en manos de las fuerzas de José Isabel Robles. La División del Norte le devolvió al Primer Jefe su ciudad capital y reinició su camino hacia Zacatecas.

El 22 de mayo el general Aureliano Blanquet, secretario de Guerra, recibió un mensaje urgente del general Luis Medina Barrón, jefe de esa plaza. Le informaba que “han salido de aquí todas las personas de dinero” y se agotan los fondos.¹⁰ La amenaza sobre la ciudad se aproximaba, quienes podían irse se iban.

Entretanto, el Primer Jefe se había estado reuniendo en Durango con Pánfilo Natera, el general zacatecano jefe de la División del Centro, y los hermanos Domingo y Mariano Arrieta, jefes de la División Durango y caudillos regionales por derecho propio, para planear la toma de Zacatecas con sus fuerzas al margen de la División del Norte.

Era lo que se llama una jugada, pero dicen que en la guerra todo se vale.

El 25 de mayo Venustiano Carranza ordenó a Pánfilo Natera atacar Zacatecas. El 27 de mayo, el general inició su avance sobre Fresnillo y Zacatecas. El 29 de mayo, Pancho Villa estaba de regreso en Torreón.

El 10 de junio Carranza informó a Villa que en ese día Natera empezaba sus “operaciones sobre la plaza de Zacatecas”. “Las fuerzas pertenecientes a su guarnición”, le ordenaba, deben aprontarse para reforzar a los atacantes “en caso de ser necesario”. Dos horas después Villa respondió que ya estaba cumpliendo “sus superiores órdenes en el sentido que indícame”.¹¹

Nada se movió en Torreón. Al día siguiente, 11 de junio, el Primer Jefe envió otro telegrama repitiendo sus órdenes: “Si no lo ha reforzado todavía ordene usted que en número de tres mil hombres cuando menos salga a reforzar al general Natera llevando dos baterías de artillería”. El Primer Jefe dictaba al general Francisco Villa, que venía de tomar Torreón, San Pedro de las Colonias, Paredón y Saltillo, lo que debía hacer en el campo de batalla. No podía ignorar don Venustiano que era una ofensa, pero tampoco podía dejar pasar la desobediencia de su díscolo subordinado.

Pancho Villa telegrafió ese mismo día señalando “la conveniencia de que hagamos desde luego el movimiento de toda la División de mi mando con el objeto de asegurar el éxito de las operaciones”, para lo cual “sería conveniente que ordenara al señor general Natera que

¹⁰ AHSDN-RR, XI.481.5-334, folios 252 y 253.

¹¹ Los textos de los telegramas intercambiados están tomados de “Proyecto de Manifiesto que los Jefes de la División del Norte dirigen a la Nación”, CEHM-CARSO, Fondo CMX Federico González Garza, legajo 3462.



Venustiano Carranza

suspendiera el ataque a la plaza hasta mi llegada, para no sacrificar gente inútilmente pues tengo noticias de que ha sido rechazado en sus intentos de tomar la plaza”.

Ahora era Villa quien daba consejos al Primer Jefe sobre cómo conducir el teatro de la guerra. El 12 de junio Pánfilo Natera, en efecto, tuvo que replegarse. La desobediencia de Pancho Villa había salvado a su División de una derrota subordinada y tal vez decisiva para su impulso y su moral.

7

El 11 de junio, Jueves de Corpus, Silvestre Terrazas, enviado por Villa, se entrevistó con Venustiano Carranza para buscar modo de resolver la crisis. Carranza escuchó pero, refiere Terrazas, “aunque correctamente, don Venustiano no ocultó ya su predisposición [...]. Se expresó muy duramente de Villa, especialmente por su

negativa del auxilio pedido para Zacatecas”, y resolvió cada cuestión en contra de sus propuestas.

En la noche de ese mismo día Terrazas informó a Villa estos resultados. A las primeras noticias, dice Terrazas,¹²

entró Villa en tal explosión de ira que soltó terribles amenazas contra Carranza y sus colaboradores, [...] llegando finalmente a una resolución tremenda, gravísima, que reveló más que ninguna otra su estado de ánimo y la lucha interior que sostenía: “¡No! ¡No hay más remedio! —gritaba—. ¡Nos vamos sobre Saltillo, a colgar a ese viejo y a sus achichincles! ¡Es imposible aguantarlo más! ¡Con siete mil hombres tengo para cercarlos y colgarlos a todos!”.

Terrazas refiere que, recordando el odio de Villa hacia Pascual Orozco, sólo atinó a gritarle: “No, general, no cometa el error de rebelarse. ¡No se ponga a la altura de Orozco!”. Villa lo miró fijo y duro, se fue calmando y después lo citó para la mañana siguiente. Lo encontró entonces al cuidado de su médico, el doctor Raschbaum, víctima de “un terrible derrame de bilis”. En ese estado conversó con varios de sus generales —Ángeles, González Garza, Medinaveytia, Robles y otros—, que lo convencieron de abandonar su idea. Esos tres primeros fueron especialmente insistentes, según registró Terrazas.

El 12 de junio, cuando ya Pánfilo Natera había iniciado su repliegue, Villa recibió un telegrama “muy urgente” enviado desde Saltillo por el Primer Jefe: “Me comunica el general Arrieta que ha ocupado magníficas posiciones en aquella ciudad [Zacatecas] y que necesita parque y artillería para ocuparla”. Si “usted no ha movido aún sus fuerzas no debe perderse todo lo ocupado de la ciudad que con un ligero esfuerzo quedará en nuestro poder. En lugar de tres mil, puede usted mandar cinco mil, y si es posible mande usted algún parque 30-30 y máuser para municionar las fuerzas de los generales Natera y Arrieta que se encuentran atacando aquella capital”.¹³

Esa noche, informado de que Natera y Arrieta ya se habían retirado sin remedio, Villa telegrafió a don Venustiano: “tengo muchos deseos de movilizar desde luego las fuerzas de mi mando”. Pero el general José Isabel Robles se encuentra enfermo y por los recientes aguaceros “hay algunos deslaves en la vía férrea”. El telegrama se cerraba con extrema cortesía: “Ya ordeno que inmediatamente se hagan las reparaciones del caso para cumplimentar sus superiores órdenes. Salúdolo afectuosamente. El General en Jefe, Francisco Villa”.

Contenido y tono de la respuesta tenían que resultar intolerables para la Jefatura en Saltillo. Quien la enviaba desde Torreón no podía no saberlo.

¹² Silvestre Terrazas, *op. cit.*, pp. 146-147.

¹³ “Proyecto de Manifiesto...” *op. cit.*, pp. 6-7.

“Hemos llegado al cruce de los caminos en que se abre una Y griega de brechas amplias y rojas”, escribió años después Luis Aguirre Benavides. “Es el momento crítico en que se va a iniciar la gran división faccional de la Revolución. Es el 13 de junio de 1914: un lenguaje hasta ahora desconocido, violento y arrogante, se entabla entre las dos figuras más altas de la revolución”.¹⁴

8

Temprano en la mañana de ese 13 de junio Villa pidió una conferencia telegráfica con Carranza. Esta comenzó a las ocho en punto. En la oficina de Saltillo estaban presentes Venustiano Carranza, Gustavo Espinosa, Jacinto B. Treviño y Juan Barragán.¹⁵ El escueto telegrama decía: “Torreón, Coah., junio 13 de 1914. Señor V. Carranza, Saltillo, Coah. Buenos días le dé Dios. Villa”.

Villa estaba solo con el operador en la oficina telegráfica privada del cuartel general de la División. Carranza devolvió el saludo y preguntó el objeto de la conferencia. Así empezó la respuesta: “No puedo auxiliar al general Natera antes de cinco días, porque el movimiento de tropas no se puede hacer antes de ese plazo. Señor ¿quién les ordenó a esos señores fueran a meterse a lo barrido sin tener seguridad del éxito completo, sabiendo usted como ellos que tenemos todo para ello?”.

Pero ahí no acababa. Líneas más abajo Villa agregó: “Ahora dígame usted, señor, si al salir yo con la División de mi mando voy a quedar bajo las órdenes de Arrieta y Natera y si tomo las plazas para que ellos entren. Seguramente que al entrar a una plaza como esa, si las fuerzas de dichos generales cometen desórdenes estando yo allí no lo permitiré y en esta forma creo que todos vamos dando pasos para atrás. Sírvase decirme cómo vamos a hacer”.

Como conclusión, Pancho Villa ofrecía entregar el mando de sus fuerzas a la persona que el Primer Jefe designara, pero antes “desearía saber quién es ella para que si la juzgo apta y capaz para que cuide de ellas como yo mismo, está bien, pues yo hago a usted esta observación con el único fin de cuidar de mis soldados y como el soldado más fiel que rodea a usted. Sírvase contestarme sobre estos puntos lo que a bien tenga”.

El Primer Jefe respondió recordando a Villa que sin su ayuda y su guía la División no habría podido ganar sus batallas. Pocas afirmaciones podían ser más hirientes. El intercambio de recriminaciones concluyó en un breve mensaje de Villa: “Estoy resuelto a retirarme del mando de la División. Sírvase usted decirme a quién la entrego”.

¹⁴ Luis Aguirre Benavides, *De Francisco I. Madero a Francisco Villa – Memorias de un revolucionario*, México, sin editorial, 1966, pp. 139-140.

¹⁵ Juan Barragán Rodríguez, *op. cit.*, p. 517.



Francisco Villa y sus tropas entrando en Zacatecas

El Primer Jefe aceptó sin tardanza la renuncia y convocó a Saltillo a los generales de la División del Norte para designar por acuerdo un nuevo jefe. Allí desaparecía Pancho Villa de la escena de la guerra y de la Revolución.

A esa altura ya estaban reunidos los generales de la División del Norte en la oficina telegráfica de Torreón. Después de las imprecaciones y la barahúnda imaginables, respondieron que se retiraban a comer. Respondieron a Carranza que se citaban allí mismo para el día siguiente a las diez de la mañana, “con objeto de resolver el asunto que tienen pendiente con usted”.

Lo que siguió fue pintoresco y, para un observador externo, inesperado e insólito. Lo contó años después Silvestre Terrazas: “Siendo ese mismo día, el 13 de junio de 1914, el cumpleaños del señor general don Felipe Ángeles, se organizó a toda prisa un banquete en su honor que resultó animadísimo, el que fue presidido por el general Villa, concurriendo todos los generales de aquella región y algunos otros invitados, resultando tan entusiasta y cordial que nos dejó un recuerdo imborrable a través de muchos y muchos años”.¹⁶

9

El 14 de junio quince generales, encabezados por Toribio Ortega, aquel que se había alzado en armas en Cuichillo Parado el 14 de noviembre de 1910, seis días antes

de la fecha fijada, y dos coroneles, Manuel Medinaveitia y Raúl Madero, telegrafieron a Carranza pidiendo el rechazo de la renuncia del general Villa. No tuvieron éxito.

El Primer Jefe respondió por la negativa, volvió a convocar a Saltillo a los firmantes y los amonestó: “Espero que tanto ustedes como el general Villa sabrán cumplir con sus deberes de soldados y acatarán las disposiciones que he dictado con motivo de la dimisión del mando del general Villa”.¹⁷

Era la ruptura. Los generales respondieron con un violento mensaje denostando la “malévola resolución” del Primer Jefe e informándole que “la resolución de marchar hacia el sur es terminante y por consiguiente no pueden ir a ésa los generales que usted indica”. Felipe Ángeles fue el redactor de “ese monumento de insolencia”, como lo llamó después Juan Barragán.

El 16 de junio Pancho Villa y sus generales se pusieron en movimiento desde Torreón sobre la plaza de Zacatecas. Se estaban jugando el todo por el todo. Eran ahora un ejército en guerra contra el gobierno enemigo y su Ejército Federal, y en desobediencia hacia su propio gobierno, la Primera Jefatura Constitucionalista.

La División del Norte estaba obligada a vencer y debía hacerlo rápido, en un asalto violento y seguramente costoso contra la bien defendida plaza de Zacatecas. Pues su desobediencia no podía durar y alargarse en un sitio sobre la ciudad, como después se sugirió no de muy buena fe.

¹⁶ Silvestre Terrazas, *op. cit.*, p.151.

¹⁷ “Proyecto de Manifiesto...”, *op. cit.*, p. 12.

O bien triunfaba en un día, ese día en el siglo; o quedaba atrapada entre dos fuegos, uno de sus amigos y el otro del enemigo, desprovista de abastos y condenada a la suerte de Pánfilo Natera y los Arrieta. La audacia fue su virtud, el arte militar su arma, la furia y el arrojo su sustancia, y la victoria su premio.

No toca en este punto relatar lo mucho sucedido durante el avance de la División y en ese día decisivo, el 23 de junio, cuando se combatió la batalla que culminó en la toma de Zacatecas. Allí quedó destruido el Ejército Federal y sellada la suerte de Victoriano Huerta. Antes de un mes renunció y partió a un exilio sin regreso.

10

La toma de Zacatecas puede ser pensada como el cierre de una breve y violenta campaña sin cesuras o como el encuentro final de una prolongada batalla en episodios: Torreón, entre el 20 de marzo y el 2 de abril; San Pedro de las Colonias, el 13 de abril; Paredón, el 17 de mayo; Saltillo, el 20 de mayo; Zacatecas, el 23 de junio. Después de tan espléndidas victorias, los generales Villa y Ángeles acordaron marchar de inmediato sobre Aguascalientes, hacia la meta material y simbólica de la Ciudad de México.

El 25 de junio Felipe Ángeles anotó en su diario:¹⁸

Sobre mi Turena, que saltaba deliciosamente los muros y las anchas zanjas, fui a rogar a mi general Villa que me diera cuatro brigadas de caballería para ir a tomar Aguascalientes.

—Le voy a dar siete, mi general.

Y dio las órdenes a los jefes de ellas, y yo di la mía de marcha para el día siguiente. [...] El domingo entraríamos seguramente a Aguascalientes. Pero la suerte dispuso las cosas de otro modo.

Resultó, al menos según escribió en su diario el general, que no tenían municiones para ir mucho más lejos. Por órdenes de Carranza, el Ejército del Noreste no las dejaba pasar desde Tampico, ni tampoco carbón desde Monclova: “Nuestro regreso al norte se hizo indispensable”, concluía esa entrada del diario. No es seguro que Ángeles tan así lo pensara. Pero así había recibido las órdenes y así las acató. No había de otra.

La entrada siguiente es del 8 de julio, casi dos semanas después. Es breve y cierra el diario. No dice de la guerra, sino de los sentimientos del general en el momento del repliegue: “¡Triste y a la vez delicioso rodar de nuestros trenes por los, ahora, verdes campos del es-

¹⁸ Felipe Ángeles, *op. cit.*, p. 250.



Felipe Ángeles

tado de Chihuahua! ¡Rápido desfile de postes y arbutos ante el cuadro de una ventanilla, tras de la cual estos apuntes sobre mis rodillas!”¹⁹

¿Por qué “triste rodar”, si no habla de guerras ni derrotas? Basta mirar en un mapa la larga línea de la retirada hacia el punto de partida, la ciudad de Chihuahua, para comprender la amargura de esas palabras. Zacatecas había sido la última hazaña en la saga de la División del Norte antes de replegarse hacia su tierra de Chihuahua y la última gran batalla del Ejército Federal antes de disolverse en la derrota.

11

La batalla de Zacatecas, sin embargo, fue más allá de su significado militar. Repercutió hondamente en la relación de fuerzas sociales en la Revolución. Un ejército de campesinos, vaqueros y mineros norteros, con Pancho Villa y sus plebeyos generales a la cabeza, había destrozado al temido y odiado Ejército Federal. No tan sólo la relación de fuerzas militar, sino sobre todo la social se había desplazado violentamente hacia las demandas y los anhelos populares.²⁰

Un doble movimiento en la política y en las armas tuvo lugar en esos días febriles.

Por un lado, Carranza ordenó al general Obregón marchar rápidamente sobre Guadalajara y la Ciudad de México.²¹ Por las razones de Carranza y por las suyas propias, el general sonorenses avanzó y el 7 de julio destrozó en Orendain a la columna federal que le salió al paso. El 8 de julio, tomada Guadalajara, informó al Primer Jefe: “En estos momentos, 11 a.m., telegrafía a usted desde el Palacio de Gobierno de esta capital”. Estaba recogiendo frutos del quiebre federal en Zacatecas.

Por el otro, una delegación de generales del Ejército del Noreste, con la anuencia del Primer Jefe, entabló negociaciones con la División del Norte para tratar de limar las diferencias. Como resultado se realizaron las Conferencias de Torreón entre el 4 y el 8 de julio, cuyos acuerdos no fueron finalmente aceptados por Carranza.²²

¿Y por qué habría de hacerlo si Álvaro Obregón, desde Jalisco, avanzaba vencedor sobre la Ciudad de México, que a mitad de agosto se rendiría a sus armas? Su

anuencia condicionada a esa reunión le significaba ganar tiempo antes de la ruptura definitiva con la División, mientras el Ejército del Noroeste se aproximaba, vencedor, a tomar la capital de la República.

Entretanto, reflejo de la efervescencia política y social después de Zacatecas, los representantes del Ejército del Noreste y de la División del Norte aprobaron en la ciudad nortera, como propuesta de adición al Plan de Guadalupe, una cláusula octava y última de los acuerdos de Torreón, llamada después “Cláusula de Oro”. Decía:

Octava.— Siendo la actual contienda una lucha de los desheredados contra los abusos de los poderosos y comprendiendo que las causas de las desgracias que afligen al país emanan del pretorianismo, de la plutocracia y de la clerecía, las Divisiones del Norte y del Noreste se comprometen solemnemente a combatir hasta que desaparezca por completo el Ejército ex Federal, el que será sustituido por el Ejército Constitucionalista; a implantar en nuestra nación el régimen democrático; a procurar el bienestar de los obreros; a emancipar económicamente a los campesinos haciendo una distribución equitativa de las tierras o por otros medios que tiendan a la solución del problema agrario; y a corregir, castigar y exigir las debidas responsabilidades a los miembros del Clero Católico Romano que material o intelectualmente hayan ayudado al usurpador Victoriano Huerta.

La respuesta del Primer Jefe fue terminante: “Respecto a la cláusula octava que se aprobó en las conferencias, debo expresar que los asuntos emitidos en ella son ajenos al incidente que motivó las conferencias”. Aun así, en torno a los temas de esa cláusula disputada y crucial iba a girar la Convención de Aguascalientes unas semanas después.

Pero la guerra de la División del Norte había concluido en Zacatecas. El 13 de agosto el Ejército Federal rendía sus armas en Teoloyucan ante el general Álvaro Obregón y el 15 de agosto el Primer Jefe, Venustiano Carranza, tomaba la capital de la República con su alto significado simbólico y su inapreciable botín de armas y pertrechos federales.

Por esos días Felipe Ángeles, en la distante Chihuahua, escribía su larga y apasionada “Justificación de la desobediencia de los generales de la División del Norte”.²³ Mientras su pluma corría por el papel el general no cesaba de pensar que el momento mágico lo habían dejado ir cuando no se lanzaron a tomar Aguascalientes. Por allí había pasado la línea divisoria que traza sólo una vez el ángel de las batallas.

Zacatecas, 19 de junio de 2014 **U**

²³ En Jesús Ángeles Contreras, *El verdadero Felipe Ángeles*, Universidad Autónoma de Hidalgo, México, pp. 99-117.

¹⁹ Felipe Ángeles, *ibidem*, p. 251.

²⁰ Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*, Era, México, 1994, pp. 151-153.

²¹ Juan Barragán Rodríguez, *op. cit.*, tomo I, pp. 564-566.

²² El acta oficial de la reunión en Luis y Adrián Aguirre Benavides, *Las grandes batallas de la División del Norte*, Editorial Diana, México, 1964 (novena reimpresión, 1979), 205 pp., capítulo “La Junta de Torreón”, pp. 179-187. El acta completa y las respuestas de Carranza, también en Gildardo Magaña, *Emiliano Zapata y el agrarismo en México*, Comisión para la Conmemoración del Centenario del Natalicio de Emiliano Zapata, México, 1979, tomo IV, pp. 146-154.

Julio Scherer

Poderees de la palabra

Ignacio Solares

La máxima leyenda del periodismo mexicano en la segunda mitad del siglo xx, Julio Scherer García, murió el 7 de enero pasado en la capital del país. Reconocido por su valor para ejercer la crítica de los poderosos, Scherer también merece elogios por la claridad y precisión de su prosa, como señala Ignacio Solares.

Para Carmen Aristegui

Poco se ha dicho de un elemento fundamental en los trabajos de Julio Scherer: la claridad y belleza de su lenguaje. Además, con un ritmo y una capacidad metafórica admirables. Esa sustancia inmaterial, huidiza como el azogue y, sin embargo, esencialmente humana que es la vida hecha palabra —la imagen que nos deslumbra como un flashazo, la anécdota necesaria para adentrarse en una situación o en un personaje, la denuncia demolidora y descarnada— es el prisma a través del cual las entrevistas y los reportajes de Julio Scherer nos muestran el mundo, su mundo, nuestro mundo, el que él vino a develarnos para entendernos y conocernos mejor. Una realidad real, decíamos, brutalmente real, pero también suspendida y sutil como en las descripciones que mencionaremos más adelante, en las que la materia periodística parecería haberse contaminado de una cierta idealidad poética. Pero Scherer se detiene ahí. Mejor dicho, antepone siempre al periodista “que escudriña”, como quien rasca en la tierra para encontrar su centro. Por ejemplo, esta descripción de la voz de Chou En-lai, en una entrevista que le hizo en 1971:

Hay voces, como conductas, que se parecen al acero. La voz de Chou En-lai es una de ellas.

O esta otra de una entrevista con André Malraux (y que no ha sido rescatada en libro, por cierto):

Tiene la mirada tres llamaradas: cuando odia, cuando ama, cuando se inmoviliza en la reflexión profunda. La de Malraux es introspección patética. Se duele el escritor en la búsqueda de lo que quiere expresar. Sus ojos, sólo luz, son el centro de una cara que se resuelve en labios que se retuercen, tics que se multiplican. Toca lo angustioso este rostro conocido en el mundo entero, admirado por Mao Tse-Tung, respetado por De Gaulle, amado por Nehru, odiado por los verdugos de la Gestapo, venerado por los republicanos. Malraux se agita en su silla como en un velero. Sufre y verlo hace sufrir. Bebe como quien fuma. El movimiento que lleva el whisky a los labios tiene el suave ritmo del gimnasta. Aquietan la atmósfera estos segundos de sosiego, de cabal dominio del escritor sobre sí mismo.

No he leído mejor descripción del autor de *La condición humana*, cuando es uno de mis autores predilectos y he leído cuanto libro y artículo he encontrado sobre él.

De Siqueiros:

Los ojos verdes de Siqueiros están inyectados. Dice que esto se debe a que pintó toda la noche alumbrado por una lámpara de gas. Le negaron las autoridades del penal la luz eléctrica, pero él se empeñó en continuar un cuadro con escenas de la visita dominical a los reclusos de la Penitenciaría. No se detuvo, porque percibió dentro de sí esa claridad que algunos llaman inspiración... Bien observados, los ojos de Siqueiros parecen el cuadro de un impresionista. Incontables estrías rojas los marcan por todos lados. La córnea ha cedido el espacio a esas líneas diminutas que tienen la finura de las astillas ínfimas. El artista se frota los ojos y acaba por protegerlos con unas gafas de cristales redondos, cuyo armazón carece de una “pata”, lo que les da una apariencia vieja y miserable. Así se ve también el pintor, viejo y gastado, con su traje de presidiario, el gesto triste y la humilde gorra entre las piernas.

También baste revisar este breve fragmento de la entrevista con Pinochet en *El perdón imposible*:

Sentí su pesado rostro sobre el mío, los ojos de un azul impreciso, confundidos la acuarela y el acero.

—Estoy aquí para entrevistarlo, general.

Inició un monólogo: el cáncer marxista, la patria recobrada, el heroísmo de las fuerzas armadas, la fe, la justicia, la reconstrucción nacional.

Sólo este periodismo literario dispone del elixir para dejarnos una imagen imperecedera de un personaje trascendente. Por ejemplo, este Pinochet que ya es más real que el que pudo habitar en la realidad real:

Insistí. El periodista escudriña, cumple así con su deber. Nada iguala al diálogo espontáneo, inapreciable como testimonio político y humano. Exasperado, Pinochet elevó la voz. Percibí su registro nasal. Se puso de pie, yo también. Erguido y escultórico, horizontal el brazo derecho y extendida la mano, señaló hacia la puerta como quien señala al abismo.

“Pienso ahora que sólo cuando están unidas la soledad, la reflexión y el sufrimiento hay maneras de intentar una transformación o al menos un cambio personal”, dice Scherer en algún momento.

O:

Tiene la mirada tres llamaradas: cuando odia, cuando ama, cuando se inmoviliza en la reflexión profunda.

Pero da una vuelta de tuerca a su tema:



Julio Scherer con Gabriel García Márquez, Juan Ramón de la Fuente e Ignacio Solares en la rectoría de la UNAM, noviembre de 2004

Sin amor, la libertad no tiene sentido.

Y:

Si no hay compasión por la persona amada, la vida se extingue.

En sus libros, Scherer fue capaz de confesiones desgarradoras que, yo por lo menos, no recuerdo que realizara en ningún otro sitio:

Consumido por el resentimiento que me había provocado la pérdida de *Excelsior*, entre la noticia y la amistad, optaba por la noticia. Frente al periodismo no conocía límites, decía.

Un libro tan admirable como *La terca memoria* se convierte en algo así como una mano que tiene la esfera de su propia vida entre los dedos. La mira, la mueve y la hace girar, palpándola y mostrándola. Miren, vean: eso soy yo. La abarca íntegramente por fuera (como lo hace siempre la mejor literatura) y a la vez busca penetrar en la transparencia luminosa que cede poco a poco a un ingreso íntimo y a la topografía de toda una vida. De sus frustrados años en el Colegio Alemán a su vocación para denunciar las corruptelas del poder:

Vimos claro en *Proceso*. Fuimos agresivos para el medio mexicano, agoreros de todos los males, catastrofistas...

Gracias por todo, Julio. **u**

Michael Landy

Movimiento y fe

Edgardo Bermejo Mora

Yo, pecador, a orillas de tus ojos miro nacer la tempestad.

Alí Chumacero, "Responso del peregrino"

I. LA DESTRUCCIÓN DE TODAS LAS COSAS

En 2001, a los 37 años de edad, un artista egresado hacía más de una década del prestigioso Goldsmiths College de Londres, recorría a paso firme la ruta más previsible y segura para establecerse en los círculos del arte contemporáneo británico como una figura emergente y ambigua: al mismo tiempo central y marginal, una presencia incómoda y controvertida. En su primera década de actividad pública ya había logrado exponer en una muestra colectiva, junto con otros compañeros graduados de Goldsmiths, en *Freeze* —una de las ferias de arte más importantes del mundo que se celebra anualmente en Londres—. Más aun, una de sus piezas había sido adquirida un lustro atrás por la Tate Gallery, siendo el más joven de su generación en colocar una pieza en una colección pública.

A esta generación, que emergió a la luz a finales de los ochenta como un colectivo disidente que reaccionó desde las artes a los años más duros de la era thatcheriana, se le conoce ahora como los Jóvenes Artistas Británicos (YBA por sus siglas en inglés), con el celeberrimo Damien Hirst a la cabeza.

A sus 37 años, este artista conceptual que se preciaba de no haber tomado un sola brocha, pintado un solo lienzo ni puesto un pie en uno de los grandes museos de arte británicos durante sus años de formación académica, el hijo de una familia católica irlandesa que emigró en los sesenta a un suburbio obrero en las afueras de Londres, hijo de un modesto minero que quedó incapacitado de por vida tras un terrible accidente laboral —como si la de esta familia fuera una trama salida de un guión de Ken Loach—, tomó una decisión radical.

En 2001, a la misma edad en la que Dante comenzó a esbozar sus círculos infernales, Michael Landy se inventó su propio viaje al infierno que, pareciendo conducir a los círculos de la autodestrucción, sólo podía depararle algo parecido a un paraíso franciscano: la

renuncia absoluta a todas y cada una de sus posesiones, desde su acta de nacimiento hasta su automóvil, desde su pasaporte, o las reliquias católicas que le heredó su madre, hasta los dibujos tempranos de su compañero de banca Damien Hirst, que hoy se podrían haber vendido en una suma millonaria.

Para ello alquiló una bodega en el centro de Londres, en lo que fuera una vieja tienda departamental, e instaló una poderosa máquina trituradora que fue devorando entre sus fauces metálicas los 7,227 objetos acumulados en una vida, y que fueron cuidadosamente inventariados. Nada se salvó, apenas la ropa que llevaba puesta. Catorce días le tomó esta acción de convertir en polvo su existencia material. Cincuenta mil personas asistieron a este acto insólito de flagelación, que bien mirado era más bien un gesto audaz de redención y sobrevivencia: 5.75 toneladas de objetos reducidos a nada sólo para confirmar que sobreviviría al cataclismo. *Break Down* se tituló esta acción, un radical manifiesto contra los excesos del consumismo y la acumulación de bienes en el país que inventó el capitalismo y lo reinventó con rostro aun más salvaje en los años de Margaret Thatcher en Downing Street. El artista, que a la manera de San Francisco tuvo una suerte de iluminación que lo condujo a la renuncia de lo mundano, con una muda de ropa en su haber y el pasmo de la crítica británica, había logrado lo que parecía imposible: despojarse de todo aquello que le otorgaba una identidad, para reinventarse desde cero una nueva, desnuda y sofisticada identidad. Nunca hubiera imaginado entonces que el paralelismo entre su acción de desapego y la vida de los santos y mártires de la tradición cristiana lo llevaría a un nuevo proyecto por el cual lograría su primera exposición en ultramar, y mucho menos que sería México su destino, un país de barroca tradición judeocristiana.

II. LA RECONSTRUCCIÓN

Tres años después de *Break Down*, al artista se le abrían las puertas de una plaza mayor: las Duveen Galleries

de la Tate Britain, donde le fue comisionada una intervención por la cual en la sobria y enorme bóveda victoriana de la galería reconstruyó en tamaño natural la fachada de la casa de su infancia, y una videoinstalación como un homenaje a su padre, quien después del accidente en la mina vivió deprimido entre aquellas paredes por más de un cuarto de siglo, y se fue consumiendo emocionalmente de manera paralela al deterioro de la casa. Una lectura nostálgica y emotiva del tema de la familia, el desempleo, la salud y la enfermedad en la era thatcheriana.

Un año después de la pieza en la Tate Britain, la extirpación de un testículo atacado por el cáncer lo hizo retomar una práctica de la infancia, que no de sus años de formación académica: el dibujo. A una serie de autorretratos anatómicos postoperatorios, le siguió una colección de retratos de todos y cada uno de los miembros de su familia y sus principales amigos. El artista que había destruido 7,227 pertenencias algo recuperó por la vía de 70 minuciosos y austeros retratos de rostros, a cada uno de los cuales le destinó exactamente dos días. Una suerte de mapa de reconstrucción emocional, al que le siguió una tercera serie de dibujos destinados a un personaje marginal de la botánica y malquerido por la jardinería: las hierbas que crecen obstinadas entre las aceras y los rincones, una reivindicación de lo marginal desde una mirada disidente.

En 2008 Landy es elegido como miembro de la Real Academia de las Artes, una señal de que las artes no figurativas —el video, la instalación, el *performance*— adquirían un nuevo estatuto en el arte contemporáneo reconocido por la academia británica. Un año después el British Museum expone una de sus piezas y la Tate Liverpool le encarga la curaduría de una exposición conjunta de sus obras y las del artista suizo Jean Tinguely (1925-1991).

En 1982, cuando Michael Landy tenía 19 años de edad, la Tate Gallery presentó una gran retrospectiva de Tinguely, autor de artefactos cinéticos que podían ser operados por los visitantes de la exposición accionando un pedal o pulsando un botón, esculturas metálicas construidas con material reciclado que rompían con la solemnidad de la sala de exhibiciones y le daban al espectador un nuevo estatuto, ya no la condición pasiva del que sólo observa, sino la necesidad de su participación para completar el proceso artístico. Un acercamiento lúdico, antisolemne, en deuda con la tradición dadaísta y con Marcel Duchamp, que a Landy le marcó hondamente, al grado que él mismo se inició en la construcción de piezas cinéticas. Una de ellas, comisionada en 2010 nada menos que por la firma Louis Vuitton y presentada nuevamente en *Freeze* al año siguiente, se trata de un armatoste de tres metros de altura construido con chatarra encontrada en los mercados de pulgas y diseñado



Michael Landy en San Ildefonso

© Barry Dominguez

para destruir tarjetas de crédito y al mismo tiempo dibujar con un brazo electrónico piezas abstractas y geométricas sobre un papel. Extraña declaración antisistémica patrocinada por una firma del más alto *establishment* comercial.

El temperamento destructivo de Landy se activó de nuevo en 2010 con la pieza *Art Bin*, por la cual instaló un enorme depósito de cristal en la South London Gallery en la que él mismo y sus colegas fueron arrojando aquellas obras que les pareciesen fallidas. Lentamente se fueron acumulando en aquel gran depósito dibujos, óleos, bocetos y otros objetos como un cementerio de arte nonato, y una metáfora atroz de la derrota de la creatividad.

La destrucción, el temperamento insumiso, la lectura nostálgica del pasado, la crítica del presente, la renuncia a los valores más elementales de pertenencia, la reinención del espacio museístico y la recuperación de la condición lúdica de una pieza circulaban de manera obsesiva por la mente de un autor conceptual y un dibujante inopinado, que sumaba dos décadas de expansión creativa sin sospechar que le esperaba a la vuelta de la esquina una nueva sorpresa, una invitación que lo retaría a resumir todas estas obsesiones y tendencias en un proyecto unitario.

III. LA DECONSTRUCCIÓN

Desde hace más de dos décadas, la Galería Nacional de Londres (NGL) estableció un programa de artistas asociados, por la cual un artista británico plenamente establecido es invitado a realizar una suerte de residencia

de tres años, a fin de que al término de su estancia produzca obra que evoque o dialogue con las colecciones del museo, una de las más impresionantes del planeta.

En 2010 Michael Landy se convirtió en el octavo artista asociado de la NGL. Era esta la primera vez que la Galería no elegía a un pintor o a un escultor, sino a un artista conceptual con fama de *hooligan*. La decisión era arriesgada. Lo primero que hizo Landy al cruzar por primera vez las puertas de la NGL fue preguntarles: “Antes de llegar más lejos, ¿pueden asegurarme que ustedes saben bien quién soy y qué es lo que hago?”.

Paralizado por el reto y convencido de que aquello que produjese no podría competir con obras de valor universal que han sobrevivido a la prueba del tiempo, las primeras semanas Landy básicamente se dedicó a recorrer las salas y observar —acción primigenia de todo artista—. Descubrió entonces la vasta colección de pintura renacentista de la NGL, y llamaron especialmente su atención las pinturas de santos y mártires de la tradición cristiana. Varias cosas le impresionaron de ellas: la primera, descubrir que la NGL no era propiamente una colección unitaria, sino los fragmentos dislocados obtenidos casi de manera accidental a lo largo de los siglos de obras que tuvieron un propósito devocional, evangélico e incluso político en su origen, pero ciertamente no decorativo; la segunda, que se trataba de la representación obsesiva y alegórica de santos y mártires, cuyas historias y tragedias le resultan básicamente desconocidas al espectador actual, obras despojadas de su sentido histórico y original; de igual manera, atraparon su atención los vínculos entre el arte, la fe y el dolor, la obsesión cristiana de representar a la fe a través del sacrificio, el tormento, la mutilación, la autoflagelación, el aislamiento o la renuncia de los bienes mundanos.

Descubrió a santa Catalina en un cuadro de Pinturicchio del siglo XV. Ella, de acuerdo con su hagiografía, vivió en Alejandría en el siglo III y fue decapitada y sometida a toda clase de tormentos a resultas de su fe. A santa Catalina se le solía representar junto con una abominable rueda arpada que iba rasgando sus carnes virginales mientras sus verdugos la hacían girar. Landy indagó en la colección del museo y reprodujo en lápiz las 35 ruedas que aparecen en los cuadros de la NGL. Algo se empezaba a cocinar en su cabeza, pero le tomaría el primer año de la residencia saber hacia dónde lo conducirían estas inquietudes.

Miró los muchos san Jerónimos de la colección, a quien se representa en el acto de golpearse el pecho con una piedra para disipar sus sueños eróticos con bailarinas romanas. A la bella santa Lucía, que se arrancó los ojos para evitar las miradas lascivas de sus pretendientes. A santa Apolonia, a quien la destetaron con pinzas como castigo a su fe. A san Pedro Mártir, representado siempre con el cráneo atravesado por un machete y una daga en

el pecho para rematarlo. Y por supuesto a san Francisco, que fue premiado por sus votos de pobreza, obediencia y castidad con los estigmas de Cristo crucificado. Al mismo tiempo, Landy se documentó sobre las vidas de aquellos personajes acudiendo a un libro clásico del siglo XIII: *La leyenda dorada* de Jacopo della Voragine.

Poco a poco las piezas del rompecabezas creativo de Michael Landy comenzaron a acomodarse: por medio del dibujo, y después del *collage*, produjo bosques abigarrados, de miembros humanos, cabezas, crucifijos, espadas y otros iconos cristianos. Estas composiciones se iban pareciendo a la manera en que ensamblaba objetos reciclados de toda índole para sus piezas cinéticas, y esta experiencia terminó por aterrizar en la creación de figuras tridimensionales de santos renacentistas, como un nuevo homenaje a Tinguely, y como una metáfora de la autodestrucción: esculturas cinéticas activadas con maquinaria compuesta de desechos urbanos y condenadas a destruirse a sí mismas. Cada vez que un espectador acciona un pedal de estos santos vivientes participa y completa el proceso de creación artística, se incorpora a la rueda del arte conceptual que adquiere por lo tanto la legitimidad para exhibirse en una sala destinada originalmente al arte tradicional, y al mismo tiempo contribuye a que el santo en cuestión complete su destino autodestructivo.

Los santos vivientes como una metáfora de sí mismo, como la síntesis de sus obsesiones y sus exploraciones. El creador asceta y anarquista que habita en Landy se mira reflejado en la vida de estos santos; congruente con la renuncia a sus bienes materiales en *Break Down*, o como una prolongación siniestra de su *Art Bin*, las esculturas en las que se tradujo su residencia en la Galería Nacional de Londres están condenadas al deterioro, mártires que para demostrar el alcance de su dolor logran inflingirse daño aun cuando han sido elevados a la categoría de piezas museísticas.

Landy se reapropia de la hagiografía cristiana, reivindica la tradición pictórica renacentista pero la deconstruye, e inventa una nueva narrativa para el arte sacro del siglo XXI.

En el verano de 2013 *Saints Alive* abrió sus puertas en las salas principales de la Galería Nacional de Londres, para ser vista por más de 250 mil visitantes. La apuesta de los directivos de esta institución había funcionado: permitir el diálogo fructífero entre la tradición pictórica de Occidente que alberga en sus paredes y las nuevas fronteras y nuevos formatos del arte conceptual del siglo XX. Tras su presentación en Londres, y bajo el título *Santos vivientes*, la obra de Michael Landy se presenta desde el mes de noviembre en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México, y ha servido como plataforma de lanzamiento del Año del Reino Unido en México.



Michael Landy

en San Ildefonso















Infancia

María Baranda

Mi padre barre, pasa lentamente la escoba en la banqueta. A fuerza de mirar escucho el polvo. La calle y sus sonidos, los márgenes del tiempo que brillan en las grietas. Los niños meten sus manos en el agua. Son una mancha apenas de eso que tuvimos, la sal en su principio, las víboras colgadas en los ganchos y un jardín que mi padre dibujaba con lodo y lava.

*

Los niños suben la cuesta de sílabas perdidas en sus ojos. Debajo de cada letra hay un fino apunte como un grito imaginario en la hondura de las paredes blancas. Los ojos. Las paredes blancas son los ojos. Las paredes blancas son un libro. Sus líneas, hondos pozos del tamaño de un cuervo. Los niños, en su dibujo, son niñas.

*

Niñas de sal como una colmena de ángeles plurales, frutos de un planeta lejano y transparente donde los rostros guardan el sonido de las piedras, manos que están aún por desdecirse como una palabra redonda y gutural, sexo sin tiempo, raja que parte en dos el grito del amor más simple.

*

Cuando traza una línea, relincha la oreja de Dios, es una yegua.

*

Entra mi padre. Se pone una cuchara de metal en el ojo para mirar lo súbito, el tiempo en la superficie de todas las raíces. Lloro, lloro un poco. Se apaga el agua de tan llovida. Se mezclan los gritos de las niñas. Mira a lo lejos, ve sílabas de alumbre, los ojos de un sol que ya declina. Piensa en una línea de fuego que se extiende por el cielo, lo que se nombra a solas: *el miedo*.

*

El *miedo* estalla en un lugar preciso y repetido. Como fuego de noche ahogada en un hueco, como osamenta de barro, de letra sin huesos. Lo que se oía eran finas gotas invisibles de silencio.

*

Ríos capitulares de eses aceitosas: sssssss, plumas bravas, ovejas untadas de ceniza, limaduras con otra sintaxis más certera y profunda como decir *colirio* adentro de los ojos.

*

Todo es palabra abierta entre los cánones del humo. Mi padre silba, rechina una música en los dientes de las niñas. Sé que su garganta sabe a sueño y que todos lo olvidan. Se peina.

*

Hay nubes amarillas, pájaros de sal, flores hechas con vinagre. Lo que resiste el mal se guarda en un pequeño bote de plástico. Nunca hay estrellas. Las niñas bajan la colina pulsando música en la tribuna del poema. Sacan sus lenguas.

*

Tienen palpitaciones en los ojos, aunque se ven felices, están un poco enfermas. El dibujante piensa en adornarlas con oro puro y concha nácar para salvar su vista. Se escucha un rugido de bestia donde comienzan sus sueños.

De próxima publicación en la editorial Papeles Privados.

La hora

Ethel Krauze

Llegó la hora
en que la mariposa
se posará en su sombra.
Sus alas fijas: desgarradura del aire.

Desde la bruma venidera
adivino la negra boca de la tierra
abriéndose
en su último grito.

No pestañees, amor,
contempla cómo es el mundo:
cómo era.

El mundo
era
una moneda al sol,
y se acabó,
como la rama del cilantro
en el aroma de la tarde.

Y se acabó.
El mundo era una rosa
del tamaño de un toro,
un espejo
por donde no pasan sombras.

Era un ojo de tiburón
agudo y presto,
un abanico partido
sobre la frente amada.

El mundo era
una zapatilla en punta,
un sombrero de fieltro
almidonado.

Era tu boca tierna
y mi mano en tu pecho.

Antes de que acabara,
era un lucero
y una hormiga;
y mi corazón
a punto del fuego.

Antes de aquella hora
la luna llevaba un ritmo de torero
en el vestido negro del firmamento.
Había casas y había lagunas.
Nubes que caminaban en la punta del agua.

Ya no.
Las canoas no cantan.
Se ha acabado el mundo, por eso.
Mis dedos no se enredan en tu pelo ni en la yedra que languidece en la pared.
La hora se ha llevado en el calendario
los meses
y los años
que aún teníamos prometidos.

Por un segundo siquiera, yo daría mi cuenco de arroz
la primogenitura
y mi porvenir.
No mi piel, no mi conciencia, no mis ojos, no mi corazón.
Sin ellos, ¿cómo podría saber que estás ahí?,
¿cómo habría de desfallecer en el centro de tu cuerpo?

Deseo que el mundo se acabe en la ojiva
que pace entre tus muslos.
Que se acabe el tiempo de la esperanza,
que se acabe la memoria de los muertos,
¿para qué los quiero, si ya estaría en el cielo?

Un horror
se me delata en la garganta.
El aire se ha vuelto hueco,
y las cosas pierden peso.
No atino a despertar.

El mundo era un alfiler
prendido a tus ojos negros,
un siseo, una espera.
Y ahora es un puente roto
y una bufanda tirada al pie de la escalera.

Es un horror el mundo:
un agujero que lleva a ninguna parte,
un pasador abandonado en la superficie polvorienta del tocador.

Diván de Estambul (*Giriş*)

Jorge Ruiz Dueñas

*Seamos dos orillas dóciles, tú y yo.
Un río persistente corre batiendo su espuma entre nosotros.*
METIN ALTIÖK

*Soñar cómo acaricio tu cabello
cuando las generaciones creen
haberlo dicho todo
aunque haya nuevas percusiones
y siempre inicie otra melodía*

La mano de nuestro verdugo toca hoy a la puerta

*Sigo en mi sueño
ovillado en la luz
y aunque no huya
una voz dice cuándo y cómo se derrumban los imperios*

Los ojos de nuestros hijos abandonan las tinieblas

*Sueño que no duermo
y todo es silencio
Las mujeres y los hombres callan
Después escucho el canto de los recién llegados*

El pie de un desconocido se hunde en nuestra tierra

*Despierto pero estoy soñando
y no hay quien sepa acerca de los puentes
ni de los relámpagos que alumbran
en el aura de los instantes
a las rameras y a los sicarios
ante el muro de los reinos*

*Nadie sabe cómo traspasamos los portales
ni ha oído suficientes sagas
y en este distrito
asiento de antiguos soberanos
una pesadilla engaña a la existencia
porque algunos aseguran ya tener lo suficiente
en la raíz de su sabiduría*

*Pero la mano de nuestro verdugo toca hoy a la puerta
los ojos de nuestros hijos abandonan las tinieblas
el pie de un desconocido se hunde en nuestra tierra
y ninguno ha dejado de soñar
ni sabrá en verdad lo que ha ocurrido:*

Vicente Leñero

Un creyente de la palabra y la búsqueda

Silvia Molina

A principios de diciembre falleció uno de los autores mexicanos centrales del siglo xx: Vicente Leñero, quien animó las páginas de esta revista con su columna “Lo que sea de cada quien”. Su aportación a los campos de la novela, la dramaturgia, el periodismo y el cine le otorgaron una estatura literaria que, sin embargo, no siempre fue apreciada de manera unánime en la república intelectual, como señalan Silvia Molina y Fernando de Ita.

Era el sexenio de Miguel de la Madrid, a mediados de los ochenta. Ya Díaz Serrano y Durazo dormían en la cárcel, nos despertábamos del terremoto y comenzaban a llegar los refugiados guatemaltecos a Chiapas. Rodolfo Neri había viajado al espacio y, en otra órbita, Paz y Sabines aterrizaban de sus sendos homenajes nacionales. Cristina Pacheco había recibido el Premio Nacional de Periodismo, mientras Eugenia León se llevaba el OTI, y hacía poco tiempo habían muerto Manuel Buendía, Francisco Martínez de la Vega y Jesús Reyes Heróles. Por esas fechas, Marco Antonio Campos, director de Literatura de Difusión Cultural de la UNAM, y Saúl Juárez, a la cabeza del Instituto de Cultura de Michoacán, organizaban en Morelia los primeros encuentros internacionales de narrativa adonde llegaron Onelio Jorge

Cardoso, Rubén Bareiro Saguier, Lizandro Chávez y Nérida Piñón. Allí fue donde muchos de nosotros conocimos a Vicente Leñero: alto, delgado, de patillotas blancas, narigón, las manos y las pestañas largas y los dientes chuequitos, con la mirada aguda, pero sobre todo y ante todo como un igual que no hubiera escrito *Los albañiles*, la difícil *Estudio Q*, *A fuerza de palabras*, *El garabato*, *Redil de ovejas*, *Los periodistas*, *El Evangelio de Lucas Gavilán...*, o su teatro documental, o *La mudanza*, *Alicia tal vez*, *La visita del ángel...* porque era un escritor, guionista de televisión —*Las momias de Guanajuato*— y de cine, desde entonces para Fons y Ripstein —*Magnicidio*, *Los albañiles*, *Cadena perpetua* y *El callejón de los milagros*—, dramaturgo y periodista —el de *Claudia*, el de *Revista de Revistas*, el de *Proce-*

so— que no se pavoneaba entre los jóvenes a pesar de su larga carrera. Vicente era un hombre con la actitud del que sigue haciéndose cada día, a fuerza de escribir como si comenzara cada vez desde cero. Se apiadaba de nosotros por lo que nos faltaba por recorrer y aprender, y porque había vivido en carne propia la desesperación que sufríamos: las múltiples chambas que nos impedían dedicarnos de tiempo completo a la literatura; pero ni él lo hacía en ese momento: le daba a *Proceso* muchas horas.

Leñero se sentaba a nuestra mesa o caminaba entre nosotros por la ciudad escuchando necedades y comentarios sobre nuestras lecturas; a veces lo divertíamos, otras lo dejábamos azorado por nuestro atrevimiento. Y cuando le preguntábamos sobre su empeño en desmentir las verdades oficiales en su dramaturgia y su periodismo, por su voluntad de exhibirlas, por su vocación documental, por su duro rigor al escarbar en las contradicciones del ser humano en sus novelas, el entusiasmo y el Etiqueta Negra hacían que un mechón de pelo lacio y entrecano le cayera sobre la frente. Así supimos de su interés en el *nouveau roman* y de su devoción por Greene; pero ante todo, entendimos que Leñero era un luchador incansable, un combatiente que salía a la pelea diaria contra la página en blanco para que no se fuera a derrumbar el edificio literario, dramático y periodístico que estaba construyendo con su sello, su marca de agua, su huella digital, su corazón atrevido.

Con el cuaderno en la mano y la chamarra de piel adonde fuera, lo escuchábamos dialogar con Hernán Lara Zavala sobre la literatura americana que tanto le había regalado a nuestra generación: de Faulkner, el solitario, desdeñoso de los grupos como Leñero y el maravilloso Fitzgerald de *Tierna es la noche* y *El gran Gatsby*, hasta el Salinger de *El cazador oculto* o el crudo Capote de *Desayuno en Tiffany's...* Con David Martín del Campo y la inolvidable Hada Madrina, como bautizamos a María Elvira Bermúdez, hablaba sobre literatura policiaca y novela negra. No eran nada más Hammett y Chandler, o la Christie o la Highsmith sino sus admirados Mauriac, Bernanos, Bloy, que tanto nos decían sobre la temática religiosa y policiaca del mismo Vicente. Y nos alegaba como un hermano que trata de convencer a otro hermano, no desde la voz autoritaria del maestro, que lo importante, carajo, es la forma, la estructura, que había que buscar la forma y la estructura, de veras, palabra.

Contagiados por su vitalidad y convencidos de que queríamos jugar la aventura hacia lo formal, lo invitamos a compartir la escritura de una novela colectiva que fracasó porque la estructura no nos interesó: Joaquín-Armando Chacón, Rafael Ramírez Heredia, Marco Aurelio Carballo, Guillermo Samperio, Aline Pettersson, David Martín del Campo, Hernán Lara Zavala, Gerardo de la Torre, María Luisa Puga —que se retiró del

proyecto por la distancia— y Bernardo Ruiz. Estábamos en esa novela más urgidos de contar, contar y contar que en detenernos en el cómo que nos pedía Leñero, hasta el grado de que la lista de personajes parecía la nómina del Seguro Social y las historias se multiplicaban como los panes y el vino del Evangelio, pero en un caos ingobernable. Vicente había escrito el primer capítulo de *El hombre equivocado*, nos había puesto la muestra, impecable, redondita. En unas páginas presentaba a Sofía Platin, en la que creímos de inmediato, la que nos había entusiasmado, pero quien se nos fue de las manos. Nos emborrachábamos en las comidas y le jurábamos fidelidad a la Platin, pero perdimos el control. Adiós Sofía Platin, la asesinamos acabada de nacer.

Sin embargo, los encuentros en Morelia y la escritura de *El hombre equivocado* nos regalaron, indiscutiblemente, a Leñero. A mi generación, que no era generación porque habíamos empezado aislados, leyendo cada quien a solas, solisísimos, a los que publicaban en ese momento: lo mismo a Juan José Arreola, Juan Rulfo y Elena Garro, que a Vicente Leñero, Juan García Ponce, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Luisa Josefina Hernández, La China Mendoza o José Agustín —casi nuestro hermano—. No éramos grupo, no teníamos grupo, no nos preocupaba amafiarnos, tampoco juntarnos ni publicar en una revista sino trabajar. Es más, ni siquiera nos conocíamos bien y tampoco nos urgía romper con nadie ni estar bajo el ala de nadie sino aprender a escribir. Y por eso seguíamos aislados, sueltos como escritores sin mecate que siempre fuimos, distantes de una figura que nos congregara; y Vicente, sin proponérselo, nos reunió. Y descubrimos en el colmo de su generosidad, que nos había leído —quizá como lector-consejero de don Joaquín Díez-Canedo, el editor de muchos de nosotros—, y agradeceríamos que nos leyera luego del viaje a Morelia como debió de haberlo leído a él mismo el Arreola del *Confabulario*, el Arreola que contagió a la generación de Vicente la pasión por la literatura.

Durante el desarrollo de *El hombre equivocado*, en las comidas de La Bodega, lo fuimos conociendo mejor: era un apasionado del juego, de lo que hay de atracción y angustia en el juego: de allí *Los perdedores*. No como don Edmundo Valadés que dejaba sus quincenas en el hipódromo. No. Era, podía ser, un jugador de cartas empedernido, pero se controlaba: sólo los viernes por la noche, en *Proceso*, hasta la madrugada, el dominó, mientras “¿Dónde están las fotos?” o quedaban listos la cabeza, la nota o el reportaje que había encargado o las páginas formadas; o acaso ajedrez, el combate, la dialéctica del ajedrez; y de vez en cuando con el equipo de *Proceso*, el béisbol en el Parque del Seguro Social, donde empuñaba un bat recordando a peloteros como El Mamerto Dandridge, Lázaro Salazar, La Coyota Ríos,

El Guajiro Roberto Ortiz que tanto nombraban él y Gerardo de la Torre.

A las comidas se fueron agregando otros escritores y hasta gente de otros medios y del cine como Marco Julio Linares y Pedro Armendáriz; pero como Leñero era celoso de sus amigos y no le gusta mezclarlos (“Los periodistas con los periodistas, los escritores con los escritores, los dramaturgos con los dramaturgos, los del cine con los del cine, los ingenieros con los ingenieros...”), dejó de ir. Se acabaron las comidas. También eso le aprendimos: la amistad, sí; pero la independencia, mejor.

El de las obras memorables, como dijo Víctor Hugo Rascón Banda; el Narrador —nada más oye sus registros, su tono—, como opina Hernán Lara Zavala; el íntegro, como piensa Ignacio Solares; el solidario —“en *Proceso*, hasta que Scherer se retire, ni un día más”—, el fiel a sí mismo, el honrado, el terco por la forma, hizo una carrera *sui generis* porque tenía una personalidad poco común entre los escritores mexicanos: compartió su inicio en la ingeniería con Ibarguengoitia, Zaid, Krauze y Lara Zavala; pero a diferencia de ellos, la utilizó en la elaboración cuidadosa de los cimientos literarios de su narrativa y de su teatro.

Participó del catolicismo de Mutis, Xirau, Hiriart, Solares y Sicilia; y fue cristiano —hizo sus primeros intentos periodísticos en la revista *Señal*— hasta entregarnos en *El Evangelio de Lucas Gavilán* y en su versión para teatro, *Jesucristo Gómez*, el evangelio actualizado, su espíritu religioso y su intención política, planteándose estos temas y el de la libertad más como un problema literario que moral. Este asunto aparecerá en *Los albañiles* —con sus implicaciones simbólicas, teológicas, con su preocupación por dar con el manejo del tiempo y el aparatoso punto de vista que lleva al lector a preguntarse en el nivel detectivesco no nada más quién fue él sino si en verdad el asesinato sucedió o sólo fue producto de la imaginación de Munguía—, y de una manera o de otra en el resto de su trabajo.

Como admirador de los escritores policiacos y detectivescos, incluye este asunto en la lista de obsesiones que consigna en su trabajo, como su empeño en escribir ficción sin ficción, en donde reina su inquietud periodística y reporteril, y su insistencia en contar la realidad en toda su violencia, su crudeza, su brutalidad.

Poco dado a los textos autobiográficos, excepto en escasos relatos como “El próximo septiembre”, publicado en 1963 y recogido en 1986 en *Puros cuentos*, donde relata la enfermedad de su padre, don Vicente, nada sabemos de Leñero hasta la autobiografía que le pide Giménez Siles en 1967, cuando tiene 33 años y ya ha publicado *La polvareda y otros cuentos* (1959), *La voz adolorida* (1961), *Los albañiles* (1964), *Estudio Q* (1965) y *El garabato* (1967). Sin embargo, en ella no retoma ni su infancia ni su adolescencia ni tampoco el dilema en



Vicente Leñero

que debió debatirse durante la carrera de ingeniería cuando la vocación de escritor lo llevaba a la Septién García. Se detiene más que nada en destacar los efectos literarios tras los que había ido en su escritura —y seguiría yendo—: desde recursos gráficos como presentar un borrador como original y poner palabras que de manifiesto quedarán tachadas en el texto publicado, o como la escritura de una novela con dos versiones dentro de otra novela a la manera de *La gota de agua*, o como la escritura de una novela dentro de una novela dentro de una novela como en *El garabato*. Se detiene también en los juegos que lo acompañaron desde entonces: los gramaticales y los experimentales que evolucionaron con variantes en su incansable búsqueda de formas; sobre todo, el mecanismo circular, que para él representa algo más que un simple recurso porque es una fascinación aprendida en la infancia. En el recuerdo, Vicente evoca en la autobiografía a su hermana Celia que cuenta en el patio mientras los hermanos hacen tortitas de lodo que secan al sol: “Estos eran trece ladrones senta-

dos en trece grandes picachos de piedra fumando trece grandes pipas...”. “Ya no, papá”, le diría su hija Estela, “ya no, papá, otro”; pero Leñero insistirá dándole la vuelta al problema, muchos años más tarde, en el *Juanito Repetido* publicado por Edilín con ilustraciones de Efrén: “Cuando el profesor regresó al salón de clase Juanito Repetido giró la cabeza...”, o en *El cordoncito* (“Ve a buscar fortuna —dijo doña Paquita a su hijo Paquito...—”), publicado por CIDCLI en 1988. Sin embargo, nuestros hijos se sentirán atrapados por esa diversión, y los lectores de sus novelas nos preguntaremos cómo le hace Leñero para hacer la estructura cada vez distinta: redonda, en espiral, un círculo que contiene otro y otro y otro, o como en su dramaturgia: varios planos simultáneos a la manera de *Nadie sabe nada* o *La noche de Hernán Cortés*.

Leñero volverá a ocultarse otra vez, cuando en 1992 publica otra autobiografía: *Vicente Leñero de cuerpo entero*, para Difusión Cultural de la UNAM y Ediciones Corunda. Vicente prefiere hablar sobre “Algunas escenas en la vida de un escritor” y recoge su inicio, cuando ganó el primero y segundo lugares en el primer concurso de cuento universitario; una reflexión sobre *Los albañiles* y su experiencia con Carmen Balcells, la agente española.

Dentro de su narrativa, sólo en *La gota de agua*, novela publicada por Plaza y Janés en 1984, Leñero se acerca un poco más a sí mismo, pero su verdadera intención es construir un orden distinto, hacer una “novela

sin ficción”, tomando la realidad, como ya dije, forzándola para documentar y divertirse por la falta de agua que padece la Ciudad de México.

Leñero está en su trabajo, en todo su trabajo, sólo hay que leerlo con cuidado para encontrarlo allí dándole vueltas al conflicto interior del hombre, a sus conflictos; a las pasiones del hombre, sus pasiones; pero al que quiera verlo de inmediato, no le costará trabajo dar con él, si se acerca a libros como *Vivir del teatro*, *Talacha periodística*, *Cajón de sastre* o *Lotería*. Allí, pintando a otros, hablando de sus experiencias y de las de otros, homenajando a otros, así de malicioso o bueno como es, así de curioso y explorador como es, se perfila, dibuja sus intereses, lecturas, debilidades; y uno encuentra a un escritor fiel a una carrera que le ha ido hiriendo el corazón y fortaleciéndole el alma. A un hombre que cree en la palabra y la búsqueda constante.

Es difícil leer a Leñero, la prosa exacta, estricta, rotunda, las construcciones geométricas, los temas recurrentes, los dilemas psicológicos y morales, la personalidad intensa, la vehemencia en el trabajo... y no darle las gracias. Es difícil no admirarlo por su obra y respetarlo por su integridad. Si para la literatura mexicana Leñero —tan completo, tan complejo— es esencial, para nuestra generación, sobre todo, fue detonador: no entenderíamos una parte de nuestro propio proceso sin él, sin sus libros, sin sus obras de teatro, sin su periodismo, sin su amistad.

© Javier Narváez



Leñero, hombre de teatro

Nunca se lo dije

Fernando de Ita

Que yo sepa, nadie llevó en México un diario tan puntual de su vida en el teatro como Vicente Leñero. Gracias a su memoria escrita podemos recrear algunas de las peripecias de lo que fue hacer teatro independiente en los tiempos del presidencialismo imperial, cuando la censura era uno de los atributos irrefutables del poder. En perspectiva, la obra dramática de Vicente Leñero fue primero una trinchera y luego una punta de lanza, tanto en su forma como en su contenido. Con Ignacio Retes como director de sus primeras obras, puso en el escenario temas intocados por los dramaturgos de su lugar y de su tiempo. Ahora que los jóvenes dramáticos están literalmente encantados con el teatro documental, podrían voltear los ojos a las obras del autor que se les adelantó en el tiempo y el espacio de la ficción realista, si se permite el oxímoron.

Vicente fue un hombre de teatro pero también un narrador y un periodista de gran vuelo, de manera que sus obras dramáticas se salían del canon usigliano por un camino lateral al del realismo poético de Sergio Magaña y Emilio Carballido, los dos pilares sobre los que se levantó la primera capilla del teatro de autor en México. Repasando la biografía de sus obras se puede afirmar que Leñero no siguió uno sino diversos caminos para llegar al escenario, comenzando por el hecho de que fue el primer autor de peso que aceptó, así fuera a regañadientes, que el teatro de finales del siglo XX ya no era sólo literatura dramática sino escénica. Sin que esto quiera decir que rindió su espada en defensa del autor como fuente primaria y última del hecho escénico. Su pleito soterrado con Ludwik Margules es de las pocas crónicas que nunca escribió con esa canalla sinceridad que a mí y a tantos lectores nos hacía abrir la *Revista de la Universidad de México* en la página donde se publi-

có, hasta el mes de diciembre del fatídico 2014, su memoriosa columna mensual.

Yo diría que tuve con Vicente sólo un trato profesional de no ser por las muchas veces que compartí con él la sobremesa en festivales de teatro nacional y extranjero, en reuniones de amigos mutuos, en las comilonas de la Sogem de José María Fernández Unsaín y en los aperitivos y digestivos que se toman cuando se comparte un proyecto editorial como el libro sobre la historia del Teatro de los Insurgentes. En ese terreno era un hombre afable, inteligente, prudentemente coqueto con las damas, siempre dispuesto a escuchar el argumento ajeno, siempre inquieto por la realidad del país, sin sombra de protagonismo, con todo y el lugar que ocupaba al lado de Julio Scherer en la revista *Proceso*. Ya con algunos güisquis entre pecho y espalda se olvidaba de su propia máxima (“si no quieres que se sepa no me lo cuentes, porque soy periodista”), para contar sus encuentros y desencuentros con el poder, acaso la potestad que más atormenta a los mexicanos de todos los tiempos, ya sea por su sumisión o su resistencia, como era su caso. Doliente aún por la muerte del más singular autor dramático del siglo XX mexicano, intento un mínimo repaso de su obra, que desde hoy está en espera de su atenta relectura.

LEÑERO Y SU OBRA

Lo primero que se puede decir de Vicente Leñero es que fue un autor dramático singular, atípico, porque estudió para ingeniero y fue ajeno al ambiente intelectual y farandulero. Por ello, no le fue fácil alcanzar el reconocimiento que merecía su obra en la República de las Letras. Así lo expresó él mismo en los honores académicos

y los reconocimientos institucionales que recibió en los últimos diez años de su vida. Su sentir, en breve, es que esos obsequios al talento y la perseverancia llegaron muy tarde.

Teatralmente hablando Vicente fue un *outsider* en el sentido de que no formó parte de lo que yo llamo la Escuela Dramática Mexicana que fundó Rodolfo Usigli, de la que se desprende nuestra joven tradición teatral. Acaso por no venir de esa corriente formó la propia, no como una ruptura de la tradición sino como otro afluente del que abrevaron los autores de la Nueva Dramaturgia Mexicana de los años ochenta, entre los que están Sabina Berman, Jesús González Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda, entre muchos, muchísimos otros alumnos, como Leticia Huijara, que acaba de ganar el Premio Nacional de Teatro Víctor Hugo Rascón Banda, en honor a su maestro.

A primera vista distingo tres periodos bien definidos en la obra dramática de Vicente: el de su teatro documental, el de su teatro realista y el de su teatro laboratorio. En los años sesenta el autor alemán Peter Weiss puso en el centro de la escena europea un teatro documento que tuvo trascendencia global, pero no fue Weiss, sino “la falta de imaginación” que Leñero pregonó siempre con humildad franciscana, aquello que lo hizo contemporáneo de ese movimiento con obras como *Pueblo rechazado* y *El juicio*, llevadas a la escena por otro gran hombre del teatro del siglo XX mexicano: don Ignacio Retes. Esa etapa de Leñero merece un estudio a fondo para que los jóvenes dramaturgos se enteren de lo que fue luchar contra la censura en un país donde el censor era el dueño del changarro. Eran los años en los que la Secretaría de Gobernación debía darle el visto bueno a las películas y las obras de teatro antes de que abrieran

telón. En sus dos tomos de memorias teatrales, *Vivir del teatro*, Leñero cuenta con mucha jiribilla estos y otros episodios de su experiencia como autor de teatro. Desde entonces, Leñero defendió la libertad de expresión en el cine, el teatro y el periodismo.

Con la adaptación teatral de su propia novela, *Los albañiles* y la de *Los hijos de Sánchez*, del antropólogo gringo Oscar Lewis, Leñero y Retes hicieron historia al inicio de los años setenta por presentar la cara real de los jodidos del Anáhuac, por vencer los mil obstáculos que les pusieron para estrenar ambos montajes, y por salir avantes de las feroces, injustificadas críticas de los intelectuales orgánicos del echeverrismo. Mas hay una obra que yo considero una joya de su etapa realista: *La mudanza*, estrenada en 1979, donde por primera y única vez se permite utilizar el entorno, la vivencia personal como tema de la pieza, que cuenta el conflicto amoroso de una pareja de intelectuales de clase media. La actuación de María Rojo y Luis Rábago, la escenografía de Alejandro Luna y la dirección de Adam Guevara ayudaron a que el montaje fuera memorable.

En 1980 Leñero comienza a experimentar con diversos temas y formas dramáticas, sin dejar de recurrir a sus viejos hábitos documentales, como fue el caso de *El martirio de Morelos*, que provocó otro brote de censura del rector de la UNAM, don Octavio Rivero, porque Morelos era el héroe oficial del presidente Miguel de la Madrid, y sabrá Dios qué podía hacer con él un autor que se había atrevido a decir la verdad de México. El resultado final de este del montaje maese Luis de Tavira, con caballo en escena y Juan José Gurrola montado en el delirio, resultó anticlimático por la expectación y el morbo que provocó el intento de censura del rector y la teatral resistencia que puso en escena maese De Ta-





© Barry Dominguez



© Barry Dominguez

vira, ya experto en esos menesteres de calvario ficticio. *La visita del ángel*, *¡Pelearán diez rounds!* y *Nadie sabe nada* dieron muestra de los diversos registros dramáticos de un autor que en plena madurez, en lugar de caminar sobre terreno seguro se arriesgaba a buscar distintas maneras de suscribir el conflicto humano. Para algunos admiradores de su teatro, aquí y en el extranjero, *La noche de Hernán Cortés* es su obra mayor y con la que cierra, en 1992, su tercer ciclo dramático. Según su propio testimonio, fue una obra que disfrutó sobremedida al escribirla y padeció sobremedida en su montaje. Extrañamente, tratándose de un autor que consignó con tanta sinceridad e ironía sus aventuras teatrales, aquí fue pudoroso al dar su versión del montaje, en contraste con las explosiones emocionales que tuvo en privado.

En diversas entrevistas Leñero dejó en claro que la experimentación narrativa y dramática fue el eje de su producción artística. Ahora se revaloran novelas como *Estudio Qy El garabato*, que en su momento fueron leídas con ceja levantada. Fue y es más complicado hacerle justicia a sus obras de teatro porque las más arriesgadas estructuralmente, como *¡Pelearán diez rounds!* y *Nadie sabe nada*, fueron escritas para la escena de tal forma que su valoración estaba íntimamente ligada con el montaje. En este sentido resultaron innovadoras y experi-

mentales sin lograr lo que sus obras realistas: trascender el escenario para llegar a la plaza pública, como ocurrió con *Los albañiles* y *Los hijos de Sánchez*, a pesar de que *Nadie sabe nada* tuvo su escándalo mediático porque exhibía a dos mujeres de poder. Y a Vicente le dolió que no se reconociera del todo su innovación dramática y su coraje público.

Después de Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero es el autor consagrado que más ha resentido las veleidades del medio teatral, las dificultades para hacer teatro y el papel de la crítica. Cuando tomó posesión como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, el 12 de mayo de 2011, con un discurso que tituló “En defensa de la dramaturgia”, se cobró las afrentas que desde su punto de vista recibió de Emmanuel Carballo como novelista y de Fernando de Ita como autor dramático. No lo culpo. El teatro es como el amor porque deja más hiel que ambrosía. Su carácter efímero hace del triunfo un instante y del fracaso una eternidad. En varias sobremesas con Leñero, diversos comensales nos preguntamos quién era el mejor autor vivo de México y Vicente siempre concluía que Emilio Carballido. Yo pensaba que Sergio Magaña, pero sabía que estaba tomando la copa con el mejor autor dramático de mi lugar y de mi tiempo. Pero nunca se lo dije. **u**

El cine de Revueltas

Carlos Martínez Assad

A sus aportaciones en los campos de la novela, el relato, el ensayo y la crónica, habría que añadir el trabajo de José Revueltas, de cuyo nacimiento se acaba de cumplir un siglo en noviembre pasado, en el mundo del cine. Su labor como guionista, al lado de nombres tan destacados como Luis Spota, Roberto Gavaldón y Luis Buñuel, arroja luz sobre el genio y la profundidad artística de uno de los grandes de la cultura mexicana.

LA VIDA URBANA

Las inquietudes intelectuales de José Revueltas le acercaron también al cine mexicano en el despunte de lo que se llamó la época de oro, coincidente con el desarrollo industrial del país auspiciado por la Segunda Guerra Mundial. El escritor tuvo encuentros afortunados sobre todo cuando como argumentista y adaptador colaboró con el cineasta Roberto Gavaldón, en ocasiones al lado del escritor Luis Spota, lo que resultó en la producción de algunas de las películas más interesantes de la cinematografía nacional.

Los lectores de su variada obra —novelas, piezas de teatro, cuentos, reportajes y artículos periodísticos— probablemente son mucho menos que los miles y miles de mexicanos que vieron las películas en las que participó como argumentista, guionista o adaptador. Se trata del trabajo del escritor que los espectadores no siempre identifican en la proyección de una película, oculto bajo el peso de la actriz, del actor o de la misma historia.

Los créditos de Revueltas están relacionados con una treintena de películas y otros proyectos inconclusos. Co-

menzó cuando conoció a Esperanza López Mateos, casada con un hermano del fotógrafo Gabriel Figueroa; este recomendó a Revueltas para participar como adaptador en la película *El mexicano* (1944) de Agustín P. Delgado —basada en el cuento de Jack London y que llevaba en los estelares a David Silva y Lupita Gallardo—. El primer paso ya lo había dado. Siguió con *Amor de una vida* de Miguel Morayta, en una adaptación con el director y Rafael M. Saavedra en 1946, con los estelares de Mapy Cortés y Tomás Perrín.

Pronto llegó el golpe de la fortuna para el escritor resultado del encuentro con el director Roberto Gavaldón, quien le llamó para escribir *La otra* en 1946, filme que llevaba en el estelar a la consagrada Dolores del Río.¹ La historia de dos hermanas gemelas envueltas en la mentira y el engaño permitía al escritor identificar a la pequeña y gran burguesía en un juego de espejos para mostrar, o al menos insinuar, la disposición al crimen y la

¹ Una buena interpretación de esa película puede verse en Manuel Mino Gracia, *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/UNAM, México, 2007.

corrupción. Revueltas realizó la adaptación del cuento de Rian James, que resultó muy semejante al de la película *Stolen Life* de Curtis Bernhart con Bette Davis en el protagónico, filmada unos meses antes.

La historia podía tomarse como una metáfora de la transición gubernamental de Manuel Ávila Camacho a Miguel Alemán (1946-1952). El filme inicia con el entierro del marido de Magdalena, un rico banquero, en el Panteón Francés de La Piedad, lugar que tendrá otras referencias en la filmografía del director. María, la hermana pobre, sigue el desfile de automóviles Packard y Cadillac, la casa en Las Lomas de Chapultepec y todo el boato en el que vive su hermana burguesa.

Dolores del Río salió airosa en la complicada trama, pese a que el mismo director consideró lo hierático de la actriz, dispuesta a demostrar que todo estaba construido sólo para su lucimiento. Carlos Monsiváis la describió bien: “Si Dolores no es una gran actriz, sí es presencia única, especialmente si el camarógrafo es Gabriel Figueroa”.² La hermana pobre, manicurista en el Hotel Regis,³ celosa de la riqueza de su hermana, decide asesinarla para suplantarla y disfrutar de su herencia de cinco millones, la misma cantidad anunciada irónicamente en los camiones urbanos para el premio mayor de la lotería del 25 de diciembre. Detalles con los que al director le gustó jugar en varias de sus películas.

El cine producido en el sexenio alemanista encuentra en películas como esta sus mejores testimonios si no de la realidad, sí de lo que quiere ser. Hay crimen pero también justicia. Y de nuevo, lo intrincado, lo oscuro de la vida citadina aparecerá en el siguiente proyecto: *La diosa arrodillada* del mismo Roberto Gavaldón, con la adaptación de un cuento de Ladislao Fodor, en el que intervinieron, además de Revueltas, el director, Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez, con un guión técnico de Tito Davison, en 1947, para el lucimiento de la sin par María Félix, definida por Fernando de Fuentes —luego de dirigirla en *La devoradora* (1946)—: “Es una de esas mujeres que ve uno por la calle y es como si el sol se pusiera a caminar por la banqueta”.

Para muchos la película daba cuenta de la liviandad en la que vivían los capitalinos, bajo las formas modernas de los vínculos amorosos de los que aún se libraban los mexicanos que vivían al amparo de la provincia. Para ejemplo estaban los repetidos besos que Arturo de Córdova le prodiga a la hermosa actriz en los primeros minutos de la cinta. El filme contiene uno de los besos de mayor duración en la historia del cine nacional.

² Prólogo a Aurelio de los Reyes y García Rojas, *Dolores Del Río*, Grupo Condumex, México, 1996, p. 12.

³ David Ramón hace un recorrido por los sitios cinematográficos del centro de la ciudad en “¡Luces, cámara, acción! El cine y el centro histórico” en *Centro, guía para caminantes*, México, número 11, año 2, junio-julio de 2004.



José Revueltas

© ACN / Fondo Hermanos Mayo

Los usos modernos de la sociedad se imponen cuando la primera secuencia se desarrolla en el aeropuerto de la ciudad de Guadalajara. Se habla de departamentos amueblados. El espectador puede ver el hall *art déco* del edificio Basurto, en la colonia Hipódromo Condesa, construido en 1944 por Francisco Serrano bajo el encargo de Raúl A. Basurto, con sus doce pisos y su atrevida escalinata escenario perfecto de las mujeres adúlteras, según el cine.

Es también el tiempo de los profesionistas y no solamente del licenciado o del doctor, porque Arturo de Córdova da vida a Andrés Ituarte, quien no se conforma con ser ingeniero, sino que debe agregarle la especialidad de “químico industrial”. Su esposa enferma es tratada en Rochester y puede hablarse de la Venus de Milo mientras se escucha la *Sinfonía inconclusa* de Schubert. La diva es vestida por Armando Valdez Peza, según las exigencias y el gusto de los nuevos ricos. Y todo ese escenario sirve para que la diva del cine mexicano pueda exclamar, cuando su galán contempla la escultura para la que ha posado desnuda en su papel de Raquel Serrano: “La diosa arrodillada o una simple mujer de rodillas como les gusta a los hombres ver a todas las mujeres”.

La publicidad de la película generaba expectativas satisfechas completamente por el auditorio: “¡Ardientes y sensuales como jamás los vio usted! Así aparecen María Félix y Arturo de Córdova en esta lujosa super-

producción. ¡Juntos por primera vez y amándose en medio de un torbellino de sensualidad!”. Fue tal el impacto de la película que la Liga de la Decencia realizó varias acciones en contra de su exhibición en el entonces Cine Chapultepec.⁴

La siguiente película en la que Revueltas participó fue dirigida por Tito Davison. Revueltas escribió al lado de Xavier Villaurrutia *Que Dios me perdone* (1948), de nuevo al servicio del lucimiento de la bella María Félix, vestida de negro y enigmática. Es Sofía, que oculta su identidad de Lena Kovach, una extranjera que se somete al psicoanálisis, un elemento de la modernidad, con citas misteriosas en el Hotel Reforma, otros sitios identificables de la ciudad o en algún camino vecinal. Sólo al final sabremos que es una judía sefardí que ha sido obligada a dejar a su hija escondida en algún lugar de Europa en plena guerra. Por eso la duda y el temor la atormentan y la hacen presa fácil del chantaje y de quienes buscan sus favores. Uno de los valores de la película es su alusión al drama del Holocausto judío nunca tratado en otra cinta de la época.

A la sombra del puente de Roberto Gavaldón se filmó en 1948, y otra vez la adaptación fue de Revueltas, quien pudo trabajar junto a Salvador Novo para dar

sentido y diálogos al relato “Winterset” de Maxwell Anderson, con los estelares de Esther Fernández y David Silva.

Siguió *En la palma de tu mano* (1950), también de Roberto Gavaldón, con un argumento de Luis Spota y la escritura de Revueltas. El consultorio del cartomancista Jaime Karin (Arturo de Córdova) está situado en un callejón junto a lo que fuera la iglesia de Corpus Christi, frente al Hemiciclo a Juárez. Su compañera, Clara Stein (Carmen Montejo), le devela los secretos que escucha en el salón de belleza para chantajear a sus clientes, particularmente del sexo femenino. El Hotel del Prado aparece como tal e igualmente como la residencia de Ada Cisneros (Leticia Palma), la rica mujer que termina por revelar que ha asesinado a un millonario en complicidad con su sobrino León Romano (Ramón Gay).

Una vendedora de periódicos, con su puesto situado en Avenida Juárez, permite entender que el contexto es el de la Guerra de Corea, porque el hijo de la mujer forma parte del ejército de Estados Unidos. El espectador ha sido advertido desde la introducción de la película con la voz en *off* de De Córdova, que para “liberarse del miedo y de la incertidumbre”, “la gente recurre a las misteriosas fuerzas del arcano”, mientras se muestran imágenes de la bomba atómica. En el intrincado drama de crímenes según las historias que les gustaba perpetrar a la dupla de Luis Spota y José Revueltas, la verdad se descubre no por la eficiencia de los investigadores

⁴ *Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión mexicana de la decencia de 1931 a 1958*, con el imprimátur de Miguel Darío Miranda, Arzobispo Primado de México, s.p.i., México, 19 de marzo de 1959, p. 41.



La casa chica. Guión de José Revueltas, 1949

sino por los malentendidos que llevan a los criminales a autoculparse, como le sucede a Karin.

El cine urbano tendrá en Roberto Gavaldón uno de sus mayores exponentes, en particular el de la ciudad que llega con la oscuridad, tal como se muestra en *La noche avanza* (1952), una película sobre el bajo mundo, a la usanza del cine negro estadounidense. Se trata de develar el mundo de las apuestas y de la corrupción en torno al juego de pelota del Frontón México, con secuencias que dan el ambiente preciso para crear escenas clásicas del cine mexicano. José Revueltas se une de nuevo con Luis Spota para hacer aparecer esa sociedad en la que nadie es ajeno a la cadena de mentiras, engaños y trampas en las apuestas por los juegos arreglados del pelotari Marcos, a quien da vida el antipático personaje de Pedro Armendáriz, que se cree el más exitoso porque en efecto gana todos los torneos que se juegan en el entonces famoso Frontón México.

Su ubicación frente al Monumento de la Revolución expresa la elocuente ambigüedad entre los valores que representa y la deshonestidad de los mexicanos que viven la doble moral. Por eso, no es fortuito el paso de un camión que ostenta el letrero Sección de Limpia del Departamento del Distrito Federal, frente al cabaret donde actúa otra de las engañadas por el protagonista y se fragua toda la cadena de la corrupción. En este filme, el más apto trampea a quien se deja: el manejador de apuestas y el apostador, la como nunca sofisticada Anita Blanch,

en su rol de amante engañadora/engañada y una no tan ingenua Rebeca Iturbide, que terminará empuñando el arma de la venganza nada menos que en un avión de la Compañía Mexicana de Aviación, por aquello de querer mostrar la modernidad de la urbe desde una toma aérea que aún permite ver los llanos, pastizales y enco-gidos ríos de la ciudad. Todo eso mientras la orquesta-ción de Raúl Lavista subraya el tremendismo de la historia con sus arrebatos sonoros.

LA OTRA MIRADA SOBRE EL CINE RURAL

Acostumbrados a un cine rural de la vida campirana como la arcadia feliz o de pasiones desbordadas según El Indio Fernández, el cineasta Roberto Gavaldón dará un giro brutal para mostrar el drama humano y los problemas de la gente del campo desde una nueva mirada. El protagonista de *Rosauro Castro* (1950), también escrita por Revueltas, no es un héroe sino un cacique para quien: “Aquí esto de las leyes y de los gobiernos sale sobrando”. Corrupto y deshonesto, miente frente a la familia compuesta por la madre, la esposa y un hijo pequeño. Es interesante que la película fuese filmada en Valle de Bravo, el año previo a la realización del embalse que transformó la vida del poblado, fotografiado al inicio con una voz en *off* que devela la calidad del escritor: “Soy un pueblo de México, pero mi nombre no im-



En la palma de tu mano. Guión de José Revueltas, 1950



La diosa arrojada. Guión de José Revueltas, 1947

porta. Tengo una iglesia donde mis gentes encuentran el consuelo y el refugio que necesitan y en los sonidos de cuyas campanas escuchan un mensaje de aliento y esperanza. Tengo una escuela, casas, pequeños jardines. Tengo vida. Soy un pueblo con vida...”.⁵

En víspera de las elecciones municipales ha sido asesinado el candidato independiente a la presidencia. De nuevo está allí la presencia institucional en el ministerio público enviado por el gobierno del estado, quien hace indagaciones que culpan a Rosauro Castro. Este aparece “siempre fotografiado a caballo, cual si se tratara de un pedestal, apela a la amistad como valor fundamental y al compadrazgo como la sanción ritual de ésta”, dice Fernando Mino.

El presidente interino defiende al cacique porque todos en el pueblo le deben favores. Y cuando llega un nuevo opositor, de inmediato le pide que se marche. La lucha se inicia pero el pueblo tiene miedo y aunque conoce las tropelías de Castro nadie se atreve a denunciarlo, y quien lo hace sufre de inmediato un escarmiento. La ley no logra cumplirse pero el castigo toca al cacique cuando en un intercambio de balazos asesina a su hijo, y finalmente es abatido por quienes quieren vengar todas las afrentas.

⁵ Fernando Mino Gracia, *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional, México, 2011.

Para completar el tránsito de lo urbano a lo rural, *El rebozo de Soledad* (1952) inicia con un recuadro: desde la Pérgola de Bellas Artes logra verse la Torre de La Nacional. El drama de Soledad es el del doctor Alberto Robles (Arturo de Córdova), que pierde la confianza en las acciones colectivas, según Fernando Mino, de la misma forma que un personaje de *Los días terrenales*, la novela que Revueltas publicó en 1949. Este personaje “[s]oñaba que en el mundo ya no había más enfermedades ni desdichas, [...] el pan era moreno y espeso como la tierra y las gentes se repartían de él en medio de hermosas canciones. Todos eran alegres, sanos, fuertes y generosos”. Además de esas frases que revelaban la ideología socialista del momento, alguna otra tuvo que ser suprimida por el director porque el público reaccionaba con expresiones de burla al resultar fuera de lugar en la trama.

Muy bien filmada resultó la secuencia en la que el médico decide volver de la polvosa y decadente estación del tren, luego de haber asistido al nacimiento del hijo de Soledad (Stella Inda), al mostrar que no hay salida posible cuando la moral del profesionista se impone, y el doctor rechaza el puesto que le ofrecen en una clínica de la ciudad.

El mismo enfoque que Revueltas utilizó en esa película servirá de entrada en *Sombra verde* (1954) —que también dirigió Gavaldón—, acompañado por Spota en la primera y por Luis Alcoriza en la segunda. Recur-

so semejante en *La casa chica* (1949), interpretada otra vez por Dolores del Río, que inicia cuando la abnegada doctora asiste a una muestra de Diego Rivera en Bellas Artes, para luego recluirse en la Escuela de Medicina, frente a la Plaza de Santo Domingo.

No es fortuito que la denuncia de la corrupción aparezca una y otra vez en la filmografía de Gavaldón-Revueltas; por ejemplo, al inicio de *Sombra verde* se muestra en la primera página de un periódico la noticia: “Fuente inagotable para la cortisona. Zonas abundantes de barbasco en Veracruz”, y el enviado por el gobierno, interpretado por el actor (triumfante en Hollywood) Ricardo Montalbán, llega a Papantla para enfrentarse a una red de corrupción. Como la época lo impone y al igual que en *La noche avanza*, será el gobierno el que trata de frenarla, para lo cual hay que sortear los obstáculos interpuestos por los más poderosos.

En esa avalancha que derivó en muy buenas películas, el proyecto de *La malquerida*, basado en la novela de Jacinto Benavente, que Gavaldón y Revueltas estuvieron trabajando desde 1948, terminó siendo filmada por El Indio Fernández, aparentemente debido a desacuerdos con el productor. Se quiso realizar una película sobre la Santa de Cabora y la rebelión de Tomóchic, pero no se logró. También José quiso involucrar a su hermana Rosaura en su proyecto de dirección titulado *Cuánta será la oscuridad*, en 1946, que tuvo fotografía de Manuel Álvarez Bravo.⁶

LA SÍNTESES

Una vez sentadas las bases de ese cine sobresaliente, Revueltas se involucró también con Luis Buñuel en el punto climático de los recorridos del cine por la ciudad en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), con introducción con voz en *off*, tan de moda: “Millones de personas trenzan hora tras hora sus historias fugaces y sencillas. Sus actos y palabras se encaminan siempre a la realización de un sueño, de un deseo, de una ilusión...”. Con un argumento de Mauricio de la Serna, con una adaptación de él mismo, José Revueltas, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, el filme muestra los ires y venires de Juanito (Carlos Navarro), el conductor de un desvencijado tranvía y de su ayudante Tobías Hernández, alias *Tarrajas* (Fernando Soto “Mantequilla”), acompañados por la voluptuosa Lupe (Lilia Prado), novia de aquel y hermana de este.

Revueltas volvió de nuevo con Gavaldón para escribir la historia de *La escondida*, una película en la que

María Félix lucía esplendorosa y en la que el cineasta se comprometió con el color. Con Pedro Armendáriz en el elenco, el filme recreaba con escenas creíbles la vida de una hacienda porfirista mostrando el trabajo duro de los tlachiqueros en Tlaxcala, que el director quiso filmar recordando algunas escenas de *¡Que viva México!* de Serguéi Eisenstein (1934),⁷ porque se había vuelto muy cinematográfico el indio crucificado en el maguey, más si María Félix se arrodilla ante él al intentar curarle las heridas. Sin proponérselo, una propuesta intelectual en la que se denunciaba la doble moral y la traición de los jefes revolucionarios dio origen a un subgénero cada vez más alejado de la verdadera revolución, y que saca provecho de la atracción de taquilla de la Félix: *La Cucaracha*, *Café Colón*, *Juana Gallo*, *La Bandida*, *La Valentina* y hasta cierto punto *La Generala*.

Revueltas participó aún como escritor en otras películas sin la fuerza de las que le unieron con Gavaldón. Recuperó sus bríos en el movimiento estudiantil de 1968, cuando fue encarcelado en Lecumberri. Participó con el prólogo del filme *México 68 / Instantáneas* (1968) de Rafael Corkidi que, además, contaba con un epílogo de Salvador Novo. Luego con *2 de octubre, aquí México* (1968-1970) de Óscar Menéndez, con Revueltas en la supervisión de los textos. En la prisión el autor escribió *El apando* en 1969, que Felipe Cazals impulsó para llevar al cine en 1975. Cazals invitó a Revueltas a escribir el guión acompañado por José Agustín.

La historia es la de tres presos drogadictos que se las arreglan para que la madre de uno de ellos introduzca drogas en la prisión. Al ser descubiertos, son aprehendidos en lo que provoca una sangrienta trifulca en la que se involucra todo el penal. El discurso sobre la violencia descarnada pretendía responder al incómodo orden de la vida moderna. Hay algo de revolucionario en esa reacción contra el poder que, debido a la época, algún parangón guardaba con la teoría de Michel Foucault sobre el fracaso social de las instituciones carcelarias. Revueltas no alcanzó a ver la película, quién sabe si la hubiera aprobado. Mostraba la distancia que se había recorrido en el lenguaje cinematográfico de la década de los cuarenta al último cuarto del siglo xx.

En el mismo año de 1975 Mario Luna filmó *Preferencias*, sobre el relato homónimo de Revueltas. Después, en 1996 Mitl Valdez emprendió *Vuelcos del corazón* (1996). Las novelas *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1943), que Revueltas quiso llevar al cine como director, podrían considerarse entre las nuevas propuestas por ser muy visuales y porque aún son necesarias las buenas historias en la cinematografía nacional. **U**

⁶ Arturo Garmendia, “La pasión cinematográfica de José Revueltas”, *Cineforever*, 3 de noviembre de 2014; aquí se realiza un interesante recorrido por los proyectos del escritor que no tuvieron buen fin.

⁷ La trayectoria de ese filme es contada por Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 2006.

Chandler matrimonio a Marlowe

Fernando Curiel

En un ejercicio de libre exploración de la biografía en relación con los impulsos creativos del artista, Fernando Curiel teje un ensayo en torno a la extraña decisión de Raymond Chandler, el notable autor estadounidense de novelas policiacas, de casar a su personaje paradigmático, el duro y sarcástico detective Philip Marlowe, en una novela que quedó inconclusa.

*A Diana, mi hermana, quien gusta de estos experimentos
A Héctor Orestes Aguilar*

1

Sin que la traviesa y atravesada vida los juntara, por ejemplo en Nueva York, Raymond Chandler (Illinois; 1888-1959) y Gabriel García Márquez (Aracataca; 1927-2014) coinciden, sin embargo, en un punto nodal. El escritor, el de raza, realiza actos de magia con el solo lenguaje. Chandler lo sostiene sin dubitaciones: escribir, sentencia, es crear “magia a base de palabras”. Respecto a García Márquez, Carlos Fuentes, en carta a Julio Cortázar, lo declara “mago iniciático de un exorcismo sin fin”. Sus espectadores, corrijo, lectores, latinoamericanos o planetarios, piensan exactamente lo mismo. Ignoro si sabían que a Thomas Mann su hija menor le llamaba “Mago”, y que así, Mago, firmaba las cartas filiales.

Palabras. *Words*.

Si la filología, en su prístina acepción, significa Amor a la Palabra (su cuidado y manejo artesanal incluidos,

se entiende), el norteamericano trufado de tics británicos y el colombiano fundador de Macondo deben reputarse filólogos ejemplares. Del inglés estadounidense, el primero; del español americano, el segundo.

2

Lo del posible encuentro en Nueva York no debe sonar descabellado. Por ejemplo, en 1955, Chandler, de 67, pasa una temporada neoyorkina en casa de un viejo amigo. A García Márquez, en su errar fuera del país natal, la vida bien pudo llevarlo en el 55 a Manhattan. Ya de 27 años. Si saludó, en su primera vuelta a París, a Hemingway (separados, es cierto, por la Rue Saint Michel), ¿por qué rayos no iba a toparse con Chandler en Washington Square, de claras resonancias *Henry James* para ambos magos de la palabra?



Raymond Chandler

3

Hacia 1945, Raymond confía a un colega que no lo mueven ni el dinero ni el prestigio; que su mayor aportación es la de “haber cogido un género literario barato, y haber sacado de él algo por lo que se despellejan los intelectuales”.

Gabriel, por su parte, quien, entre otras prestidigitaciones narrativas, revive un género archivado, la crónica, expresa su asombro de que, con sólo sus dedos índices, una máquina de escribir, papel (supongo, por la época, marca Bond) que consumía a puñados, y un número limitado de caracteres alfabéticos (tantas vocales, tantas consonantes) haya fundado toda una nación de lectores: “uno de los 20 países más poblados del mundo”. Verdadero virtuoso de la chistera.

4

Pero, a diferencia de Gabo, objeto de funerales de Estado, en México y en Colombia, Ray desaparece (sale del escenario) modesta, casi anónimamente; inadvertido repliegue de la capa. De otra parte, pese a ser uno de los maestros universales de la novela policial, que él, marcado por el enigma a resolver, llamada de Misterio, sufre de tiempo atrás la baja en picada de sus acciones en la Bolsa de Lectores. Sobre todo, si se le compara con el sanguinario y poderoso James Ellroy; o con P. D. James, aunque en su onda, dama dueña de una mente ferozmente criminal; o, en fin, con el “revival” de Ian Fleming. A García Márquez, por el con-

trario, y hasta aquí llega la compañía, los lectores le crecen como las verdolagas.

Por cierto, en lo que se refiere a Fleming alguien me pone sobre la pista de que Philip Marlowe, el detective de Chandler, pertenece a la Épica del Western; en tanto que James Bond pertenece a la Estética de la Pasarela, nueva aristotélica Unidad de Lugar.

Lo que no disculpa, anticipo, que el propio autor policiaco haya contribuido a la desgracia de su personaje. Y de la saga. Como, si en plena función, rompiera en dos la varita de los prodigios.

5

Me declaro chandleriano viejo. Incluso en una época, de bebedor fuerte, logré la preparación exacta del *gimlet*; bebida insignia de fórmula aparentemente sencilla: “mitad ginebra y mitad Roses’s Lime Juice”. Que no hay que confundir con el falso *gimlet*: ginebra, zumo de lima, azúcar, angostura.

Devoto soy, además, de no pocas de sus lapidarias pero sabias máximas y recetas literarias; género de cuyo pie (pie hasta en sentido de convención teatral) cojeo. Espero que airoso.

Breve selección:

- No creo que la educación me hubiera hecho mucho daño.
- Consigo material de muchas maneras, pero mi procedimiento favorito consiste en registrar los escritorios de otros autores por la noche.

- Pensar en términos de ideas destruye la capacidad de pensar en términos de emociones y sensaciones. Las ideas son veneno. Cuanto más razones, menos creas.

- Cuando un libro, cualquier clase de libro, alcanza una cierta intensidad puede ser cuestión de estilo, situación, caracterización, tono emocional, concepto, u otra docena de cosas. También puede consistir en el perfecto control del movimiento de una historia, similar al control que el lanzador tiene sobre la pelota.

Muy gringo, verdad es, esto último: el béisbol categoría kantiana. Aquí hablaríamos, por ejemplo, del penalti. Del control peleesco o mesiánico del balón. En la red antes del disparo. Como la pelota en el guante del catcher, antes del lanzamiento.

Galeote en Hollywood, no pierde la oportunidad de esculpir reflexiones sobre escritura e imagen, digamos, escritura icónica en movimiento.

- Empiezo a preguntarme si el carácter estático de muchas películas no se debe simplemente a una mala actuación, y no a un exceso de diálogos o a una dirección poco imaginativa.

- Posiblemente [...] la renovación del cine, si es que llega, tendrá que pasar por procesos como el de escribir directamente para la cámara. Lo que pierdes en acabado lo ganas en movimiento; y el movimiento es algo que le viene faltando al cine desde hace bastante tiempo. La del cine, precisa M. L. Guzmán, es una “estética inherente a la acción”.

6

La veta de oro por explorar es pródiga. Corre por cartas, cuentos, novelas; incluso por los decálogos a los que Chandler era tan aficionado. Una memorizable selección más:

- No se ha llegado a arañar la base psicológica de la inmensa popularidad que tiene la novela de crímenes o misterio en toda clase de públicos.

- Siempre conservo el primer borrador como la materia prima. Lo que parece tener vida en él es lo que se debe conservar.

- Lo más perdurable de la escritura es el estilo, y el estilo constituye la más valiosa inversión que pueda hacer un escritor con su tiempo [...] el escritor que pone su marca personal en su modo de escribir siempre acaba siendo rentable.

- Todo el que es capaz de escribir una página de prosa viva, añade algo a nuestras vidas.

- Típico de un mal escritor [...]. En vez de la cosa en sí, la emoción barata que la acompaña.

- Como clase, los escritores me parecen hipersensibles y espiritualmente mal nutridos. Odio ese pequeño destello en el fondo del ojo, que aguarda un elogio de su último libro o cuento.

También, ecuánime, se mete consigo mismo. Con salutífero humor sarcástico, más en la vena de Jonathan Swift que de Oscar Wilde, dice de sí y de su obra:

En el Colegio no demostré una habilidad literaria notable. Mi primer poema lo compuse a los diecinueve años, un domingo, en el baño, y se publicó en *Chamber's Journal*. Tengo la suerte de no poseer una copia. Para ser sincero, tenía condiciones para convertirme en un poeta de segunda fila bastante bueno, pero eso no significa nada, puesto que poseía la clase de cerebro capaz de ser un buen segundón en cualquier campo, y sin mucho esfuerzo.

¿Qué día de la semana más conveniente para el primer efluvio lírico? El domingo. ¿Qué lugar de mayor privacidad que el excusado?

Lo anterior lo escribió autor ya célebre pero sobre todas las cosas, leído. ¿Y eso de segundón? ¿Segundón respecto a quién? Supongo que pensaba, aquí sí en serio, en Dashiell Hammett, si nacido en 1894, seis años menor que Chandler; pero figura mayor, estelar, solar del género policial. El padre del detective Samuel “Sam” Spade. Ni más ni menos.

8

Pronto se acostumbró, Chandler, a la comparación, de buena y mala leche, con el autor de *El halcón maltés*. Hammettianos y chandlerianos en dicotomía muy mexicana —Fuentes o Spota—. Cuando lo que debería de privar es la perspectiva omnicomprendiva, la de la específica literatura nacional. No: comprométase, elija, partidice lo que no electoral. Y ya que traigo a colación la disyuntiva Fuentes o Spota, insisto en mi desaconsejado, inútil, pero basado en la realidad, *hubiera*. Otra hubiera sido la suerte de la novelística urbana contemporánea mexicana si salen a la luz, en andanada, *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez, *Sol de otoño* de Rafael Solana, *Casi el paraíso* de Luis Spota y *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Pero no: elección de una novela, postergación de las tres restantes. A esto le llamo Síndrome Tlatoani.

9

Por el contrario, el autor de *Adiós, muñeca* no se confundía. Sin demérito propio, ni demagogia, daba lo suyo a la pareja sentimental, ambos legendarios, de Lillian Hellman. Reconoce: prelación y sucesión. Hammett,

precisa, es el creador del “relato policiaco duro”; punto incuestionable. Pero toda vez que Dash dejó de publicar desde 1932, un año antes de que Chandler apenas diera a luz su primer relato, “Los chantajistas no matan”, terminó por ser “escogido por cierta gente como principal representante de la escuela”.

Y nos regala, con todo y las irreverencias del humor, una anécdota que pinta a Hammett de cuerpo entero. Si de la novela y el cuento duros pasó al guionismo cinematográfico, por cuestiones de personalidad se convirtió en uno de los que no podían estar en la cima solar de Hollywood, “sin intentar desplazar a Dios de su trono”. Por el contrario, Ray, cuando se injerte en Hollywood, se integrará a las filas de fieles.

Más. La escuela de Hammett no fue la londinense y exclusiva Dulwich, como en Chandler (ya nos detendremos en su biografía), sino el servicio de recaderos del Ferrocarril de Baltimore y, más adelante, la Agencia Nacional de Detectives Pinkerton (la que contratarán Porfirio Díaz y sus sucesores revolucionarios para perseguir, tras la raya fronteriza norte, a sus enemigos políticos).

10

La anécdota. Hammett vive su gran momento hollywoodense. Ocupa toda una suite en el Hotel Beverly-Wilshire. Se presenta un individuo con una oferta de trabajo. Recíbelo el mayordomo, que lo conduce, ceremonioso, mudo, a una habitación asfixiante. Morosa espera. Cuando decide largarse, se abre la puerta y aparece, en el vano, un hombre alto, elegante, enfundado en una bata y con una bufanda al cuello, a cual más de costosas. Hammett. Escucha, imperturbable. Dice “No” y desaparece. El mayordomo conduce al visitante, que no oculta su desconcierto, a la puerta de salida.

11

Aunque lo que me desvela no son las venturas y desventuras de Dash y Ray en la variopinta Meca del Cine. Si bien comparto la opinión que, al último le merece un Dios de aquel Olimpo: Bogart. Escribe, admirativo pero hondo, Chandler: “Bogart es, por supuesto, mucho mejor que cualquier otro actor de los ‘duros’. Como decimos por aquí, Bogart puede ser duro sin pistola [...] Bogart es el producto auténtico”. Y añade que, para dominar una escena, a Bogart le bastaba “entrar en ella”. Lo mismo hubiera opinado, de darse la ocasión, de nuestra María Félix, de nuestro Pedro Armendáriz. Les bastaba entrar en escena.

No, lo que me desvela son las razones y circunstancias del yugo conyugal (*raison d'être*, lo reconozco, de la

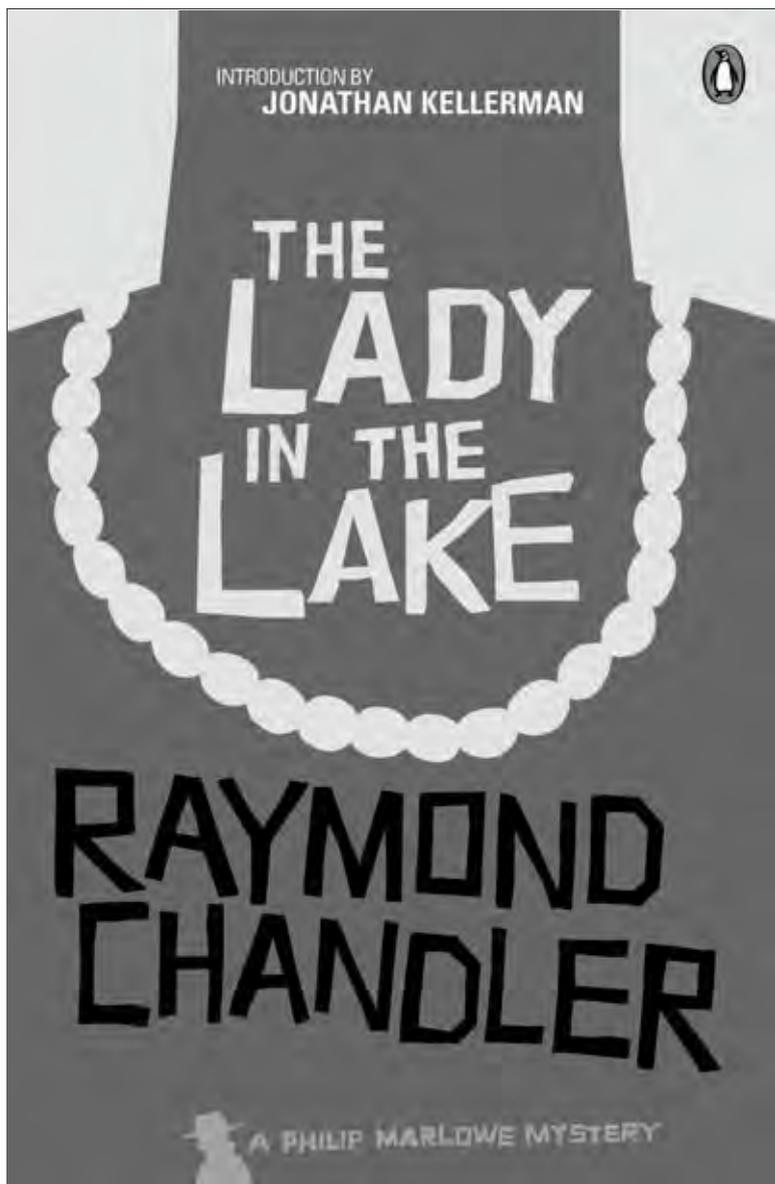


Cartel de la película *Adiós, muñeca* basada en la novela de Raymond Chandler, 1975

generación de Chandler), con que el novelista ata a su mítico detective. Para su fugaz contento y definitiva perdición.

12

Decía Marcel Proust, cuyo paquete accionario lectoral también va a la baja, que en todo Yo Escritural hay dos. El Yo Artista, misterioso, impenetrable, desconocido en su *fondo* por amigos, críticos, amantes; y el Yo Cotidiano, sujeto exterior; el que lleva un Diario, escribe cartas, desemboca en las Memorias. Etapa, esta última, terminal. No como pasó con Pedro Henríquez Ureña que, chavo, pensó al revés, atorándole, para abandonarlo para siempre, el género Memorias. De las que, acéptase ya, cabe decir que no narran lo que se vivió, bebió en muchos casos, sino lo que se recuerda (y la memoria es veleidosa cuando no olvidadiza) haber vivido, bebido si es el caso. Y vaya si Chandler bebió hasta que lo paró la hepatitis...



En fin, de ahí que se reconozca mayor veracidad —para no hablar de autoridad histórica—, a Diarios, Diarios, Correspondencias: testimonios a toro presente y no a toro pasado. Cuando, claro está, no devoran minuto a minuto el tiempo las 24 horas del día a día siempre insuficiente.

Recuerdo haberle sugerido a Juan Ramón de la Fuente, en el fuste de su complicada primera rectoría, llevar un Diario. Imagino que, en vano, lo intentó.

13

Aclaro, volviendo al tema, que en la pesquisa del porqué matrimonial, fundo al Yo Artista y al Yo Cotidiano del escritor estadounidense. Si bien, como veremos, el segundo madruga al primero.

Raymond Chandler. Nacido en Chicago, Illinois, el 23 de julio de 1889 (Leo por lo tanto), y fallecido en La Jolla, California, el 26 de marzo de 1959; trasladado por su madre, de ascendencia irlandesa, a Inglaterra; fun-

cionario del Almirantazgo; efectivo de la Primera División de la Fuerza Expedicionaria Canadiense que sirve en Francia hacia 1919, y piloto por poco tiempo de la Real Fuerza Aérea Británica; californiano por adopción; alto ejecutivo de compañías petroleras, hasta que ¡sas!, la economía yanqui hace ¡crac!; colaborador inesperado de *Black Mask*, *Dime Detective Monthly*, *Detective Story Monthly*, *Atlantic Monthly*, *Park East Magazine*, *GO*; afincado en Hollywood como guionista cinematográfico, escribe para Paramount, RKO, Twentieth Century Fox; autor, cómo negarlo, de una ristra de Clásicos de la Novela de Misterio —o de detectives o Policial pero no todavía Negra, o no tan negra, negra sangre, como saldrá de las manos de Ellroy—; *El sueño eterno*, *Adiós muñeca*, *La ventana alta*, *La dama del lago*, *El simple arte de matar*, *La violencia es mi negocio*, *El largo adiós*, *Una pareja de escritores* y, verdadero acertijo, laberinto, Waterloo de autor y personaje, *The Poodle Springs Story*. Inconclusa, desastre por donde se le vea. Asesinato de otro orden, el del Amor.

14

El viernes 2 de octubre de 1987, en el periódico *uno másuno*, texto enmarcado en un recuadro a fojas 28, reporté: “Ya prácticamente al final de su carrera, Raymond Chandler matrimonial al detective Philip Marlowe, soltero redomado. Elige, en aquel fantástico gineceo de su obra que los lectores paladeamos como pasajes de *Las mil y una noches*, a Linda Loring, personaje secundario de la novela *El largo adiós*. Hija del multimillonario Harlan Potter. Linda había estado casada con un médico tanto o más aburrido que Carlos Bovary. Marlowe, ¿quién lo pone en duda?, no es un cazafortunas. Apenas un Héroe Popular, una Leyenda ética, un Cruzado”.

En aquel artículo de un pasado que remeda pero en segunda mala versión el presente, añadí: “Chandler reúne narrativamente, conyugalmente, a Linda y Marlowe, en *The Poodle Springs Story*, novela a la postre inconclusa (de hecho, sólo conocemos un capítulo). Sabemos que casa al detective por sugerencia de un colega, un tal Maurice Guinness. Pero Chandler tiene sus reservas”.

No nos adelantemos.

15

Ya en el terreno sentimental, amoroso, que mezcla a los dos Yoes, el creador y el diario, al parecer, el asunto es netamente edípico. Raymond vive con su madre de hermoso nombre, Florence, el periplo Estados Unidos-Inglaterra-Estados Unidos. Cuando la madre muere en 1924, se casa de inmediato con Pearl Cecily Bowman; casi dos

décadas mayor que él; e igual número de veces casada. Figúrense que, mientras él, ya lo avanzamos, nace en 1889; ella, hácelo en 1871. Yo juzgo a Chandler un intelectual de tronío; pero no en el sentido “mediático” actual —ese “todopinar” cual “todoterreno”— que, conjeturo, terminará por desgastar el concepto; sino en el que nos regala Leonardo Sciascia: Intelectual, el que es capaz de inteligir la realidad. Realidad, añado, real y simbólica. Pues bien, nada intelectual era su esposa, su primera y única esposa; heredera en alguna medida de la finada Florence, no era intelectual. Ni pintaba ni escribía; si bien, de tarde en tarde, se sentaba, competente, al piano. Pero conocida como Cissy, Pearl resultó una joya. Cocinera genial; imperiosa; entrona. ¿Maternal?

Ni antes de su propio lazo conyugal, ni durante el matrimonio, ni en la viudez —Cecil, que llegó antes a la vida, también se adelantará a la muerte— Ray incurrió en el mariposeo erótico. Como, digamos, en México, con lo suyo de mito autopublicitario, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. Y ya se sabe que el verdadero Don Juan no dice esta boca (la de ella, ellas mejor dicho) es, o fue, mía. En algún lugar, para seguir en los temas Novela Policial y Eterno Femenino, escribí: “*Crimen perfecto*. Ella, inocente, quitada de la pena, jamás descubrirá que es el amor de mi vida”.

Tengo fama, lo sé, de darle la lata, de meterme con Vasco. ¡Pero cómo se presta! Poderoso ministro obregonista, se sorprende que Tina Modotti, una mano adelante y otra detrás pero sin perder el encanto, apenas introducida al mercado mexicano por Ricardo Gómez Robelo, ¡le eche (o eso supuso) los perros!

Pero me salgo de madre. Prometo no volver a hacerlo.

16

¿Influyó en la decisión de Chandler, de casar (con s y con z) a Marlowe, de manera inconsciente, la enfermedad y muerte de Cissy? Pérdida dolorosísima. ¿Cómo acostumbrarse a la ausencia de Pearl, Joya de La Jolla? ¿Cómo aceptar aquella fecha fatal, 21 de diciembre de 1953? ¿Cómo sobrellevar tamaña desposesión, tan irreparable despojo? Y luego, esa asombrosa adaptación *post mortem*, extrañamente cotidiana, que amigos y amigas dan por supuesta y que se expresa de mil maneras, aquí y allá, en conversaciones en vivo, cartas, conversaciones telefónicas. *Showbiz* (editores, lectores, colegas) *must go*. *Life*, *demi life*, *demm life*, *must go*. Cartas, conversaciones, simples saludos y recatos; su reunión constituye un homenaje a quien de súbito falta pero poco a poco se afantasma; hasta, franca paradoja, aterra la sola idea de su reaparición.

Él solía llamarla “pájaro orgulloso e intrépido”. Cá-liz de su devoción doméstica.

Homenaje: palabras depositadas al pie de la tumba. Escribe Ray a Leonard Russell, del *Sunday Times* de Londres: “He recibido muchos pesares y muchas cartas, pero la tuya en cierto modo habla de la belleza perdida en lugar de lamentarse por la vida relativamente inútil que sigue adelante. Dices que ella o era todo y más aún. Durante treinta años, ella fue el latir de mi corazón. Era la música que se oye levemente al borde mismo del sonido”.

Lo vivido día a día, mes a mes, año tras año hasta sumar treinta. ¿Lo escribo? Sí, lo escribo: el tatuaje bajo la piel. Las tardes, religiosamente, en la cocina. La convivencia durante la larga enfermedad, que adoptará el nombre, rótulo en llamas, de fibrosis pulmonar.

Escribe a Hamish Hamilton: “Durante treinta años, diez meses y cuatro días. Fue la luz de mi vida, mi única ambición. Todo lo demás que hice no fue más que fuego para que ella se calentara las manos”.

Escribe a una amiga y confidente, Helga Green: “Yo ya tenía la perfección. Me gustaba su brío. Era una tremenda luchadora. Enfrentada con una situación embarazosa o desagradable, se lanzaba de cabeza sin pararse un segundo a pensar. Y siempre triunfaba, no porque aplicara deliberadamente su encanto en un momento tácito, sino porque era irresistible sin saberlo ni importarle. Así que tuvo que morir centímetro a centímetro. Supongo que todo tiene que pagarse de algún modo”.

Key words: latir de mi corazón / luz de mi vida / música al borde mismo del silencio / morir centímetro a centímetro.

18

De Raymond Chandler podemos destacar, junto a su talento de cuentista y novelista, determinantes *per se*, y no en razón del género elegido, su radical congruencia. El Yo Artista y el Yo Cotidiano; pensamiento y vida; manifiesto y escritura. Las palabras de dolor, ausencia, amor vivo por la muerta, se las cobraron. Como comentario del personaje de *Salamandra* —la salamandra de Efrén Rebolledo—, “El poeta por el tropo muere”. Resulta que el aeda, boca fácil, jura que se ahorcaría con la trenza de la Musa. Ni tarda ni perezosa, la Musa se corta la crencha y se la envía, para que procediera en consecuencia, en hermoso estuche perfumado. Su catafalco. Raymond Chandler, por su parte, intentó suicidarse.

19

Episodio que suele cubrirse con un discreto velo. ¿Y cómo lo hizo? ¿Se arrojó al mar como Hart Crane? ¿O al



James Garner con Bruce Lee en la película *Marlowe*, 1969

modo de Seymour, Philip Seymour Hoffman, tocayo de Marlowe, genial actor en el camino sagrado de Orson Welles y Marlon Brando, Truman Capote redivivo? ¿Encerrándose, después de dejar en el camino esposa e hijos pequeños, malbaratar la gloria, uniformarse de barba y gorra desaliñadas? ¿Encerrarse, decía, frío, alevoso, en un sórdido tugurio neoyorkino, con una dotación de 50 dosis de heroína, de la que sólo alcanzó a consumir el 40 por ciento, pues lo encontraron mortalmente saeteado por la jeringa número 20? No, no. Lo de Ray fue menos categórico, más teatral. Y, en una perfecta congruencia de género, contamos con un reporte policial. Sopa de su propio chocolate.

20

Reporte policial. Fue el 22 de febrero de 1955. El escritor ya había dado a conocer su decisión a su cuñada, quien pasó sobre aviso a la policía de La Jolla. Tanto que un agente, cuyo nombre se guardó bajo reserva, al tercer aviso, acudió al domicilio de Raymond. Creyó disuadirlo. Hablaba con la hermana de Cissy, serían las 3:50 p.m., cuando oyeron dos disparos en el cuarto de baño, adonde corrió el policía. La cuñada paralizada con el Jesús en la boca. El policía encontró al viudo todavía inconsolable, sentado en el suelo de la regadera, con una pistola en el regazo, vestido de bata y pijama, calzando zapatillas. “Parecía hallarse bajo los efectos del alcohol”; solamente “se dispararon dos balas, que se in-

crustaron en el techo o en los azulejos de la ducha”. ¿Por fin? ¿El techo o los azulejos? Digo, por tratarse de un documento técnico.

Con la intervención de la hermana de Pearl y los amigos, se interna al escritor en un pabellón psiquiátrico y, poco después, en un hospital privado.

21

Imagino, sólo imagino ya que no obran en el expediente las cuestiones médicas debatidas en ambas instituciones. ¿Por qué lo hizo? ¿Tan brutal era el sentimiento de duelo, de pérdida? ¿La depresión, el alcohol? O más sofisticado: ¿el experimento, no de los crímenes que resolvía, sino de la muerte por mano propia? O, más sofisticado aún: ¿demostrarse que, solo, sin Pearl, sin el auxilio inveterado de ella, nada podía, ni siquiera suicidarse?

Pura especulación.

Lo incuestionable es que la profunda herida existencial cicatriza. Signo, uno entre otros, de la recuperación, en su correspondencia habla del intento de suicidio como “drama barato”.

22

Sobran testimonios sobre la mencionada recuperación del escritor. Hacia finales de 1958, informa, y no tenía por qué mentir, a su corresponsal Geenes: “me levanto

a eso de las cinco, tomo mi té, trabajo hasta más o menos las ocho y luego retorno a la máquina de escribir. El cuento avanza fatigosamente pero es probable que tenga que reescribir y afilar un poco. La idea central es demasiado seria para que me ponga sarcástico”.

Por la fecha, puede tratarse de “El verano inglés” o, lo más seguro, de “El lápiz”. Pero la adaptación a su nueva vida, la de viudo de Cessy, venía de tiempo atrás; empezando por la mudanza de Paraíso Perdido. Al arranque de marzo, escribe a un colega, William Campbell:

Ayer terminé la abrumadora tarea de sacar los muebles de la casa y dejarla cerrada para el nuevo propietario. Cuando recorrí las habitaciones vacías, revisando las ventanas y cosas así, me sentí un poco como si fuera el último hombre en el mundo muerto. Pero se me pasará. El miércoles me marché a Old Chatman, Nueva York, donde me alojaré en casa de mi mejor amigo y el 12 de abril me embarco en el *Mauritania*. Espero estar de vuelta hacia finales de octubre y encontrar una casa en La Jolla —mucho más pequeña, desde luego—, porque es un lugar tranquilo para vivir y aquí todo el mundo me conoce.

Abandonar la casa de las delicias cotidianas. Viajar a Nueva York, embarcarse proa a Inglaterra. Atlántico de por medio.

Está averiguado que el amigo neoyorkino se llamaba Ralph Barrow. E insisto en que su abordaje, por un joven curioso periodista sudamericano, décadas adelante celebridad Nobel, García Márquez, no debe parecer descabellada. El Chandler autor de *Adiós, muñeca*, entre otros *best-sellers*, no sólo era popular en La Jolla. Washington Square, insisto; o, concedo, algún paraje del Village. Espacios literaturizados, culturales, de la, De Hierro, Urbe.

Londres. La Jolla.

El autor, de regreso, ajusta su vida de viudo a una casa más pequeña, y reconoce ante su agente en Hollywood, H. N. Swanson, estar de nuevo “en circulación”, haber “endurecido”, confiar en que lograría sobreponerse a la muerte de Pearl. ¿Por qué, entonces, trastoca la endurecida y consuetudinaria soltería de Marlowe, señalado trofeo? ¿Por qué lo casa con Linda Loring, belleza sin duda y heredera, pero sinónimo de compromiso y sujeción?

23

En efecto, el autor no sólo se sumergía, tónico y disciplinado, en la sobriedad. Escritor del alba (y no hay luz más nítida que la eléctrica de las cuatro, cinco de la mañana, en medio de una oscuridad externa de noche final), afila “El lápiz” y se esmera, una jornada sí, otra también,

en un tema chandleriano por los cuatro costados: la salvación de un hombre que no merece ser salvado. Hablo de *El largo adiós*, hablo de Terry Lennox, desastre, bala perdida, borrachín, de amistades poco recomendables pero capaz de ganarse el afecto incondicional y osado, gratuito y gratis de Marlowe. Lennox, esposo cornudo de Sylvia, la verdad ninfómana, hermana de Linda.

¿Y acaso Philip Marlowe se quejaba de su soledad? ¿Ya no le bastaba el bar Victor’s, la compañía reservada del *barman*, agente de la más honda y desinteresada de las solidaridades, la de una trinchera, la barra, impenetrable a las fuerzas impías de la realidad? ¿Le arrebatara suspiros *Play it again, Sam*, escuchada accidentalmente de golpe —o, de vivir ahora, y en un viaje a Tijuana, conmoverse con Los Ángeles Azules en plan sinfónico, interpretando *Cómo te voy a olvidar* o *El listón de tu pelo*? ¿Le aburrían las partidas de ajedrez contra sí mismo, Marlowe *vs.* Philip?

En el mismo orden: no, no, no.

¿Entonces, concluida y publicada con éxito indudable, la novela *El largo adiós*, el viudo Chandler en plenitud, por qué la metida de pata de *The Poodle Springs Story*, que ni siquiera concluiría pero ataría de pies y manos, lazo invisible, al detective?

Lo anterior en flagrante contradicción del *curriculum vitae* de Marlowe y las expresas prescripciones del género publicadas por el autor.

24

Reza la Addenda número 4 de sus “Comentarios informales sobre la Novela de Misterio”, de 1949, categórica:

La trama amorosa casi siempre debilita el misterio, porque introduce un tipo de tensiones que son antagónicas a los esfuerzos del detective por resolver el problema. Complica la situación y, en nueve de cada diez casos, elimina, por lo menos, a dos sospechosos utilizables. El único tipo de trama amorosa eficaz es la que genera un peligro personal para el detective, pero que, al mismo tiempo, uno sabe que será episódica. Un buen detective nunca se casa.

25

En breve, un verdadero acertijo impone, Raymond, a los chandlerianos (ninguno en las filas de las nuevas promociones, tan de Conaculta para acá), el (mal) paso dado en su última, inacabada novela. Tanto que, ya lo avancé, sólo obra, en sus póstumos papeles, un capítulo (nada lucidor, por cierto, para el detective de fábula); papeles, por cierto, al cuidado del Departamento de Colecciones Especiales de la Universidad de California

en Los Ángeles. ¿No acabamos de imponernos de su sentencia de que “la trama amorosa” sólo cabe si “genera un peligro personal para el detective”, aunque el lector sabe, creatura instintiva, que se trata de un episodio, uno más del cuento o la novela? Porque un “buen detective nunca se casa”.

¿A cuenta de qué, entonces, la temeridad, la contradicción? ¿Pensaba mantener encriptadas (como se dice hoy) sus razones y/o impulsos profundos? Como si en el mundillo textual no todo acabara por saberse. Los resortes del briago de palabras James Joyce, del bala perdida Borroughs, del robachicos Tennessee Williams, del juglar Juan José Arreola, del mayestático Octavio Paz...

26

¿Estaba bajo de forma? ¿Tornaba la obsesión suicida? ¿Lo deprimía la sobriedad, que algunos juzgan Estado de Gracia? Para nada. Si en 1949, Cissy a su lado (ambos juntos, Adán y Eva sin descendencia), había escrito, agudo: “Es imposible que exista un arte sin gusto público, y no puede existir gusto público sin un sentido del estilo y la calidad presente en toda la estructura”. Advirtiéndolo, sin embargo, que semejante “sentido del estilo” parecía no tener que ver ni con el refinamiento ni, inclusive, la humanidad; de ahí que pudiera florecer en eras oscuras y salvajes; salvo una excepción. La era, en que él vivía, de la Coca-Cola, del libro del Mes y de la Prensa Hearst. Le doy la palabra: “...era cuya nota dominante es la vulgaridad eficiente, la lucha sin escrúpulos por el dólar, una era en la que la típica familia de clase media (en California, por lo menos) parece existir sólo para mantener un automóvil grande, vistoso y caro, que como obra de ingeniería es una basura pasada de moda”.

¿Fenómeno exclusivo, el anterior, al de la clase media californiana? No, tercio. También del México, su capital, de la posguerra, el México de la pachanga alemanista, tejida de transas de líderes sindicales, comisiones y “moches” entre los políticos, pavorosa confusión de lo público y lo privado. Aquellos Cadillac, De Soto, Packard surcando Insurgentes, la recién estrenada Avenida Universidad, Homero, Pilares...

27

Anotaba que si a los 61 años de edad, en el 49, exhibía lucidez, esta se mantiene hasta el final. Sobre la posibilidad de escribir sus memorias, reconoce que no intentarlo, como es su caso, “es una especie de egolatría inversa”. Esto es de 1954 (carta a Hamish Hamilton).

Sobre las simpatías y diferencias entre el inglés insular y el estadounidense, en papel de filólogo que aquí

exaltamos, apunta: “He estado intentando aprender el idioma inglés, que en la superficie es muy parecido al nuestro, pero en sus implicaciones es muy diferente. El nuestro, cuando no es demasiado profesional, es creativo, imaginativo, libre e incluso bastante salvaje. Algo así como el inglés de la época isabelina”. El inglés de Inglaterra, por el contrario, pecaba de “mandarín”; si bien, reconoce, empezaba a relajarse (afirmación en que alguien, el lector por ejemplo, podría encontrar el anuncio de los Barnes, Amis, McEwan, etcétera; el “dream team” inglés que tanto promovió, a través de *Babelia*, la industria editorial española). Esto es de 1957 (carta a Edward Weeks).

De 1957 es también, la reflexión toda miga sobre su carrera, el género de Misterio y el ser del escritor (carta a la confidente Helga Green). Entresaco:

- Aceptar un género mediocre y sacar de él algo parecido a la literatura constituye una hazaña [...] yo la hice respetable e incluso digna.

- Pero, qué demonios, ¿qué otra cosa puedes hacer cuando escribes? Haces lo mejor que puedes con el medio de que dispones.

- Yo tuve suerte [...]. Steinbeck y yo estábamos de acuerdo en que preferíamos ser un escritor de los que se recuerdan y respetan después de que han desaparecido, a ser un desconocido, quizá mucho mejor que cualquiera de nosotros, pero que no tuvo suerte... o le faltó empuje.

- El artista no puede negar el arte, ni desea hacerlo. Un enamorado no puede negar el amor. Si crees en un ideal, no es que lo poseas: él te posee a ti, y desde luego no quieres congelarlo a tu propio nivel por razones mercenarias.

En forma, pues, estaba. Y lúcido y estéticamente consciente. Y, en cuanto a la Perla de La Jolla, al muerto las coronas.

28

En realidad la cosa, el peligro, databa de *El largo adiós*. Sólo que los lectores, distraídos como estábamos con las venturas y desventuras (más las segundas) de Terry Lennox y su cara quirúrgicamente tasajeada, y el despropósito de Marlowe de salvarlo, no encendimos oportunamente la alarma. Además, Philip Marlowe, para 1953, año en que los editores Houghton Mifflin y Hamish Hamilton, publican la novela, era un perfecto personaje redondo, no plano (para utilizar las caterías del olvidado Forster). Al propio Ray debemos una completa biografía del personaje.

Algo enigmáticamente, informa que el detective surgió de las revistas baratas (cuna que a ver qué crítico se atreve a calificar de “vulgar”). Pero que, con el paso del tiempo,

del éxito, de una reputación ganada sobre todo entre “semi-intelectuales”, su carácter cambió, se volvió cohibido. Atrás quedó la costumbre de escupir, arrojando el gargajo lejos, “mientras hablaba con la esquina de la boca”. Signo, digo, más que de mala educación, de dureza.

Lo que no varió era la estatura, 1.80 m; ni el peso, 80 kilos; ni el castaño de ojos y cabello. Su encarnación (reencarnación) perfecta correría a cargo de Cary Grant.

Tampoco había variado, para 1953, ni el lugar de nacimiento, Santa Rosa, al norte de San Francisco; ni el paso rápido por la universidad; ni el mutismo sobre los progenitores y la carencia de familiares cercanos; ni un cierto *curriculum* como investigador, sucesivamente, de una compañía de seguros y la Fiscalía del Condado de los Ángeles; reservándose Chandler la noticia de las circunstancias en las que perdió el último empleo. Pero que uno puede suponer. Abuso, deshonestidad, violencia innecesaria, corrupción a flor de piel, de parte del fiscal.

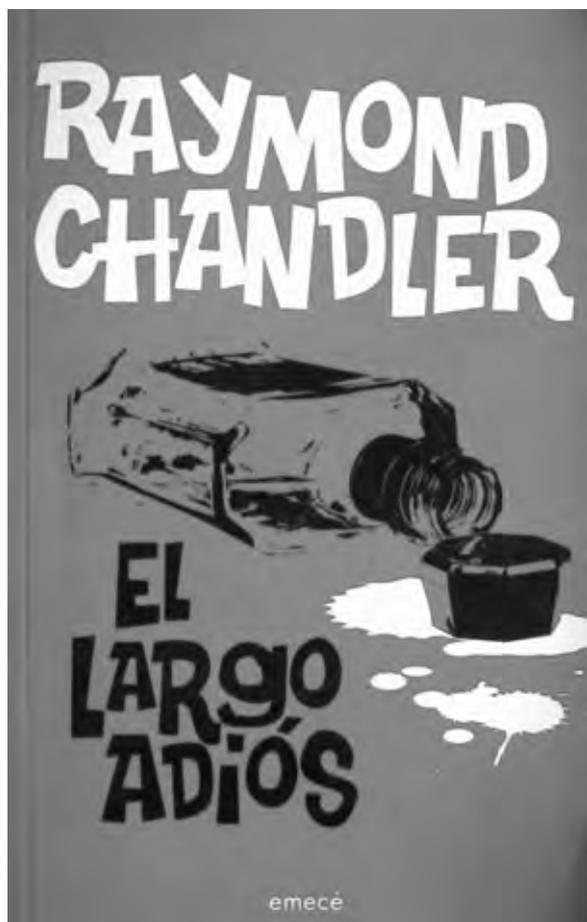
¿Sobre qué otras características, costumbres, manías de Marlowe, nos informa la obra chandleriana?

...que, para su escasa economía, el detective viste bien y como todo Dios en el sur de California, gasta lentes para sol; que su hábito de fumador consuetudinario pasa por la marca Camel y usa, indistintamente, cerillas de cocina o de caja (jamás de seguridad), mismas que “enciende contra cualquier superficie, incluyendo la uña del pulgar”; que bebe, indistintamente, ora *whisky* de centeno, ya *bourbon*, no aficionándose al *gimlet* sino al

conocer a Terry Lennox; que es, también, buen bebedor de café, ora con crema (jamás leche) y azúcar, o solo; que suele prepararse el desayuno, pero la comida y la cena las hace fuera; que, jugador constante de ajedrez, no por fuerza escape de la soledad, prefiere la escuela europea, y cuenta, en su modesta biblioteca, con un clásico sobre el juego impreso en Leipzig; que como cinéfilo que es, evita los “musicales” y admira a Orson Welles, si es que le dirigen “otros” (y podemos imaginarlo como incrédulo oyente de la mística emisión radiofónica con la que Welles y su Mercury Theatre hicieron creer a la audiencia la invasión marciana de la Tierra); que su oficina en un sexto piso consta de un área de recepción y su despacho, comunicado por un timbre que debe accionar el cliente, ante la ausencia perenne de secretaria (y vaya si Chandler tenía tela de donde cortar, en el tema fundamental de la secretaria, especie que me temo excede el feminismo, con los cientos de secretarías, maduras, jóvenes, que conoció en su etapa de exitosísimo ejecutivo de compañías petroleras) .

29

Por lo que toca a nuestro tema, el amoroso, su relación con las mujeres (el, dijimos ya, “gineceo” chandleriano), es el de un hombre maduro, vigoroso (esos 80 muscúlados kilos), prefiriendo en ellas el Chanel 5 y optando,



en él, por aromas secos, acres incluso, cual su personalidad. Pero sólo mariposeo: si estuvimos en el lugar de los lechos ya no me acuerdo, literalmente de entrada por salida. Hasta que apareció, misteriosa, despampante, de la alta, Linda Loring. ¡Dioses!

30

En aquel artículo del 2 de octubre de 1987, pasado inmediato que parece remoto, intitulado “Borrador del casamiento de Marlowe”, escribí: “Chandler reúne narrativamente, conyugalmente, a Linda y a Marlowe, en *The Poodle Springs Story* [...]. Sabemos que casa al detective por sugerencia de un colega, un tal Maurice Guinness. Pero Chandler tiene sus reservas”.

Vamos por partes.

Capítulo 22 de los 53 de que consta *El largo adiós*. Marlowe se dirige al Victor’s bar, primero entre los preferidos. Hora de la mañana. El lugar está tan silencioso que al cruzar la puerta casi se oye el descenso de la temperatura. Una desconocida ocupa un taburete de la barra. Detective Lince, anota mentalmente su belleza distinguida, que viste de negro con una tela sintética, “orlon” lo más seguro; que se afane en una copa de “color verdoso” en combinación con el jade de la boquilla; que su rostro, intenso levemente demacrado, enunciaba ora un temperamento neurótico, ora el “hambre de sexo”,

ora una drástica dieta. Primera, natural impresión (antes de que el deseo, los sentimientos, “editen”) que no cancelará ni noviazgo ni boda. Ordena un *gimlet*, doble, sin angostura. La desconocida, combinación irresistible de ojos negros y uñas de un rojo nunca visto por Marlowe, comenta, casi para sí, que pocas personas pedían esa bebida. Presentaciones: Marlowe, Linda Loring. Pero un comentario de Linda que debió de ponerlo en guardia: “Es usted un poquito sentimental, señor Marlowe, ¿no le parece?”. Pasan a una mesa. Más observaciones: guantes negros, bolso de ante del mismo color con cierre dorado; y unos pendientes y broche de esmeraldas tan auténticos que iluminan la semioscuridad del Victor’s.

31

Resulta que Linda era hermana de Sylvia, la esposa de Terry Lennox, a quien Marlowe había ayudado a escapar a México. Sylvia había sido brutalmente asesinada durante una de sus infidelidades. Y las sospechas recaían sobre Lennox.

32

En 1987 escribí que Chandler comentó, a la ya para el lector familiar Helga Green, las razones aducidas por



Humphrey Bogart y Lauren Bacall en *The Big Sleep*

Guinness, casamentero amén de colega; para, en nueva novela, matrimoniar a Marlowe con la Loring, divorciada de su pelmazo Carlos Bavary. En pocas palabras que la pugna entre lo que Linda, en busca de una vida intensa pero dispendiosa, querrá que haga Marlowe, y lo que este insista en hacer, funcionaría en la novela en proceso como un subtema excelente. Chandler, no obstante, advierte a su corresponsal de todas las confianzas, que Linda Loring, con todo y sus millones, no donaría a su marido. O el matrimonio duraría poco o ella terminaría por respetar la integridad del detective.

Pero para el 10 de febrero de 1958 la decisión ha sido tomada; decisión en la que, sospecho, como avisemos, uno de los dos Yoes le come el mandado al otro. Chandler escribe a Guinness que todo está listo; que espera no haberse equivocado en la elección de la mujer; que desde la perspectiva del escritor nada ocurriría si lo casara con “una buena chica y nada más”; que, en cambio, el antagonismo de las ideas producirá un enfrentamiento “entre diferentes personalidades y concepciones del mundo”. No faltará quien, usted mejor por ejemplo, rearguya que para conseguir un combate de personalidades e ideas, hasta de cuerpos, no era necesario el paso matrimonial.

33

En el primer tratamiento del tema, dadas las limitaciones de espacio periodístico, con ganas me quedé de transcribir la conversación de la heredera y el detective, frente a la mansión recién alquilada; si no en el estilo “simbolismo subfálico” con el que los decoradores Marcel y Jeanne Duhaux redecoraron la casa, obsequio del suegro, que acogió una de las reconciliaciones de Sylvia y Terry, sí excesiva. Llevaban tres semanas y cuatro días de casados. Por estar en los cincuenta, y la violencia en México no nos llegaba como ahora al cuello, dejando la que casi despobló Colombia en tiroteo de niños, la pareja lunamielera viajó, por fuera, a Acapulco, con Jackie y John Kennedy. Diálogo que me atrevo a someter a leve adaptación.

Había conducido la desposada, enguantada, claro, y tocada con un coquetísimo sombrero. Un Cadillac Fleetwood, poderoso de caballos, reluciente.

34

LINDA. Es una parte nueva de Springs, querido. Alquilé la casa por la temporada. Es un poco pretenciosa, pero todo es así en Poodle Springs.

PHILIP (*fingiendo contrariedad*). La pileta es demasiado chica (*trans.*) y no tiene trampolín.

LINDA (*eficaz*). El dueño me dio permiso para instalar uno. Espero que la casa te guste, querido. Tiene sólo dos dormitorios, pero el dormitorio principal tiene una cama de Hollywood. Parece grande como una cancha de tenis.

PHILIP (*bromista*). ¡Qué bien! Si no nos llevamos bien juntos, podemos mantenernos lejos.

LINDA (*montada en su discurso*). El baño es una maravilla, una verdadera maravilla. El cuarto de vestir contiguo tiene una alfombra rosa de pared a pared en que te hundís hasta los tobillos. Sobre tres estantes de vidrio grueso, puedes encontrar todos los cosméticos que se te ocurran. El inodoro —si me permites que sea prosaica— está aparte en un nexo con puerta propia, y hay una enorme rosa en relieve sobre la tapa del inodoro. Todos los cuartos de la casa dan a un patio o a la pileta.

PHILIP (*sarcástico*). Ardo en impaciencia por darme tres o cuatro baños. Y luego irme a la cama.

Etcétera, etcétera.

Me disculpo por “pileta”, 2 veces; “hundís”; “inodoro”, dos veces; pero me valgo de una traducción argentina.

35

The Poodle Springs Story quedó en veremos. Dejo al lector la arqueología de sus ruinas. El choque, en lo doméstico y en lo profesional, de personalidades e ideas. La casona rentada, que “hedía a decorador”, los planes de Linda para la construcción del nido definitivo. El silencioso, cual serpiente, mozo de todas las absolutas confianzas de Linda, mitad hawaiano y mitad japonés. El inevitable perro Poodle. La indudable pasión que une en la cama campo de tenis a la dispareja pareja. La búsqueda de Marlowe de una oficina modesta, pero transportándose en el Cadillac Fleetwood. En el nuevo terreno, los encuentros/desencuentros con la policía. Los rumores y las expectativas sobre el poderosísimo suegro. La irrupción de la delincuencia, de la que había escrito en *El largo adiós*:

Tenemos mafias y sindicatos del crimen y asesinos a sueldo porque tenemos políticos corruptos [...]. Somos un pueblo grande, primitivo, rico y desenfrenado y la delincuencia organizada es el precio que pagamos por la organización. Vamos a tenerla mucho tiempo. La delincuencia organizada no es más que el lado sucio del poder adquisitivo del dólar.

Hoy por hoy le sorprendería la conversión de la clase política, antes instrumental, ganada por la co-

rrupción, en poderosa delincuencia organizada. Una más, junto a los sindicatos del crimen y los asesinos a sueldo.

36

No que no se esmerara, echara los kilos al mecanoscrito; investigara, reflexionara. Sobre la casa que compartiría el flamante matrimonio, escribe a Helga en 57: “x posee una de esas casas ultramodernas, deslumbrantes, con toda clase de decoración interior, y yo quería utilizarla para mi próxima novela de Marlowe”; y, en 1958: “He empezado *La historia de Poodle Springs* y he resuelto la difícil tarea de meter una descripción bastante completa de la espantosa casa”.

Y sobre las nupcias, en 1957 informa a la Green: “Lo voy a casar con la chica de ocho millones de dólares de *El largo adiós*”; y en 1958, al embaucador Maurice Guinness, informa que ha dejado al detective en situación matrimonial, aclarando sobre la novela en proceso pero a la postre abortada, que a Palm Springs lo llama “Poodle Springs”, toda vez que de cada tres que ahí viven, uno tiene un perro de lanas.

Y cumple su palabra, en cuanto al casamiento y al juego de palabras del título: Palm, Poodle.



Raymond Chandler

¡Matrimoniar a Philip Marlowe, el duro, el ascético, el espartano, el solitario hecho y derecho; único tripulante en el bajel de su vida sacrificada y justiciera! Es como, comparo, si al final de la película *Picnic*, ese THE END que a los adolescentes de los cincuenta del pasado siglo nos dejó con los ojos de lágrimas inundados, William Holden y la Diosa pueblerina Kim Novak, hubieran marchado, en vez de a sus Soledades, al Registro Civil. Como si el Rey King Kong y su deliciosa cautiva hubieran consumado las primeras nupcias zoofílicas en la historia de los dos Reinos. Como...

37

Testamento de Chandler:

Pero, a decir verdad, un tipo como Marlowe no debería casarse porque es un hombre solitario, pobre, peligroso y, a pesar de todo eso, simpático, y parece que nada de esto pega con el matrimonio. Creo que siempre tendrá una oficina bastante mugrienta, una casa solitaria, bastantes amoríos pero ninguna relación permanente. Creo que siempre le despertará a horas intempestivas alguna persona intempestiva para encargarle algún trabajo intempestivo. Me parece que ese es su destino. Tal vez no sea el mejor destino del mundo, pero a él le cuadra. Nadie lo derrotará jamás porque es invencible por naturaleza. Nadie conseguirá hacerlo rico, porque está destinado a ser pobre, [...] Lo veo para siempre en una calle solitaria, en habitaciones solitarias, desconcertado, pero nunca derrotado del todo (*traducción de Juan Manuel Ibeas*).

No conozco un homenaje semejante de un autor a un personaje.

38

Sobre un colega sesentón, comenta Raymond Chandler lo siguiente. Es probable, dice, que en un sentido convencional tenga muchos amigos. Pero ni en lo individual, ni en lo colectivo, encienden “una gran hoguera nocturna para él”. ¿De eso se trataba, de la nostalgia irrefrenable, secreta, inconsciente, de la hoguera doméstica que le encendió noche con noche Pearl Cecily Bowen, Cissy? ¿De su arrasadora nostalgia? ¿De una transferencia? ¿Imaginó a Linda aprendiendo a cocinar, a Marlowe acompañándola en una cocina como un estadio? ¿A ambos, si no escuchando como él lo hacía con Cissy, los conciertos de la BBC de Londres, sí pasándose por las armas policiales series televisivas? Como Ulises, aburrido, de regreso, al lado de Penélope. De ser así, el Yo Cotidiano le jugó chueco al Yo Artista. **U**

Entrevista con María Kodama

Borges privado

Luis Dapelo

“Mi vida es una, y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro”, escribió alguna vez Jorge Luis Borges. En esta conversación inédita de Luis Dapelo con María Kodama aparece ese otro Borges: el escritor que estaba convencido de que pertenecer a sus lectores deja en el enigma la vida de su autor.

LUIS DAPELO: ¿Cómo era el Borges privado?

MARÍA KODAMA: Su vida era muy simple, era como la de cualquiera de nosotros. Se levantaba, escribía, si tenía ganas recibía a los periodistas, a los estudiantes por la mañana y después almorzaba a veces con algunos de ellos. Por las tardes corregíamos los textos que él había comenzado el día antes o esa mañana. Una vida normal: íbamos al cine, salíamos a caminar, comíamos con amigos o solos, dependía de los programas o actividades del día.

¿Cómo era la personalidad de Borges?

Borges tenía una personalidad fascinante. Era una persona fundamentalmente libre y yo diría que, desde mi punto de vista, la definición que mejor le cabe es la de un ser libre y fuerte como para poder ir en contra de la corriente y sostener sus ideas, mientras él creía en esas ideas y estaba convencido de que eran ciertas y dignas de lucha. Pero si se daba cuenta de que estaba equivocado, no tenía ningún inconveniente en reconocerlo, lo cual es muy difícil de ver en la gente. Lo hacía públicamente y daba la razón al contrincante si la tenía. Entonces yo creo que eso es realmente admirable. Además, era un ser con firmes convicciones en lo que respecta sobre todo a su propia vocación. Él siempre supo y tomó como su destino ser un escritor. Lo supo desde muy chi-

co y eso también marca toda una personalidad con una fuerza increíble, dado que su camino no fue tan fácil y, en realidad, el reconocimiento comienza para él recién cuando tiene 60 años...

Cuando recibe el Premio Formentor que da un gran impulso a la difusión de sus obras...

Así es. Entonces todo ese reconocimiento de la intelectualidad que le fue dado hace que él comience a surgir a una edad en que otras personas, habiendo iniciado tan joven como él, ya tienen una carrera consolidada. Él la tenía consolidada por lo que respecta a su trabajo. Pero ese reconocimiento, que empieza a ser mundial y que estalla un lustro después de viajes que comienza a hacer y de las conferencias que va dando, muestra toda la fuerza interior que él tenía. Justamente, esa fuerza la demuestra la obra, es decir, la fuerza o la debilidad de un ser creo que está dada por la obra que deja, por lo que hace, en el terreno que le toque a esa obra, ya sea intelectual o artesanal o en la aparentemente menos brillante de las cosas. Pero yo creo que eso es lo que uno va dejando y lo que él ha dejado muestra cómo es libre interiormente, a pesar de que, a veces, tenía ese aspecto tan frágil que podía ser malinterpretado. La gente podía llegar a pensar que no tenía carácter, que estaba sometido por su madre y por mí, pero todo eso no es así. Él



Jorge Luis Borges y María Kodama

era un ser totalmente libre y su obra lo demuestra, su obra demuestra esa fuerza interior y esa libertad.

ENCUENTROS, LECCIONES

¿Cómo fue su encuentro con Borges?

Bueno, digamos que hay tres encuentros: uno auditivo, que fue cuando yo tenía cinco años y una profesora me daba clases de inglés. No sé si aprendí el inglés con ella, pero sí muchas cosas porque era una persona muy fascinante. El método que tenía esa señora consistía en leerme en inglés lo que ella estaba leyendo y luego hacer una traducción comprensible para una criatura de cinco años, y seguir adelante con su texto. Ese era el método y esa señora, cuando yo tenía cinco años, me leyó los dos poemas ingleses de Borges, uno de los cuales, según lo que ella me explicó y lo que podía entender, me impresionó muchísimo. Poco tiempo antes, ella estaba leyendo *César y Cleopatra* de Shaw y entonces me hacía una descripción adecuada para una criatura de cinco años, de lo que era César, de lo que significaba ser emperador y máxima autoridad para los romanos, de lo que había hecho ese hombre y de su amor por Cleopatra. Todo eso como si fuese un cuento para una niña de cinco años. Luego me leyó esos poemas y, en tres o cuatro versos, vi un ser o algo que era totalmente opuesto a eso que me había descrito como la personalidad de Julio César. Y esa personalidad, que ella me presentó en

palabras simples para que yo las pudiera entender, me fascinó. No logro entender por qué. Quizá porque yo era una criatura muy solitaria y quizá sentía como una proximidad de amistad, de empatía por alguien que podía sentir las cosas como yo las sentía en ese momento. Y eso ocurrió cuando tenía cinco años.

¿Cómo se produjo el segundo encuentro?

El segundo se produjo cuando yo tenía doce años. Como yo quería estudiar literatura y ya escribía, un amigo de mi padre pensó que era muy importante que yo conociera a ese hombre que admiraba, que para él era el máximo escritor. Entonces, por lo menos una vez en la vida, yo tenía que escuchar a ese hombre y verlo. Asistí a una conferencia de la cual no entendí absolutamente nada, por supuesto. Pero si bien no entendí nada, ciertas cosas me llegaban. La palabra, la poesía, la literatura, la filosofía son como la música, es decir, sonidos y en la entonación de la voz de alguien que dicta una conferencia hay, de todos modos, algo que despierta en nosotros determinados sentimientos o emociones. Luego salí de la conferencia, me lo presentó este señor, se acercó, lo saludé, le di la mano y me fui como cualquier otra persona.

¿Y el tercero?

El tercer encuentro fue un día mientras yo estaba caminando por Florida. Lo vi, me acerqué, como una chica de dieciséis años, un poco atolondrada, que tiene

esos recuerdos que en ese momento se hacen más precisos de esa persona, y le dije que lo había escuchado una vez cuando era chica, que me acercaba para saludarlo y ahora era grande. Él, no sé por qué, evidentemente por la voz, se había dado cuenta de que no era tan grande y me dijo que yo debía ser una persona adulta. Le respondí que sí y me dijo: “le hago una propuesta: ¿quiere estudiar anglosajón?”. Yo le dije que sí e inmediatamente me di cuenta de que no tenía la más remota idea de qué era eso. Le contesté que yo no sabía qué era eso, él se rió y me dijo que eso era el inglés antiguo. Le pregunté: “¿Shakespeare?” y él me dijo no, mucho más antiguo. Desde ese momento empezamos a estudiar y nos veíamos en la Fragata cerca de la calle San Martín, en distintos bares que hoy han desaparecido. A veces también en el Saint James que ya no existe. Él llegaba con los libros y con el diccionario —todavía caminaba solo en esa época por la calle— y comenzamos a estudiar el anglosajón. Después la vida fue tejiendo toda una historia. Elegí el irlandés e inicié a dictarme algunas cosas. Traía libros para ayudarlo a refrescar datos para preparar las conferencias y, bueno, la vida siguió tejiendo toda esa historia maravillosa. Yo, paralelamente, terminé el secundario, cursé mis estudios en la universidad, tenía mi trabajo y me dividía el tiempo en una vida tan complicada como la que tengo ahora pero muchísimo más feliz por supuesto.

¿Cuánto duraban esas lecciones?

Ah, eran infinitas porque, por ejemplo, cuando terminaba el colegio y los deberes, nos encontrábamos por ahí a las cinco, a las seis de la tarde, cuando él y yo podíamos. Porque, a veces, yo me escapaba. Podían durar hasta las siete o más tarde, según los compromisos que él tuviera... No era una cosa fija ni rígida. Por suerte con él nada era fijo ni rígido. Todo se daba, digamos, espontáneamente. Era maravilloso.

BORGES, LAS AMISTADES: MASTRONARDI, MUJICA LAÍNEZ, BIOY CASARES, OCAMPO, BIANCO, SABATO, CORTÁZAR, PAZ, GIRRI

Cuénteme de las amistades de Borges.

Borges tenía muchísimos amigos y yo conocí a muchos de ellos. Por ejemplo, sentía un profundo afecto y admiración por Carlos Mastronardi, un poeta muy querido por él, muy amigo de él y creía que no había tenido el reconocimiento que merecía tener. Me acuerdo que yo lo acompañé, que él lo sintió mucho cuando falleció y lo velaron en la Sociedad Argentina de Escritores. Era una persona por la que él tenía mucho aprecio. Después en otro tipo de relación de amistad no tan profunda pero que él siempre decía que era muy agradable

estaba, por ejemplo, Mujica Láinez. Borges decía de él que era la persona que estaba no solamente en los malos momentos sino que también era el primero en llamarlo y alegrarse por los buenos momentos. Digamos que no se veían nunca salvo en eventos oficiales y, sin embargo, cuando Borges recibía un premio o en cuanto Borges tenía una operación de la vista, me contaba que Mujica Láinez era el primero en llamar. O sea que no siempre se veían pero había un afecto profundo y una preocupación constante por parte de él. Bioy Casares, con el que colaboró en las obras y se frecuentaron mucho. Luego con Silvina Ocampo tuvo una amistad muy entrañable y admiraba mucho lo que hacía. Borges decía que Silvina, por ejemplo, era realmente una creadora porque había hecho una pintura y una exploración sobre todo del mundo de la infancia, del mundo perverso de la infancia. Era una persona que vivía fuera de todo lo que significara notoriedad. Llevaba una vida totalmente retirada y Borges la consideraba realmente genial. Después, por ejemplo, Alberto Girri, poeta extraordinario que era muy amigo de él y con el que comíamos muchísimas veces, y con Enrique Pezzoni, docente de la Facultad de Filosofía y Letras, también extraordinario profesor y crítico literario.

Y colaborador de Pepe Bianco en la revista Sur...

Exactamente. Se daban conversaciones maravillosas porque hablaban de poesía y discutían sobre la poesía con conceptos a veces muy distintos, pero era una relación muy interesante, muy enriquecedora pienso que para ambas partes. Y después, por ejemplo...

¿Con Sabato?

Con Sabato habían sido amigos pero luego, por cuestiones políticas, se separaron y luego se reencontraron. Yo tengo un muy lindo recuerdo de Sabato: un día, cuando Borges se estaba haciendo los análisis y se sabía que estaba enfermo, lo encontré y estaba sentado en la mesa con alguien, se levantó y me preguntó realmente con mucho interés y preocupación por la salud de Borges. Sabato emanaba algo muy lindo, como de preocupación y de aprecio, de afecto. También otra relación, no de amistad profunda pero sí de descubrimiento —eso creo que también es tan valioso como una amistad profunda— fue con Cortázar. Borges fue el primero en publicar la primera obra de Cortázar, “Casa tomada”, un cuento. Tengo un recuerdo maravilloso de un encuentro por azar...

Con ese joven lleno de talento, como dijo Borges...

Exactamente. Tengo un recuerdo muy lindo: una vez que estábamos en Madrid y Cortázar era un hombre ya consagrado que había venido creo para hacer entrega del *Libro de Manuel*. Políticamente eran totalmente dis-

tintos y yo sabía eso. Estábamos en el Museo del Prado y para mí queda para siempre en mi memoria esa escena como una *slide*. Porque yo los adoro a los dos: a Borges como escritor, dejando de lado mi afecto como ser humano, mi amor por él, y a Cortázar puesto que ambos son igualmente valiosos y despiertan en mí cosas maravillosas. Yo estaba con Borges delante de uno de mis cuadros preferidos de Goya —me gusta la pintura negra de Goya el *Perro semihundido*— y, en ese momento, vi la figura de Cortázar, tan alto que era totalmente imposible no ver. Entonces, a mí se me escapó del alma: “¡Ahí está Cortázar!”, y luego me di cuenta de que ponía a Borges en un compromiso porque quizás él no quería verlo, no quería saludarlo por esa cuestión política tan fuerte que los dividía. Entonces me dijo: “¿Usted quiere saludarlo?”. “Como usted quiera”, respondí y, mientras estaba diciendo eso, Cortázar lo vio y se puso a caminar hacia nosotros. Cortázar lo abrazó y le dijo: “Maestro, nunca voy a olvidar que gracias a usted yo publiqué mi primer cuento”. Fue maravilloso ver a ese hombre, que ya tenía la fama internacional, agradecer como un niño a Borges, quien se mostró muy afectuoso también con él. Para mí fue una cosa inolvidable, maravillosa, realmente maravillosa. Son esas cosas que no sé, que a uno le dan deseos de vivir, ¿no? Maravilloso.

¿Cómo fue el encuentro con Octavio Paz? ¿Estuvo presente?

Sí, yo estuve presente. Con Octavio Paz tuvimos varios encuentros en Buenos Aires, en Nueva York, en distintos lugares del mundo, y lo maravilloso fueron esas conversaciones que tuvo Borges con Octavio Paz porque, realmente, eran así las conversaciones. Quiero decir: dos personajes que tenían el mismo *background*, la misma preparación, y que discutían ideas; no eran preguntas y respuestas, eran discusiones profundas de las ideas. Maravillosos fueron también los encuentros que tuvimos con Marguerite Yourcenar, con quien mantuvimos una relación mágica, muy especial. Nos veíamos poco, pero hablábamos mucho por teléfono y cuando coincidíamos eran momentos de una riqueza y profundidad increíbles.

BORGES Y EUROPA: ITINERARIOS

Borges y Europa. ¿Qué recuerdos tiene de los viajes que realizó con Borges?

Cada país es una historia diferente, un recuerdo diferente pero, por ejemplo, pienso que, por varios motivos, ciudades muy especiales y mágicas para nosotros eran Venecia, Reykjavik, Londres, que tenía muchas connotaciones para él, y París, con la que se reconcilió porque, cuando él era joven, parece que no le gustaba.

Luego hicimos muchos viajes a Francia; tenemos allí muchos amigos y, poco a poco, él fue reconciliándose, rescatándola, así que la quería y eso es lo importante. Digamos que la relación quedó bien y además Francia fue, como decía, muy generosa con él, lo llenó de honores, de cariño y de reconocimiento. Después, por ejemplo, de España le gustaban sobre todo Granada, Córdoba, Sevilla, Toledo, que para él, justamente, representan digamos todo lo que es la amalgama, el crisol de culturas distintas que dan otra historia. Nueva York, Manhattan, era una de sus predilecciones.

¿Por qué Borges eligió Ginebra?

Para Borges, Ginebra era muchas cosas y es muy curioso porque, por ejemplo, cuando su familia va a Europa, quedan como prisioneros porque estalla la Primera Guerra Mundial. No pueden volver, permanecen allí y él tiene que ir al colegio en Ginebra. Borges no guardó un buen recuerdo porque se sintió, de algún modo, atrapado. Para un chico el aprendizaje fue duro porque llegaba sin saber el francés y tenía que incorporarse a un colegio y hablarlo. Al mismo tiempo representó el descubrimiento del respeto y de la solidaridad. Eso: cuando el tiempo decantó, lo recordaba no con enorme alegría, y los años hicieron, a medida que creció, que fuera descubriendo todo lo que ese lugar le había enseñado, le había dado porque me acuerdo, por ejemplo, que el profesor de dibujo le decía: “No, no, pero yo no quiero que ustedes hagan esa escalera viendo la escalera, ustedes hagan lo que sienten de esa escalera”. Todo el sistema era diferente. Me acuerdo la emoción que él tenía cuando me contaba, por ejemplo, que los chicos eran crueles. Cuando iba al colegio, en Buenos Aires, tenía que pasar por las calles de Palermo, que no era el lugar sofisticado que es ahora. Palermo era la *banlieue*, el arrabal, un lugar periférico. Allí vivían los compadritos. Desde muy niño Borges fue miope, usaba anteojos y además sus padres lo mandaban al colegio vestido como un chico de Eaton. Sus compañeros, que eran los hijos de los compadritos, se burlaban de él, lo llamaban *Cuatro ojos*, se reían de la forma en que iba vestido, y de pronto llega a Ginebra, y se entera, tiempo después, de que sus compañeros pidieron al profesor que no le exigiera como a ellos porque ese chico era extranjero y ni siquiera podía reconocer cuando lo llamaban, porque le decían *Borgés* y él era Borges, y no podía acostumbrarse a escuchar la pronunciación deformada del apellido. Todos sus compañeros de clase fueron a pedirle eso al profesor y eso produjo en él gratitud y después, por ejemplo, vio cómo acogían a los refugiados de la Primera Guerra Mundial con hospitalidad y respeto. Entonces, todas esas razones hicieron que, con los años, para él, Ginebra fuera el lugar de la razón, que es lo que él más apreciaba.



María Kodama

¿Fue una reelaboración de Ginebra?

Exactamente, que es lo que decíamos antes, como la vida, como “¡qué suerte que se salvó!”, es decir, como cuando un ser es sensible e inteligente, cada suceso que en un momento puede ser negativo, luego con el tiempo va mostrándole las otras facetas que tuvo también pero que uno, por ansiedad, por extrema juventud, por encontrarse en un mal momento o por inexperiencia, no lo vio. De hecho, por ejemplo, su último libro, que es en realidad como su testamento, no sólo para sus seguidores sino para todos, para la humanidad, es el homenaje a Ginebra. *Los conjurados* son precisamente los habitantes de Suiza: como él dice, por un acto de razón, teniendo distintos cultos, distintas lenguas, a través de la buena voluntad, de la razón, logran formar un país como Suiza, sin perder sus individualidades, su lengua, sus tradiciones y su religión. Eso es fantástico; y el respeto, el pluralismo y la convivencia armoniosa con lo que hacía que él sintiera que eso debía ser el ejemplo para el mundo, que termina diciendo que él sabe que eso no es la realidad, que quizá nunca pueda existir, que se conforma con que eso sea profético, esa comprensión de la humanidad que es tan difícil.

BORGES Y EL *BOOM*

¿Cómo vivió Borges el Boom?

Borges se extraía del *Boom*, decía que es una palabra inventada comercialmente y que él no era un escritor del *Boom*. Él era otra historia y, según su opinión, ese

fenómeno no era realmente literario sino que simplemente era una etiqueta que se le había puesto para denominar ese momento. Lo que sí consideraba importante era el surgimiento de un grupo de escritores que, de algún modo, van a marcar y cambiar cada uno a su modo y cada uno con sus seguidores y de distinta manera —justamente esa es la riqueza— la literatura sobre todo la de la lengua española.

Justamente una de las virtudes del Boom fue internacionalizar y renovar la literatura latinoamericana.

Exactamente, y es muy interesante. Por ejemplo, en España, hay muchos escritores españoles que dicen que Borges cambió la forma de la escritura en lengua española. Por otro lado, también es muy interesante observar los grandes movimientos renovadores; por ejemplo, el Modernismo con Rubén Darío, que va a transformar todo lo que era una estructura poética determinada e introducir una temática también diferente dentro de esa literatura tan tradicional. Borges lo hace —sobre todo digamos lo que los críticos españoles consideran y en lo que ponen más el acento— a través justamente de la prosa, y lo interesante de esto es que Borges imprime ese cambio en la prosa porque, de algún modo, a través de ese conocimiento como segunda lengua que tuvo del inglés, hace una trasposición de esa extraordinaria concisión narrativa de la lengua inglesa. Esa concisión del inglés en la prosa de sus grandes escritores, que Borges leyó, se le internalizó de algún modo desde su infancia, la asimiló y, así, logra ese ascetismo, esa pureza y ese equilibrio. Nada sobra, nada falta, nada se puede quitar tampoco y nada se puede agregar.

¿Cómo fueron las relaciones de Borges con los escritores del Boom?

Nosotros conocimos a Cabrera Infante en Londres y fue una relación interesante. Ahora bien, hay que tener en cuenta que Borges no era lector de novelas y, en general, en el *Boom* lo que prima es la novela como género principal. Yo le leía partes de las novelas de Fuentes, de García Márquez, etcétera.

¿Hubo encuentros con los escritores del núcleo principal del Boom?

Yo diría que hubo varios encuentros porque, cuando le dieron el doctorado *Honoris Causa* en Oxford, entramos en contacto con Cabrera Infante y después en otra ocasión, siempre en Londres, vimos a Carlos Fuentes.

¿Vargas Llosa?

Sí, estuvimos con Vargas Llosa en Lima, en su casa; nos mostró su biblioteca.

Yo recuerdo un ensayo sobre Borges, muy interesante y además emotivo, por esa escritura tan cálida que tiene Carlos Fuentes, y en Geografía de la novela, en donde habla de la influencia que tuvo Borges en él, de los diversos niveles de lectura, etcétera.

Carlos Fuentes es un magnífico escritor. Es uno de mis preferidos realmente porque es increíble la descripción, la forma y además es un magnífico lector de sus prosas. Yo lo vi una vez que estaba invitada como jurado en el Premio Juan Rulfo y él dio una charla sobre una de sus obras; no recuerdo exactamente cuál era. Hizo una lectura de una parte de ese relato y me pareció extraordinario. Era como un actor; era increíble realmente y no sólo por el contenido de lo que decía, sino por cómo lo decía... ¡que es extremadamente difícil! Yo lo admiro mucho, le tengo mucho aprecio.

Carlos Fuentes es un escritor de una gran versatilidad que puede operar con una total naturalidad y desenvoltura en casi todos los géneros.

Es riquísimo como personalidad sea de escritor y de persona.

BORGES Y LAS TRADUCCIONES

¿Qué pensaba Borges de sus traducciones? Creo que ese tema lo obsesionó, pues él mismo fue traductor. ¿De cuáles traducciones Borges se sintió más satisfecho?

En general, Borges no leía las traducciones. Él no tenía sus obras en casa. De tanto en tanto alguien venía y le decía: “¡Mirá esto, han hecho una traducción terrible!”. El único ejemplar que yo recuerdo, que fue muy divertido, fue cuando se publicaron por primera vez las

obras completas. Se las dedicó a su madre y le dijo: “Madre, acá está este ejemplar de la obra completa, te lo he dedicado, es tuyo pero, si lo veo fuera de tu cuarto, irá a la basura”. La madre tenía celosamente custodiados los libros para que no terminaran en la basura. Él era así, era realmente modesto. Por otra parte, era sumamente exigente y las personas sumamente exigentes son modestas porque sienten que nunca llegan a la meta y eso las obliga a una revisión permanente.

A una puesta en cuestión siempre de sí mismos. Es una especie de antídoto contra la soberbia.

Exactamente. Es quizás el mejor antídoto contra la soberbia.

¿Borges tuvo contacto directo con sus traductores, con los traductores de las principales lenguas o solamente con pocos?

No, con pocos.

¿Con Norman Thomas di Giovanni, por ejemplo?

Por ejemplo, Borges conoció a Norman Thomas di Giovanni cuando fue a dar un ciclo de conferencias a Harvard. Entonces había un muchacho argentino, extraordinaria persona, cuyo nombre es Jack Murchinson, que vivía en Estados Unidos, y creo que, en ese momento, estaba haciendo su tesis, y Borges le dedica *El etnógrafo*. A Borges le encantaba charlar con él porque era un aventurero, pero este muchacho no podía continuar por algunos problemas que hubo y porque estaba haciendo su tesis. Lógicamente, la traducción es una tarea muy absorbente. Entonces apareció Di Giovanni y quiso hacer la traducción de la obra de Borges. Vino a Buenos Aires y estuvo unos años. Luego hubo un distanciamiento por parte de Borges, y Di Giovanni vuelve a entrar en escena nuevamente cuando la BBC le hace a Borges ese maravilloso documental.

Lo vi por televisión en Italia. Muy bien hecho.

En efecto, lo encontré muy completo y muy poético. Eso fue cuando hubo la guerra de las Malvinas porque recuerdo que fuimos al Uruguay para filmar, puesto que el equipo de filmación no podía entrar a la Argentina. Estábamos en conflicto y ahí Di Giovanni vuelve a enlazar con Borges, además era muy divertido porque había circulado una historia de la muerte de di Giovanni y él quedó apesadumbrado porque había habido todo ese distanciamiento terrible y después se enteró de la resurrección.

De la muerte y resurrección de Norman Thomas di Giovanni...

Sí, fue muy divertido, pero con él tuvo una relación de unos años acá y después de la estadía en Montevideo con la BBC y después con otros traductores. Creo que conoció al traductor alemán...

¿Wolfgang Luchting?

No me acuerdo porque han pasado tantos años, pero sé que vino y tuvo una conversación con él. Borges tenía una relación estrecha con sus traductores al francés, sobre todo con Néstor Ibarra y Roger Caillois. Uno siempre, cuando menciona a uno, se olvida de otros, y Néstor Ibarra fue amigo de Borges. Era una persona muy aventurera, también muy loca, loca en el buen sentido de la palabra, por quien Borges tenía mucha simpatía, que lo conocía de toda la vida y a quien visitó, me acuerdo, antes de que muriera.

LOS ÚLTIMOS AÑOS DE BORGES

¿Cómo fueron los últimos años de Borges? ¿Cómo los vivió?

Como había vivido los anteriores, es decir, escribiendo, planeando sus obras, sus viajes, preparando sus conferencias, como desde la época en que yo lo conocí. No hubo cambios en él, en ningún momento. Siempre tuvo las mismas exigencias.

Siempre el mismo rigor...

Siempre el mismo rigor para la preparación de sus charlas, siempre la misma angustia antes de la charla y siempre el mismo humor, el buen humor, que realmen-

te lo acompañó y lo caracterizó toda su vida, así que no puedo decir que haya habido un cambio. Recuerdo que después de la muerte de Borges la biblioteca de París, junto con la embajada argentina, hizo una exhibición de dos documentales de Borges. Estábamos Silvia Barón Supervielle, poeta argentina que vive desde hace muchísimos años en Francia, y yo viendo el primer documental en blanco y negro hecho por Berzosa, en el que aparecía Borges amargado, cerrado...

¿Retraído?

Duro, y luego hicieron pasar otro documental para una invitación que Franco Maria Ricci nos había hecho a Italia y, cuando las luces se prendieron, las dos nos miramos y fue a coro, porque las dos dijimos: "¡Qué suerte que se salvó!". Era tan obvia: viendo las imágenes, seguidas de uno y otro documentales cortos, que realmente lo dijimos a coro; fue una cosa lindísima.

¿Otra vez el azar!

¡Otra vez el azar! Sí, yo creo que él hizo un trabajo consigo mismo maravilloso. Yo creo que sí, porque todos nacemos de algún modo marcados por la época, por la historia familiar, por el ambiente en que vivimos y también por la época en que cada uno de nosotros ha vivido, y hay seres que quedan como fijos, como mari-



Jorge Luis Borges y María Kodama con Octavio Paz, Capilla del Palacio de Minería, 1981



María Kodama en Almería, España, en una fotografía de Fran Muñoz, 2009

posas, encerrados en eso, y hay otros seres —es el caso también de Borges— que, por suerte, van trabajando su interior, lo van puliendo y extraen todo lo que, a la luz de la evolución histórica y personal, sobra y que no sirve, ¿verdad? Entonces el trabajo que hizo consigo fue espléndido.

¿Cómo era Borges cuando se le entrevistaba?

Estupendo. Podían pasar horas y de ahí se explica la cantidad de libros que han proliferado.

¿Cómo vive los recuerdos de Borges después de tantos años?

Aunque sé que no está, es como una presencia continua. Además, estoy siempre consciente de que todo el mundo lo ha querido, lo ha respetado, lo respeta y lo quiere. Hablo siempre de él, doy conferencias sobre su literatura, estoy siempre como rodeada por él y, además, es la mitad de mi alma. Siento la nostalgia de no poder compartir cosas nuevas. Hay algo que resulta mágico, muy lindo, que ocurrió una vez: Borges siempre me cantaba una canción que cantaba su madre y que escuché en Venecia por primera vez. Me contó la historia de esa canción de finales del siglo XIX y principios del XX, que se llama *Fascinación*. Borges murió, pasó mucho tiempo, y me invitaron a Belgrado, a otros lugares y, en un determinado momento, me acuerdo de que me llevaron a un sitio precioso cerca del mar; era un hotel con fachada de vidrio desde donde podía ver todo el paisaje con unos árboles que tocaban el agua y unas piedras donde había erizos a los que uno podía ver de tan trans-

parente que era el agua. Entonces, cuando yo entré allí y vi eso tan maravilloso, pensé: “¡Qué dolor!”, porque es el primer lugar al que vengo sin Borges. Estaba el embajador que había ido para oír la conferencia; entonces me acerca la silla para que yo me siente y, en el momento en que me siento —no me había percatado de que había un pianista— el pianista empieza a tocar *Fascinación*, y me puse a llorar porque era, dentro de la casualidad, una respuesta.

Otra vez el azar.

Así es. Yo que pensaba que era el primer lugar al que fui a conocer sin él y la música era como una respuesta, como si dijera: “¡Aquí estoy!”. Es algo muy bello y me emociona mucho ahora. Soy agnóstica como él, pero a veces siempre digo que hay tantas casualidades en mi vida que pienso y le digo a mis amigos que quizá no termine agnóstica. No sé; son cosas que parecen casualidades y es maravilloso poder sentir las así, que se encadenen de esa manera y tal vez correspondan a un orden, como él decía en el poema “Ajedrez”: “¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza?”. Quizás es eso que no sabremos nunca pero es lo maravilloso de la vida también.

Me alegra mucho haber tenido la oportunidad de poder entrar en el universo de Borges, a través de la conversación que hemos tenido usted y yo. Le agradezco infinitamente su generosidad y su amabilidad por haberme concedido esta entrevista.

¡No, por favor! Gracias a usted. **U**

Sentido de la historia para el siglo XXI

Francisco Prieto

A principios de agosto de 2014, en la localidad lombarda de Passo del Tonale, el escritor mexicano Francisco Prieto participó en el simposio Tonaletate con una reflexión sobre la contemporaneidad y los retos que para el individuo —su inteligencia y su vida emocional— supone en la globalización y el intento de eliminación de las diferencias culturales a que dan pie los medios de comunicación.

El valor mayor de un hombre, de una mujer se alcanza cuando da sentido a lo vivido y se autodetermina en un proyecto de vida. Los seres humanos, libres, actualizan ese potencial de autodeterminación o consienten con lo que han hecho de ellos su entorno próximo y, también, la sociedad en que se han desarrollado. Las sociedades son el escenario de proyectos en pugna; proyectos en que seres humanos singulares se han comprometido dando prioridad a lo que les une sobre lo que les separa. Es el despliegue de libertades comprometidas lo que marca la diferencia entre la humanidad primitiva y la que marcó la diferencia radical con la vida animal. La vida propiamente humana es la que se centra en la conciencia moral, en el cultivo de la interioridad y la preservación de la diferencia. Cuántos siglos tuvieron que pasar para que los hombres y las mujeres dijeran yo, dijeran tú, fueran conscientes de que el nosotros es algo para construir desde la amistad.

¿Una nueva teoría de interpretación de la historia? No sería necesario. Hace ya un buen número de años, en 1961, un profesor de origen británico que enseñaba en Estados Unidos, en la Universidad de Duke, Alban G. Widgery, publicó en Londres una obra de investigación importantísima: *Interpretations of History*. En ella nos va mostrando cómo fue leído el proceso histórico en las culturas china e hindú; en la escritura hebrea, cristiana, islámica; en Grecia, Roma, Persia, hasta llegar a Europa, donde a partir del Renacimiento se abre un abanico que, en un primer acercamiento, parecería concluir en el optimismo hegeliano o el pesimismo del profesor Spengler. Un final glorioso del peregrinar de los hombres o un retorno al tiempo circular sólo que desde la penosa situación de la inexistencia de un pueblo aún virgen, lleno de energía, capaz de reiniciar el proceso; el, por otra parte, terrible proceso del sometimiento de uno o varios pueblos, o de toda una humanidad para vol-



Josep Grau-Garriga, *El poder*, 1999



Josep Grau-Garriga, *Pesadilla*, 1999

ver a empezar. El optimismo hegeliano conocería su extensión en el historicismo marxista y el evolucionismo de, por ejemplo, Teilhard de Chardin. Spengler nos plantea frente al Apocalipsis, el fuego devorador de Heráclito. En rigor, se habrían dado en la historia de la humanidad tres modos últimos de plantearse la temporalidad, desde una perspectiva cíclica, desde una lineal y, en tercer lugar, y esta más bien propia de la modernidad, desde una espiral o un cono. Si la dialéctica hegeliana en el fin de la historia termina en la linealidad del progreso propio de positivistas y empiristas, en el marxismo, a partir de la sociedad sin clases y la dictadura del proletariado, se arrastraría una espiral que acabaría conduciendo al fin de las contradicciones y el advenimiento del reino de la libertad hasta hermanarse con el absolutismo de Hegel. Por lo que toca al neoevolucionismo cristiano de Teilhard nos reencontramos con un movimiento cónico que remite al mesianismo hebreo: la aparición de Jesús, el Mesías, imprime una dinámica cristocéntrica al movimiento histórico que al llegar al punto omega redondea la figura de un cono al establecerse el presente perpetuo del reino de Dios: el fin remite, así, al principio. En el principio era el Verbo y el Verbo era Dios.

En México, y creo que, en general, en Iberoamérica, no hemos tenido grandes constructores de teorías de la historia. Hubo, sin embargo, un escritor, un educador, un político que desarrolló una concepción audaz para su tiempo, José Vasconcelos. En efecto, Vasconcelos, que sigue la tradición típica de las interpretaciones de la historia en el sentido de un agotamiento que sigue, fatalmente, al esplendor, verá en Iberoamérica el nacimiento y el desarrollo de la que llama la raza cósmica, esa que es el producto del mestizaje entre todas las razas y

los hombres y mujeres de todos los continentes: al fusionarse negros, amarillos y blancos con los amerindios se alcanzaría una especie de producto superior, un salto hacia delante del ser humano que propiciaría la armonía donde antes imperaba la ruptura y se inauguraría, así, un nuevo orden en el mundo, el orden estético. La nueva civilización se desarrollaría en los trópicos gracias a las tecnologías que los harían habitables. América sería el punto final del largo proceso civilizatorio.

Sobra decir que ese optimismo vasconceliano no tiene fundamento racional y lo que ha resultado irónico es que, en su dimensión biológica, esa raza cósmica parece más bien gestarse en Estados Unidos de Norteamérica, equivalentes del materialismo extremo para Vasconcelos: la producción en serie, las antípodas del orden estético cuando en tiempos de la escritura de su libro *La raza cósmica* esa nación protagonizaba un racismo extremo que ha superado en apenas cinco décadas.

Lo que nos importa hoy, sin embargo, es que a partir del fin del periodo revolucionario que se iniciara en 1789 y concluyera 200 años más tarde en 1989, con la caída del muro de Berlín, el mundo parecía haber liquidado cualquier especulación sobre el sentido de la historia, centrado en un presente que no admitía otra evolución como no fuera la de la línea de los positivistas pragmáticos. El mundo es dominado por los grandes corporativos financieros, industriales y de servicios, el capital no tiene el rostro de una nación en particular aunque Estados Unidos y China sean las dos mayores potencias económicas. Junto a esta realidad, asistimos a un progresivo desdibujamiento de la religiosidad, a la disolución progresiva de las sociedades rurales y semi-rurales, a un ateísmo militante y en expansión por vez

primera en la historia, a la entronización de un ideal individualista aunque, en rigor, los individuos o las personas radicalmente diferenciadas desaparecen... Como reacción, el nihilismo y la necrofilia van de la mano con un resurgimiento del terrorismo, una de cuyas facetas es la de la resistencia a la homogeneización si pensamos en los movimientos islámicos. La planetización ha traído como consecuencia el fin, o casi, de las literaturas y las cinematografías y tradiciones plásticas y musicales nacionales y ello testimonia la generalización de la anomia o falta de señales sólidas de identidad a lo que suele suceder el aumento progresivo de estados depresivos, el consumo cada vez mayor de estupefacientes, el suicidio que se multiplica y alcanza a los jóvenes y también a los niños. El hedonismo se interioriza en la criatura humana y el mercado se ha vuelto el árbitro supremo en lo que atañe a la industria editorial, la conformación de los estudios universitarios, las actividades de recreación.

Pero hubo dos pensadores que observaron tendencias en el movimiento histórico que, a juicio mío, tienen una particular relevancia en este siglo XXI. Si en su reflexión sobre Abraham, Raïssa Maritain habla de un corte en la historia de los seres humanos, digamos, una entronización de la conciencia, o sea, la ruptura con la animalidad, en su *Filosofía de la Historia* Jacques Maritain plantea que junto con el avance cualitativo del bien se registra un ahondamiento en el mal. Y cuando escribió ese libro se estaba muy lejos, no obstante la creación de la Organización de las Naciones Unidas, del peso que hoy tienen los derechos humanos. Si es cierto que la Segunda Guerra Mundial con los campos de exterminio de los nazis hizo que muchos hombres perdieran la fe o si, creyentes, imprecaran a Dios por dejar hacer, dejar pasar, el hecho es que se dieron numerosos testimonios de santidad y sirvió para que se enriqueciera la voluntad de decir no a la guerra y se buscara, con la creación de la ONU, facilitar las vías de encuentro entre todos los pueblos. Después de la Segunda Guerra Mundial se irán sucediendo las victorias de las guerras anticoloniales, la concienciación de la condena al colonialismo y fuimos testigos de cómo Gran Bretaña se retira de la India reconociendo la grandeza de Gandhi que gana, sin un disparo, mediante la resistencia pacífica, el reconocimiento de la independencia de esa nación. Y Gandhi y sus discípulos, cuando el Mahatma es asesinado, no darán lugar a un caudillo, un dictador, sino que fundan un nuevo Estado con un congreso representativo, es decir, una democracia. Esto es especialmente relevante en un Estado con tantísimas lenguas, religiones y etnias.

No se trata ahora de enumerar las múltiples guerras que se dieron después de la Segunda Guerra Mundial, los exterminios en los inmensos campos de concentración de la Unión Soviética, los sanguinarios líderes atri-

canos, los horrores que siguieron al llamado gran salto hacia delante de Mao, los crímenes de las dictaduras argentina y chilena, el régimen policiaco de Castro en Cuba donde en cada barrio de cada ciudad el llamado comité de defensa de la revolución controla todos los movimientos de todos los ciudadanos, las barbaridades del Apartheid sudafricano antes del pacto De Klerk-Mandela, sino de percatarnos de que todo eso ha concluido en una condenación de la guerra por parte del ciudadano medio, ha acabado por permear las conciencias y concluido en un rechazo generalizado a la violencia. Más allá de una toma de partido, la mayoría de los hombres y de las mujeres de nuestro aquí y ahora rechazan todas esas formas de depredación del hombre sobre el hombre. ¿Quién que no sea un perturbado se atrevería a proclamarse, triunfalmente, racista?, ¿a proclamar la superioridad de una etnia sobre otra, de los hombres sobre las mujeres?, ¿a pedir la expulsión masiva de emigrantes de las naciones del primer mundo, la segrega-



Josep Grau-Garriga, *Devoción popular*, 1994

ción de homosexuales y lesbianas?, ¿qué católico alzaría la voz para pedir a la Iglesia que silencie la pederastia de algunos de sus ministros, a protestar porque estos sean entregados al orden civil y suspendidos *a divinis* en sus funciones? Que pueda haber un grado considerable de hipocresía en no pocos de los que consienten no cambia el hecho de que no demasiados años atrás se habrían podido enorgullecer de pensar de esa manera, haberlo proclamado sin el más mínimo pudor, sin procurar, siquiera, alguna justificación. Un avance importante, un ahondamiento en la conciencia moral es un hecho social. Baste con recordar los escritos políticos de Platón y aun de Aristóteles, su justificación de los esclavos, su actitud respecto a las personas con discapacidades físicas e intelectuales; baste leer la *Biblia* hebrea y, frente a las revelaciones luminosas de algunos de los profetas, constatar el exterminio sistemático de los enemigos inspirado por el mismo Jehová.

Ahora bien, escribí hace un momento que esta presencia protagónica de los derechos humanos en nuestro mundo es un hecho social, o sea, colectivo, y sería en esto, precisamente, donde radicaría el peligro. Lo auténticamente humano es lo que cada quien hace con conciencia plena, lo que sigue a una deliberación que cues-

tiona los usos sociales que se le han impuesto, lo que le han hecho pensar, creer y hasta sentir los demás disfrutando incluso sus verdaderos sentimientos, ocultándolos, deformándolos. Ser persona es ser dueño de sus actos, ser consciente de que uno ha desarrollado no cualquier quehacer sino su auténtico quehacer. Y en nuestro tiempo, y desde hace ya demasiados años, en parte debido a los medios de comunicación colectiva pero también al debilitamiento de los sistemas de ideas y de creencias, los seres humanos dejan, incluso, de plantearse y replantearse sus problemas, de avanzar juntos en la construcción del conocimiento. Digo esto porque siempre quienes viven su vida desde sí mismos han sido una minoría. Lo grave hoy es que no se posee un repertorio de ideas claras y distintas sobre las creencias desde las cuales se vive para pensar por sí mismo. Al carecer de estructura mental coherente, el hombre y la mujer de nuestro tiempo semejan lo que sería un cuerpo sin esqueleto. La misma tecnología dominante, mediante Internet, los lleva a la libre asociación, al debilitamiento del intelecto, a la dispersión. Si, como dijo Pascal a Dios, te busqué porque ya te había encontrado, ¿cuál puede ser la bondad de Internet si quien explora no parte de una cultura general, de una estructura mental, si no sabe, en rigor, qué quiere y qué verdaderamente necesita?

Volvamos a la historia, concretamente al planteamiento de los Maritain: sí —como hemos visto— se ha avanzado en lo que toca a la conciencia de los derechos humanos, se ha dejado de ver la guerra como algo necesario, se ha cobrado conciencia de que los hombres y las mujeres somos iguales en dignidad y en que los Estados tienen que garantizar habitación, alimentos, salud, educación, vías para el ocio. Aunque se esté muy lejos de que eso sea realidad en la inmensa mayoría de las naciones, es una exigencia de la población y llena el discurso político. Lo que está escrito de algún modo compromete, queda como una tarea que se tiene que realizar. Pero si aquí certificamos un avance en la conciencia moral, un real ahondamiento en la misma, enumeremos algunos otros hechos que testimonian el avance del mal:

1. El tráfico de órganos con el asesinato sistemático de infantes para la venta a los poderosos.
2. El turismo sexual con la trata de adolescentes y aun de niños que le acompaña.
3. La propagación de una cultura de la muerte con la concienciación, sin mayor ejercicio crítico, de que la mujer es dueña de su cuerpo y que el aborto es un derecho; la no distinción entre aceptar la muerte y no luchar contra ella cuando el cuerpo y el alma la han asumido y la eutanasia o suicidio asistido por la simple razón de que no se tendrá ya la calidad de vida anterior a la enfermedad, sin tomar en cuenta a los prójimos para quien el enfermo es una persona amada.



Josep Grau-Garriga, *Anjou*, 1995

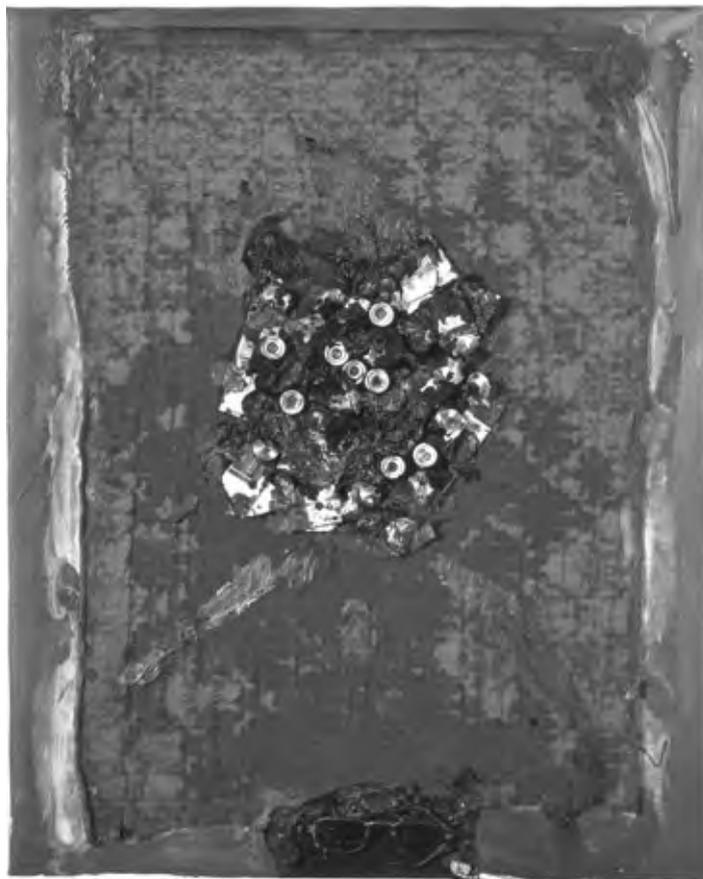
4. El incremento de la corrupción sin distinción de nación ni de condición social. Un mundo dividido en ganadores y perdedores que hace caer sobre la mayoría el peso del fracaso y de la impotencia, dicho de otro modo, sociedades construidas ajenas a la caridad y, por lo tanto, al ideal de la fraternidad. Se predicán la igualdad y la solidaridad al tiempo que aumenta el abismo entre los que tienen demasiado y los que cada vez tienen menos. (Se habla en muchas naciones de salarios mínimos pero en ninguna, no importa el encuadre ideológico, de salarios máximos). El discurso es negado, sistemáticamente, por la realidad, lo que conduce a conductas esquizofrénicas.

5. La aparición del angelismo: el castigo no sucede al crimen, no hay por qué asumir culpas, todo lo que acaba por despojar de densidad a la vida de los seres humanos.

6. La aparición del movimiento animalista. (Si el buen trato a los animales es virtuoso y se debe fomentar, equiparar al ser humano con el animal es una barbaridad. Como nos enseñó Ortega y Gasset, un tigre es siempre el primer tigre, pero cada hombre carga el peso de la historia y es un artífice potencial del cambio. En efecto, pasaron miles de años para que el homínido se asumiera como hombre, o sea, como ser libre, generara la vida interior y la conciencia moral, a través del arte simbolizara necesidades espirituales, descubriera el pudor y que la sexualidad no obedecía a una simple necesidad biológica y reproductiva, dando lugar al erotismo o poesía del amor). El animalismo se ha vuelto un fundamentalismo y como todo fundamentalismo es discriminatorio: no se trata de ser vegetariano ni aun vegano porque a uno le va mejor o, simplemente, le gusta más, se trata de que todos lo sean; adiós corridas de toros, adiós animales en los circos, sin saber qué son las corridas de toros ni distinguir el trato que cada circo dé a los animales...

7. La vivencia de la religión como una vía hedonista, para aplacar el dolor, enfocada al bienestar, lo que libera de todo compromiso, de toda necesidad de profundización en lo relativo a la búsqueda de la verdad y de las verdades sustentantes.

8. El no reconocimiento de límites en la búsqueda del placer como sentido mismo de la existencia. He aquí un asunto que nos llevaría a reflexionar, pero no es este el momento, sobre la pareja homosexual o lesbica que no puede tener hijos pero que no acepta la limitación y busca un vientre de alquiler; los matrimonios que deciden no procrear, o que lo hacen en el límite mismo de la posibilidad física —niños que perderán la convivencia con abuelos aun activos y deseosos de transmitirles alegrías, conocimientos, etcétera—; matrimonios que viven cada quien en su casa como para exorcizar rutinas y obligaciones, para no padecer al otro en sus malos momentos, todo lo que sería decisivo en la construcción del amor. Se trata, en todo caso, de vivir como si fuera



Josep Grau-Garriga, *Rosetón personal*, 1999

posible prescindir del sacrificio, a menudo de la renuncia y de la abnegación. Entonces, ¿cómo asumir, por ejemplo, la llegada de un hijo o una hija con una discapacidad fuerte, sea física, sea intelectual o ambas?

9. El imperio del mercado, pues si no hay verdades trascendentales es el reino del costo-beneficio en el corto plazo. Se impone lo que gusta al mayor número y que implica el menor esfuerzo posible. Es la degradación del arte y de la educación.

Entonces comprobamos que, en efecto, hay un progreso en la conciencia moral y un incremento en la intensidad del mal; una ruptura en el interior mismo de cada hombre y de cada mujer. En la antesala de lo que sería la construcción final del Reino de la Libertad nos topamos con la construcción del infierno. Y aquí es bueno evocar a Cioran:

“Mientras se creía en el Diablo, todo lo que ocurría era inteligible y claro; desde que no se cree en él es necesario, a propósito de cada acontecimiento, buscar una explicación nueva, tan elaborada como arbitraria, que atraiga a todo el mundo pero que no satisface a nadie”.

Creo que la paradoja revelada por Jacques Maritain nos muestra que la historia hoy se encuentra ante una encrucijada: o progresamos en el bien o nos empantanamos en el mal. Pero mover las voluntades de los hombres exigiría afirmar valores trascendentales que den sentido al sacrificio y la entrega. Y el problema es que, como expresó un personaje de Dostoievski, si Dios no existe todo está permitido. Como dijo san Agustín, y esto

es un consuelo y una esperanza, en el interior del hombre —de todo hombre, añadido yo— habita la verdad. ¿Cómo, entonces, salvar a los hombres de la alienación, devolverlos a la vida interior y a la poesía?

¿Qué nos depara el porvenir?

En sus *Cuadernos desde la cárcel*, Antonio Gramsci escribió que los comunistas debían luchar por hacer en el mundo contemporáneo lo que instauró el cristianismo en la historia, o sea, que el más culto de los teólogos sirviera las mismas verdades trascendentales que el más humilde de los labriegos, que ambos creyeran en los mismos principios, en las mismas verdades. Y a fe mía que un mundo así imprime en la mayoría de los seres humanos una confianza básica, una alegría de vivir. Hoy en día, sin embargo, constatamos dos actitudes ante el devenir histórico:

Por un lado, los neocartesianos que, a la manera de Foucault, acaso el más brillante, van desmontando las diversas estructuras que han asegurado el orden social, han institucionalizado la represión en todos los campos. Las explicaciones dan cuenta de la sinrazón. Lo que no ofrecen, empero, son razones para vivir. Por otro lado, los que han desesperado de la verdad, de valores trascendentales a todos los seres humanos y, de un modo individualista o grupal, se refugian en saberes de salvación —yoga, reiki, el camino del zen...— que no llevan a un ejercicio intelectual riguroso, que funcionan como vías de escape. En el fondo esas rutas obedecen a haber desesperado de hallar una verdad común a todos los hombres que dé razón de nuestro paso por la Tierra. El hombre se asume dividido en existencia racional y existencia emocional sin que haya vínculos entre una y otra. Por otro lado, la alegría que inaugura el cristianismo y que se finca en vencer a la muerte, y que como Jesús fue resucitado así los seremos nosotros, que dio lugar al ejercicio prioritario de la fraternidad, a la alegría sin límites de que se ha derrotado a la muerte, que ninguna despedida de los que hemos amado y nos han amado será definitiva, esa que da un sentido a la historia personal y colectiva es la que se va perdiendo en la medida en que el cristianismo va cediendo a un racionalismo desligado de la existencia concreta. Es la fe la que genera la esperanza y esta la que, por el ejercicio de la caridad, va haciendo una segunda naturaleza en el cristiano. Toda la obra de entrega y sacrificio por el prójimo de los cristianos mayores —como Francisco de Asís, Vicente de Paúl, Louise de Marillac, Teresa de Calcuta— y el testimonio de quienes dedicaron su vida a la plegaria por los otros, de la que Teresa de Ávila y Catherine Labouré son ejemplos magníficos con un sinnúmero de descendientes en el mundo contemporáneo, se fincan en esa alegría fundamental que se plasma en la Encarnación y la Resurrección. Ese testimonio es el que iguala al intelectual con el hombre y la mujer más humildes que, con

frecuencia, son a los que ha sido revelado el mensaje salvífico de una manera más directa y que generosamente lo han acogido en sus corazones sin reservas intelectuales: “dichosos aquellos que sin haber visto han creído”. Como esa vía revela la felicidad, la única felicidad posible sobre la Tierra que se refleja en el don de acogimiento, es por lo que hoy, como en el siglo primero, en ella se finca el redescubrimiento del sentido de la historia. El papa Francisco habla una y otra vez de alegría y misericordia y sólo desde la misericordia se descubre, paradójicamente, la dicha, se marca la diferencia con los saberes simples de salvación y evasión, se es capaz de amar al diferente y no juzgarlo sino antes, al contrario, vivir abiertos a lo que esas otras experiencias aportan a nuestra existencia. Reconstruir un sentido para la historia sólo puede darse desde una radical apertura al otro por más diferente que este pudiera ser. Y esto será entrar por la puerta estrecha que, como escribió Mateo, es por donde el hombre nuevo tendría que esforzarse por entrar. Cuando se le pidió que hablase sobre los homosexuales, Francisco, simplemente, dijo: ¿quién soy yo para juzgar? Ver la paja en el propio ojo y no pronunciarse sobre la paja en el ojo ajeno. En esto como en el beso al leproso es como, en estos tiempos de las conciencias cansadas, será posible encontrar de nuevo un sentido vital para la historia.

Un excelente novelista japonés contemporáneo, Kenzaburo Oé, ha construido una obra poderosa y cruda centrada en la experiencia poética de la construcción de la fraternidad desde las diferencias. He ahí algo a lo que invitan las obras más poderosas del arte contemporáneo y que constituyen, acaso, una luz que conduzca a dar un viraje radical a la historia. Ahondar y avanzar en la globalización pero no desde la anulación de las diferencias sino a partir de ellas; he ahí, pienso, la dimensión histórica que exigen los tiempos actuales. Fomentarle al interior de cada nación llevará, pienso, a que germine a nivel planetario. Y si el arte lleva a alcanzar lo universal desde el singular, será la vía real para alcanzar un nivel superior en la conciencia de los seres humanos. Los grandes frescos murales de muchos de los más hermosos templos de México, por ejemplo, significaron el encuentro en profundidad de las mitologías nativas con las europeas, como María de Guadalupe no significó la negación de la madre Tonantzin de los mexicanos sino que ésta se mantuvo viva en ella. Pero esta nueva dinámica histórica exigiría una reforma radical en la educación que lleve a los niños y a los jóvenes a encontrar al otro desde el ahondamiento en sí; percatarse de que el otro es un a priori del yo y de que la construcción de la nostridad sólo puede darse desde un yo y un tú, desde un nosotros y un vosotros. Combatir, por tanto, lo que exige el dominio avasallador del mercado —que es emparejar desde lo más superfluo— es el único camino para reencontrar el sentido dinámico de la historia.

Reseñas y notas



Fernando Savater



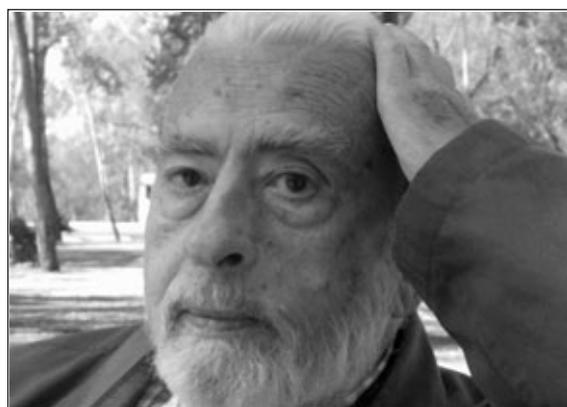
Josefina Estrada



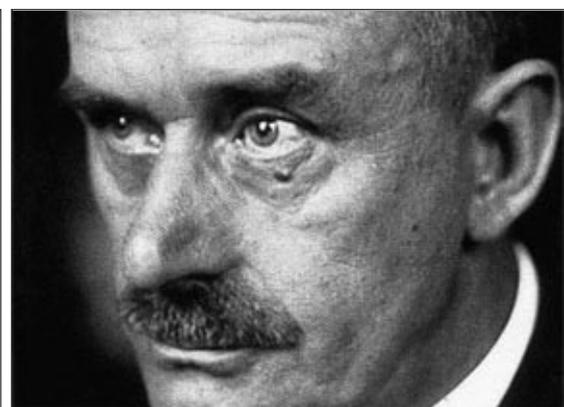
Enrique González Martínez



Jean Sibelius



Gerardo Deniz



Thomas Mann

Callejón del Gato

Goytisolo ante el espejo

José Ramón Enríquez

Son mágicos los alrededores de la madrileña Plaza Mayor a los que desemboca el Callejón del Gato. No es casual que ahí se encuentren unos espejos cóncavos y convexos capaces de iluminar la visión del poeta ciego en las *Luces de Bohemia* valleinclanianas hasta esa epifanía que lo hace decir: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada”.

Como todo sitio epifánico, esos alrededores son habitados por pícaras y pícaros con la moral del Lazarillo y la estirpe cervantina, ángeles y demonios de toda laya. Más o menos el equivalente al Raval barcelonés en el que se formó Genet en una época fundamental de su vida. Sobre ello escribió Juan Goytisolo en uno de los ensayos de *Genet en el Raval* (Galaxia Gutenberg, 2009). Vivió en su primera juventud Genet en el Raval y ahí aprendió su oficio de ladronzuelo. Por esas callejuelas se perdía el autor del *Diario del ladrón*. Goytisolo lo define como uno más entre todos los expulsados de cualquier tierra y subraya la admiración que le ha tenido y la amistad que los unió.

Por ello pienso que si algún autor puede ser imaginado en el Callejón del Gato viendo la España esperpéntica y contemplándose a sí mismo frente a un espejo cóncavo es Juan Goytisolo. Si Don Latino de Hispalis recorrió el viejo Madrid escuchando a Max Estrella, Goytisolo recorrió el barrio barcelonés del Raval escuchando a Jean Genet. Por eso *Genet en el Raval* me resulta esencial para entender las implicaciones del gusto erótico de los dos Juanes pero, sobre todo, que eran capaces de elevar a los altares a sus niños y adolescentes marginales, ángeles y demonios.

Antes de escapar del peor esperpento en el que sumió a España el franquismo, en la plenitud de ese régimen asfixiante y cuando aún no aceptaba, al menos públicamente, su homosexualidad, Juan Goytisolo creó bellos asesinos en sus dos primeras novelas, *Juegos de manos* (Destino, 1954) y *Duelo en el Paraíso* (Planeta, 1955). En la primera, uno de los jóvenes personajes habla de sí mismo como Genet podría hacerlo de *Nuestra Señora de las Flores*, publicada diez años antes: “Me sabía condenado y que mi belleza, ay, era la belleza del diablo [...]. No quiero volver. Me es preciso quemar las naves. Cortarme la única salida. Tú me comprendes [...]. Matar”. Y en *Duelo en el Paraíso* uno de los niños asesinos se entrega a la liturgia de un ángel de algún altar para colocar una flor roja en la mano izquierda de su también infantil víctima que “en la sien derecha tenía un agujero del tamaño de un garbanzo por el que brotaba aún la sangre”.

Después se alejaría de esas novelas para entender su estética a partir de *Señas de identidad* (Joaquín Mortiz, 1966). Pero de personajes que coincidían en su condición de ángeles malignos con los de Genet no creo que haya renegado. Lo imagino caminando en su busca por el Raval mientras hablaba con su admirado autor francés.

Pero lo auténticamente esperpéntico resulta ver cómo a un autor autoexiliado en Marrakech que se ha declarado *Juan sin tierra* (Seix Barral, 1975) y ha lanzado en el rostro de la Madre Patria una *Reivindicación del conde Don Julián* (Joaquín Mortiz, 1970) quien, según cuenta la leyenda, fue un traidor por abrir España a ocho siglos de dominación mora por su pleito personal con el rey Rodrigo, lo vengán a premiar con el máximo galardón de las letras en nuestra lengua que habrá de entregarle otro

rey, Felipe VI. Desde luego se lo merece y mucho más cuando el premio lleva el nombre de otro maltratado por España, Miguel de Cervantes. Es la España oficial, de monárquica pompa y circunstancia, la entendida por Valle como esperpéntica, la que no se merece ni a Cervantes ni a Goytisolo, ni desde luego a Max Estrella.

Acostumbrados como estamos a aceptar sin chistar que “crímenes son del tiempo y no de España” dejamos de ver eso que Juan Goytisolo ha visto claramente y lo ha llevado al exilio. Eso que resumió en un párrafo de una su novela de 1993, *La saga de los Marx*: “Viejas historias del Mediterráneo fértil en persecuciones, matanzas, dogmas fanáticos y opresivos, expulsiones masivas cuidadosamente planeadas, Mediterráneo!, Mediterráneo!, gran madre universal, semilla y cuna de la civilización!, patrón de la belleza y el arte clásicos!, y no obstante ajeno y cruel, Mare Vostrum, ámbito de guerras, cruzadas, exterminio de poblaciones enteras, espadas rematadas en cruces, bendición eclesiástica a caudillos de manos sangrientas, tiranos divinizados en estatuas y libros, espuladores de linajes y limpiezas étnicas, todo ese magma de horror y basura acumulado en su cuenca durante siglos y siglos!”.

Goytisolo ha entendido por lo menos a media España, de la que está exiliado. Lo imagino en la lejanía de Marrakech, a los 83 años, pero asomado a los juegos esperpénticos de un espejo en el Callejón del Gato. Luego, sonriente, repito en voz alta unas líneas del párrafo final de *Juan sin tierra*: “desacostúmbrate desde ahora a su lengua, comienza por escribirla conforme a meras intuiciones fonéticas [...]. Dar-Bida Kuyo trato a pem-mityo er konosimyento kabal de ty mim-mo i la posyvilidá dep-presal-lo lyberándote de tu hantiryor ympot-tura...”. **U**

Los raros

¿Qué nos enseñan a leer los medios?

Rosa Beltrán

A los que tienen un deseo insatisfecho, Dios les reservó un programa de televisión. Este programa es *El Show de Cristina*. La conductora, transformada en hada madrina de los hispanos radicados en el país de los sueños (o cuando menos de uno, el sueño americano), hará cualquier cosa por complacer el deseo de sus televidentes. Una mujer de edad indefinible pero con un sobrepeso bastante bien definido, tímida aunque ajada, modosa pero nerviosa, salida de unos cuarenta y tantos infiernos, ha pedido por escrito su deseo: quiere una ovación cerrada. Que le aplaudan durante cinco minutos seguidos, sólo eso. La anfitriona ha preparado un estadio en Miami, con reflectores especiales y con quince mil voluntarios que a una señal comenzarán a aplaudir sin detenerse durante cinco minutos. Los reflectores se encienden, María Evelina Cardoso sale enfundada en un vestido de lentejuelas rojas, gorda y brillante, como una foca bordada, muy maquillada, muy peinada de chongo, y de pronto, irrumpe triunfal, es decir, sale como puede a escena, mira a Cristina, ve la señal, el público empieza a aplaudir y ella agradece, humilde, con las manos cruzadas en el pecho, como ha visto hacer a otros, después levantando un brazo en señal de victoria, finalmente inclinando la frente, presa de un llanto irrefrenable que le arruina el maquillaje, que le impide moverse, que le impide hacer nada, hasta que transcurridos los cinco minutos alguien viene por ella y se la lleva. La conductora reaparece, visiblemente conmovida. Qué hermoso es conceder un sueño. Sonríe satisfecha antes de irse a comerciales, presenciar el sueño de otro es volverse protagonista, es formar parte de él. El show ha cumplido su misión. No los quince minutos de fama que auguró Warhol; no alcanzan ya, la ley de

Malthus rebasó nuestras expectativas. Pero cinco minutos de gloria pueden ser, son, fueron aquí, como cinco vidas bien aprovechadas. Culmina así una emisión más de *El Show de Cristina*: un gran salto para un hombre y un pequeño paso para la humanidad.

Asombrada, apago el aparato. No sé qué hacer, qué ha ocurrido aquí. En apariencia todo lo que he visto es auténtico. O casi. Vamos a ver, pienso. La gente que aplaude en el estadio es auténtica, la emoción de la invitada y la de su anfitriona también, la emoción del público, el aplauso incluso. Sólo que a uno le aplauden por algo. Un aplauso es un símbolo y aquello que el aplauso representa es lo que no está aquí. En cierta forma, se trata de un aplauso vacío.

La emisión de este “show” me parece muy significativa, un emblema del mundo en que vivimos. Un mundo que privilegia la forma por encima del contenido o, mejor: un mundo donde el contenido ha sido sustraído en favor de la forma. Un tiempo que hace de la superficie de las cosas el contenido. Y que obliga al arte a expresar este hecho de un único modo posible: hablando de la superficie desde la superficie.

Cualquier otra elección estética perderá el rumbo o dará cuenta parcial de esta nueva sensibilidad. Lo mismo sucederá con una interpretación que intente ahondar en las posibles causas del aplauso de Evelina. Quien se diga al ver el programa: “le aplauden por compasión, porque es vieja y fea” o “le aplauden por todo lo que debe haber sufrido en su vida” o “porque, bueno, algo meritorio debe de haber hecho”, perderá la pista. No hay razón alguna detrás del aplauso y ese es el sentido. Es ahí donde radica la novedad. Ver televisión puede o no ser algo frívolo. Pero ahondar en el significado de una escena como esta, en cambio, no es algo fútil. Todo lo contrario: nos lleva a una reflexión sobre los modos en que los medios electrónicos y la cultura de masas han cambiado nuestra forma de leer y de representar el mundo. Y esta es mi primera intención: abordar el tema de la globalización como un fenómeno social cuyas causas económicas y políticas me interesan menos que las formas de representación del mundo que origina. Es decir: se han escrito múltiples obras en torno a la globalización desde el punto de vista económico, político y so-



Cristina Saralegui

cial. Los estudios culturales han combinado todos estos saberes para dar cuenta de los estragos y las ganancias que trae como resultado el vivir en un mundo global. A mí me intriga, en cambio, una escena como la de este programa de televisión. Por muchas razones. La primera de ellas: su forma de ser narrada y la lectura que nos obliga a hacer, pese a su gran ambigüedad narrativa. La segunda, y más importante: de qué modo es representativa del mundo actual. Pensemos de nuevo en la escena completa: Evelina pidiendo por escrito un aplauso, la anfitriona y el estadio dispuestos, Evelina recibiendo el aplauso, haciendo la mímica de quien lo recibe, el público y los participantes llorando, emocionados, la causa del aplauso, inédita. Llamemos a esto “el relato sin historia”.

Digamos, con Beatriz Sarlo, que las imágenes de la publicidad y la televisión, los videojuegos y ciertas películas de clasificación B son un infinito periódico. Que en cada cambio de canal o de programa termina un ciclo y recomienza otro básicamente igual pero con variantes. Y que esas imágenes que se presentan unidas en una trama sin historia pese a ello o por ello nos atrapan. Hipnotizan. Nos mantienen a la espera de algo que sabremos que no vendrá, pero que no nos importa que no llegue. Porque lo familiar de las imágenes de estos medios nos crea la sensación de “estar en casa”, en la casa mental donde habitan tramas parecidas. No hay que esperar a desconocidos: con los parientes visuales y auditivos conocidos nos basta para sentirnos cómodos. Pero digamos también que ciertas conversaciones, que la mayoría de las conversaciones que escuchamos en restaurantes y bares, en los centros comerciales y aeropuertos, en el autobús y el metro, en las reuniones sociales, antes, en el intermedio y a la salida de los espectáculos, dentro de nuestras casas y en la calle son también un infinito periódico. Repeticiones de algo oído o visto, comentarios de algo que otro comentó. Lugares comunes. Y hablar así con el grupo social de nuestra preferencia nos da la sensación de pertenecer. Nos reconforta. Nos hace corroborar que aquella casa mental habitada por imágenes verbales y visuales conocidas sigue teniendo la misma disposición: está amueblada de la misma

forma. Muchas de las “conversaciones” que sostenemos con los parientes y amigos, con las relaciones de muchos años y las hechas apenas ayer se apoyan más en la mímica (gestual y verbal) que en los contenidos. Repeticiones de frases y formas; de ideas aprobadas o reprobadas de modo consensual. Experiencias gestuales que esperamos y que otros esperan de nosotros.

En buena medida, el cine y la televisión nos enseñaron a conversar de este modo. El cine nos enfrentó a una manera de hablar de las emociones por medio de gestos, a través de la experiencia directa del lenguaje de los rostros y los ademanes corporales. Las series B de televisión, los anuncios comerciales y los videoclips nos confirman cómo “conversar” a través de la incorporación de esos ademanes y de frases hechas que en la mayoría de los casos son traducciones de un idioma en que se expresa la forma casi universal de soñar. Dormimos en camas separadas compartiendo un sueño común: el sueño americano. Un sueño tan conocido que no necesitamos contextualizar. La experiencia única e irrepetible ha sido escamoteada en favor de este “paquete” verbal o gestual conocido.

El sueño de Evelina Cardoso, la mujer que quiso recibir un aplauso, es, más que una historia, la representación de una trama sin historia. Una mímica. Un carnaval de significantes donde, al no haber una razón para que Evelina Cardoso reciba un aplauso, el sentido del acto se vacía. Pero hay más. Lo que hay es un vaciamiento en la narración, aunque se prometa una historia. En realidad, igual que con los videoclips o los mensajes publicitarios, tener una historia o no es lo que menos importa: el cumplimiento de la historia deja indiferente al espectador porque no es eso lo que espera. El público asistente no aplaude porque haya una causa, ni espera que esta se revele en el desenlace. Aplauda para producir un desenlace. Como si se tratara de un efecto pavloviano: el aplauso es la respuesta al estímulo. Y el episodio, además de emocionar a la anfitriona, a los participantes y al espectador, sólo demuestra que se puede tener un sistema narrativo sin tener historia, y sin que lo que ocurra a nivel de la trama tenga sentido. Un aplauso para qué. Si a uno le aplauden por algo y ese

algo es lo que falta aquí entonces qué es lo que tenemos frente a nosotros. Un significante sin un referente, sin un contenido. Un puro vacío que puede ser llenado con cualquier contenido que queramos adjudicarle. ¿Por qué le aplauden a esa mujer? La realidad es que no sabemos por qué le aplauden. Y los que aplaudieron tampoco lo saben. Muy probablemente no lo sepa ni ella misma.

En programas como este, lo que hay es acción sin narración. Lo mismo que en el sueño de quienes como Evelina Cardoso han convertido el sentido de sus vidas en un eslógan. El discurso de la moral del éxito (que se aplica a cualquier ámbito: económico, religioso, político, etcétera) produce una trama no narrativa. “Cómo hacerse rico sin dejar de ganar el salario mínimo”, “Cómo llegar a Dios sin abandonar el pecado”, “Cómo envejecer sin dejar de ser jóvenes por siempre”. Este sueño aspira a la reproducción de una sensación que depende de un cierto performance, pero no de una serie de acontecimientos ordenados en progresión, mucho menos incidentes inscritos en una lógica. En el caso del episodio televisivo no se necesita recordar el programa anterior para pasar al siguiente. Más aun: si el espectador se detuviera a recordar, quedaría desfasado del propósito de cada programa: la improvisación del deseo (en el caso de la invitada), la experimentación de la sorpresa (en el del espectador). En el episodio del sueño de Evelina —el sueño de la posmodernidad, el aplauso— no se necesita reflexionar sobre el sentido o la viabilidad o inviabilidad del deseo, es decir: no se necesita el análisis o la memoria. Lo que sí existe y es necesario en cada uno de estos programas y presumiblemente en cada uno de los episodios de las vidas de personas que, como Evelina, tienen sueños y están dispuestos a vivirlos en un programa de televisión, es un tema. Un tema sin narración. El éxito. En un mundo donde casi cualquier manifestación mediática y comercial tiene el formato de la autoayuda, triunfar se constituye en una suerte de mantra. Y triunfar es ser parte de la trama. **U**

Este texto, en una versión modificada, forma parte de *Cultura posmoderna*, próxima reimpresión de ensayos sobre literatura y cultura literaria en la era digital.

Tras la línea

Estilo, stilette

Sergio González Rodríguez

Estilo: la vinculación entre la escritura y el estilo proviene del uso del punzón con el que se escribía en la antigüedad caracteres en tablas enceradas: en latín *stilus*, y en griego *στῦλος*. Estilo tiene que ver también con el reloj de sol (*gnomon*), con los indicadores que proyectan la sombra y muestran el paso de las horas, promedio y peso del tiempo. Y alude a la peculiaridad de la escritura en la respectiva caligrafía o forma de usar la pluma.

El Conde de Buffon (George Louis Leclerc) en su *Discours sur le style* de 1753 dotó a la palabra estilo de su ropaje ilustrado: “Escribir bien, es pensar bien y a la vez sentir bien y expresar bien, es tener a un mismo tiempo ingenio, alma y gusto. El estilo presupone la reunión y el ejercicio de todas las facultades intelectuales” (en traducción de Alí Chumacero: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/88_may_2006/casa_del_tiempo_num88_10_20.pdf). El estilo expresaría a la persona y esta sería es-

tilo encarnado, inconfundible, íntegro, atento a los demás.

La escritura de los sueños ha implicado a lo largo del tiempo el paso del punzón a la pluma, y de la pluma al teclado. La horma digital persiste en cualquier caso. Y en el agua de los sueños el estilo deviene un anzuelo, garfio o arpón pequeño que, pendiente del sedal o alambre de la memoria, y con el cebo de los afectos, auxilia a pescar alguna pieza en la infinitud onírica. La palabra rescatada así adviene un puente entre dimensiones de radical alteridad.

La tercera parte de la vida de cada quien consiste en dormir y en soñar. Si a tal estado añadimos el suspenso que suscita en la imaginación la lectura de libros, de películas o de series narrativas en el televisor, valoraríamos la importancia de disponer de una conciencia espiritual cuyo atributo mayor consiste en ir y venir de lo intangible a lo material. Imaginar y reconstruir el mundo.

El sueño consiste en algo moldeable al sentir, percibir, reflexionar acerca de su sustancia. Y, sobre todo, al convertirla en pretexto de escritura. En otras palabras, al arquitecturarla en palabra escrita. Anoche me sorprendí porque soñé una historia en la que discurría con un amigo en torno del acto de escribir.

Mi amigo y yo doblábamos en una esquina de la ciudad antigua, quizá Madero hacia Bolívar, al sur, y él sostenía que el centro de la literatura estaba en el manejo del estilo. La camisería Bolívar junto al Pasaje Iturbide y sus escaparates con prendas y mercancías diversas resonaban nuestra plática. Un dejo de anacronismo llenaba aquel sueño.

Por mi parte, sostenía que más que el estilo, la complejidad del lenguaje dotaba a la literatura de un armazón, o estructura; creo que en el sueño empleé una de esas dos palabras, la cual al unir pensamiento y len-



guaje ofrecen el valor literario más decisivo. Mi amigo reiteró que, al final, todo eso expresaba un “estilo”. Parecíamos hablar de lo mismo con términos distintos.

La forma y construcción de los sueños me resulta de mayor importancia que sus posibles significados psíquicos. Su materia originaria debe ser escrutada para identificar los procedimientos que los articulan, su configuración e interconexiones.

Al despertar me pregunté por la precisión racional del sueño y, sobre todo, por qué surgió el tema del estilo, y quise encontrar una causa directa, que en realidad es indirecta: días antes, en una revista, había leído sobre los zapatos stiletto, los tacones de aguja que se han puesto de moda y han concitado el esmero de los diseñadores más reputados, desde el célebre diseñador de moda Christian Louboutin de los filos agudísimos y la suela roja, hasta la arquitecta Zaha Hadid, que ideó un pequeño edificio de planos superpuestos y plateados para calzar los pies femeninos, los cuales lucen alados.

La causa directa-indirecta que quise regalarle a mi sueño fue que el término “zapatos stiletto” se inspiró, como enseñaba el artículo de la revista, en la daga “stiletto” de los caballeros (o villanos) medievales y hasta renacentistas: una punta aguda y larga con una empuñadura de gran eficacia, ya que atravesaba la cota de malla que pudiera usarse como escudo.

La apropiación fálica que cumplen los tacones altos de las mujeres resulta una obviedad, cuyo interés se halla en el acto de yuxtaponer lo vertical y lo horizontal. Calzar unas dagas invierte y sojuzga el deseo masculino. Lo desplaza hacia el signo dinámico de caminar y mostrarse, cautivar y seducir. Sea una acera, un pasillo, una sala o una pasarela de modas, los zapatos stiletto expresan el deseo de ingravidez y de ascenso al mismo tiempo. De dominio espacial y simbólico.

Si alguien quiere saber qué acontece, en la realidad y en el sueño, cuando se enfrenta la pluma de un hombre y el stiletto de una mujer, debe tener en mente la muerte súbita de Jean-Paul Marat a manos de la justiciera Charlotte Corday. El revolucionario jacobino sólo pudo expresar, mientras escuchaba el golpe de la daga que ella había soltado en el suelo de madera: “¡A mí, mi

querida amiga!”. La escena se volvería un tema de la pintura neoclasicista en Europa.

Como enseñaba Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* (Siruela, 2014), el deseo de los sueños es horizontal. Se recorre, se persigue y, al no hallarlo, se construyen edificios, calles, plazas, muros, ciudades enteras. Como en la ciudad de Zobeida, construida por hombres que soñaron a la misma mujer desnuda de cabello largo que corría de noche. La siguieron en el sueño sin alcanzarla. Luego buscaron aquella ciudad y jamás la hallaron. Entonces, decidieron construir la ciudad, pero la mujer soñada nunca reapareció.

La mujer desnuda de cabellos largos tiene sus propios stiletos en forma de cabellos. Y el sólo verla, así sea en sueños, lleva una condena, como en el mito de Diana, a quien Acteón observa desnuda, por lo que la deidad lo transforma en un venado que será atacado y devorado por perros de caza.

En la leyenda medieval de Lady Godiva dicho mito reaparece: la dama del señor de Coventry, Lady Godiva, se pasea desnuda en la ciudad por exigencia de este, ya que él le ha prometido que bajará los impuestos a sus vasallos si realiza tal lance. Ella cabalgará en su caballo cubierta nada más por su melena. Mientras los vasallos se recluyen en sus casas en señal de respeto para quien se ha condolido de ellos, un mirón la atisba desde una rendija. En castigo, quedará ciego.

Si la mujer de la fábula de Calvino jamás reapareció, mi “stiletto” lo tengo aquí, lo empuño y afilo mientras escribo estas líneas, a salvo por el momento de alguna asechancia femenina.

La sabiduría oriental conmina a desestimar la dualidad tradicional de Occidente, generalizada a partir de la modernidad, de considerar el sueño como un mundo irreal y la vigilia como lo real o verdadero. La existencia es transformación: un flujo continuo que nos convoca y al que debemos incorporarnos. O mantenernos en su contemplación.

La acción particular de la persona frente a tal flujo intercambia sus trazos, lo mismo en la vida despierta que al soñar. Energía que se desplaza y fluye una y otra vez bajo el entorno de los ciclos de la existencia que incluyen la negatividad, el deseo es-

pectral, el impulso animal, el estatuto humano, la perspectiva cuasi divina y el contacto con la plenitud.

En la obra *The Tibetan Yogas of Dream and Sleep*, Tenzin Wangyal Rinpoche comenta que la continuidad es la clave para integrar la vida, el sueño y la experiencia, y explica que con atención y propósito dicha continuidad puede lograrse: “cuando eso suceda, tu vida será diferente y será una influencia positiva en la vida que te rodea”. Si bien estas palabras resuenan a sabiduría de galleta china de la buena suerte, su trasfondo tiene pertinencia: la esquirla de oro a veces se halla en el cieno. Dios está en los detalles, afirmó Aby Warburg.

Desde tal continuidad, el sueño y la vigilia son el derecho y el revés de nuestra existencia, que atisba a las dimensiones múltiples del universo, donde el tiempo y el espacio rebasan la tridimensionalidad y percepción lineal con las que solemos entender lo real. Así, la alteridad insospechada nos interpela un día sí, un día no sin que seamos capaces de comprender más allá de lo conocido. Y, sobre todo, sin que avancemos demasiado en el saber sobre el arte de construir los sueños.

En el momento de entrar al sueño, o de salir de él, está el umbral decisivo.

Isadora, otra de las urbes de las que habla Calvino en el libro citado, señala: “Al hombre que cabalga largamente por tierras agrestes le asalta el deseo de una ciudad. Finalmente llega a Isadora, ciudad donde los palacios tienen escaleras de caracol incrustadas de caracolas marinas, donde se fabrican con todas las reglas del arte catalanes y violines, donde cuando el forastero está indeciso entre dos mujeres siempre encuentra una tercera, donde las peleas de gallos degeneran en riñas sangrientas entre los que apuestan. En todas estas cosas pensaba el hombre cuando deseaba una ciudad. Isadora es, pues, la ciudad de sus sueños; con una diferencia. La ciudad soñada lo contenía joven; a Isadora llega a edad avanzada. En la plaza hay un murete desde donde los viejos miran pasar a la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos ya son recuerdos”.

Deseos, sueños, recuerdos: el stiletto de la escritura los atraviesa, los une, los recompone y los consigna. El puente imprescindible. **U**

A veces prosa

¿Quién dijo que Fernando Savater necesitaba presentación?

Adolfo Castañón

Las ocho letras de su nombre y las siete de su apellido forman parte de nuestro paisaje y de nuestro *cronotopo*: tan nuestro y entrañable es Fernando que estamos dentro de él como los monos en Tarzán. Más cronopio que fama, para decirlo con la jerga de Cortázar. A Savater no hay que confundirlo con el estudioso de los primates y chimpancés: Jordi Sabater Pi, el eminente primatólogo catalán que, a semejanza de nuestro Fernando, y no son parientes, ha ido tras las huellas del ancestro perdido en los cascarones de nuestras vainas y armaduras contemporáneas. Fernando tampoco es un personaje de Denis Diderot, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe, Julio Verne o Emilio Salgari —autores cuya admiración no oculta—. Tiene algo de Robinson Crusoe y algo de Viernes que saben del naufragio de la civilización y de las formas en que vamos reconstruyendo su música signo por signo. “Viene Fernando a México y quiere que lo presentes”, me escribe con tono disimuladamente desesperado su evangelina representante, pidiendo que confirme mi presencia en este mismo acto del 28 de octubre de 2014: 28 de octubre, fecha en que se recuerdan los nacimientos de Erasmo de Rotterdam (1467), de James Cook (1728), el navegante y viajero inglés, del fastuoso Valle-Inclán, Ramón María del Valle-Inclán (1866), en cuyas andanzas por México reconocemos algo del peregrinar savateriano (quizás algún atrevido comparatista contraste, algún día, los itinerarios de ambos exploradores del histórico esperpento). Acepto, claro, astrónomo o no soy amigo de las estrellas, aunque si todo éxito se debe a un malentendido, según dice Fernando que le dijo Cioran, yo me pregunto a qué comedia de errores se debe esta invitación para que yo el invisible reyzeuelo



Fernando Savater con Adolfo Castañón

acompañe al fulgurante Savater. Pero no está mal la coincidencia trazada por estos nombres para saludar hoy a Fernando Savater (21 de junio de 1947): un filósofo de la concordia, un atrevido navegante y un escritor tan enamorado de América que terminó fundando con su *Tirano Banderas* la novela de dictadores latinoamericana. Como Erasmo, Savater es un intelectual y un escritor incómodo: la concordia, la búsqueda de la armonía, el afán por no perder el buen juicio y el buen humor no son muy populares en esta época enamorada del vértigo. Tampoco lo ha sido siempre él. Su abierta toma de partido en contra de las fuerzas oscuras de ETA en España le valió una vividura singular: andar acompañado las 24 horas por un elemento de seguridad, en México diríamos “guarura” (aunque esta voz designa un caracol en Colombia y Venezuela), durante más de una década, día y noche en los pasillos, las plazas y los elevadores (doy fe de haberme visto obligado a bajar de un ascensor e interrumpir una animada conversación para dejar lugar al caracol, digo, al chaperón armado).

Si Savater sobrevivió con buen humor a esa experiencia, podemos darle un voto de confianza a su vocación de salvavidas. Pero, ¿son incómodos los salvavidas?

Fernando Savater es uno de los nuestros, una parte de ese *nosotros* o entrenós al que aludían Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, los amigos secretos de Borges, tan admirado por Fernando. Este aficionado a la buena prosa y a las carreras de caballos y su universo elegante es uno de los miligramos prodigiosos de nuestra cada vez más rara levadura crítica. Ya lo sabemos: en países como los nuestros (y todo esto es nuestro país) hay que andar, leer y escribir no con pies de plomo sino de platino y, al mismo tiempo, con aérea felicidad. Fernando Savater es uno de los conjurados de la transición española y casi diría mexicana, uno de sus maestros pensadores. Ejerce su risueño magisterio tanto desde la cátedra como desde la conversación, ya sea a través del diario, el libro, la revista o el programa de televisión: más que ser un mediador magistral, es un maestro de los medios y un señor de los intersticios y del entre, un

agente invisible del entrenós a la manera de Chesterton. Un amigo de la amistad. Fue uno de los devotos de Cioran, a quien descubrió para el lector español, un ahijado del viejo patriarca anarquista catalán Ricardo Mestre Ventura, gordo patrono de la revista *Caos* en cuyas páginas convivió su nombre con los de Héctor Subirats, José Luis Rivas, *El reyezuelo*, efervescentes conjurados; compañero de armas de Javier Pradera en la revista *Claves* y en el periódico *El País* (por cierto, se puede leer ahí su columna “Despierta y lee” todos los martes); es autor de una tumultuosa e ingobernable producción literaria que desafía tanto al crítico como a los libreros de casa; centrada en la filosofía y la ética, el pensar en y desde el español las cosas; lector de Nietzsche, Deleuze, Baruch Spinoza, Borges, siempre Borges... *Borges: la ironía metafísica* es el noveno título, según creo, de la Biblioteca Fernando Savater (BFS) publicada con

el sello de Ariel (*Política para Amador, Idea de Nietzsche, Diccionario filosófico, Apóstatas razonables, Ética para Amador, Las preguntas de la vida, El valor de educar, Sobre vivir, Ética como amor propio, Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras, La tarea del héroe, La vida eterna*). Hasta en eso se nota la velocidad de Savater: goza en vida del placer póstumo de que su nombre sea también el de una biblioteca dedicada a su obra. Milagro que todavía no tenga una calle, ¿o ya la tiene en las Guayanas y no la conocemos? Si hubiese sido un escritor mexicano, seguro que ya habría variado escuelas con su nombre. Al igual que Borges, Savater encarna el misterio de ser a la vez un escritor de y para minorías y un autor capaz de llenar estadios; el misterio evangélico de dejar contentos a la par a los felices pocos y a los dichosos muchos. Comparte con Valle-Inclán y con María Zambrano una cierta posición a la par central y

periférica en la cultura y, al igual que su amigo y maestro Octavio Paz, es un lector voraz de libros de filosofía —de Wittgenstein a Russell—, de ética, teoría política, de libros de ciencia, escritor de novelas y obras de teatro: escritor, sobre todo escritor obsesionado por el misterio de la conciencia, el despertar y la lectura... Trotamundos y mediador cosmopolita y profesional de la prensa y de la televisión, lo mismo escribe de Edgar Allan Poe que denuncia las incomodidades del clero y el nacionalismo. Político, también ciudadano responsable de esa forma de felicidad llamada inteligencia.

Se me antoja sentir en Savater a la figura de un músico capaz de hacer que, con el tañido de su flauta irónica, lo sigan las poblaciones moribundas y salgan de sus escondrijos los roedores grandes y pequeños de la ciudad a bailar en las plazas o a morir de risa. No le ha temido este autor secreto y para minorías al malentendido de hacerse *best-seller* millonario con libros como *Ética para Amador* que le han valido no sólo oleadas de lectores sino el amor de su hijo y de los hijos de los amigos de su hijo, como en bíblica procesión. Casi un rizoma pero menos que un partido político. Hace años decía Tomás Pollán que Savater había iniciado una carrera entre los años vividos y los libros publicados: esa carrera, decía entonces, la habían ganado los libros pues Fernando, que entonces promediaba como 55, ya había publicado más de 60 títulos, y hoy que acaba de cumplir 67 lleva por lo menos 84 volúmenes entre ensayos, novelas, conferencias, teatro, crónicas, antologías, diccionarios y panfletos, sin hablar de otros instrumentos como los programas y series de televisión. A estas alturas, yo diría que esa carrera (¿no se cansará Savater de ser Savater?) no la han ganado ni los libros ni los años, sino el hipódromo y sus asistentes, el pasto de la pista, la conversación, los lectores, los amigos que al escucharlo o releerlo nos sentimos un poco menos perplejos, algo aliviados por el discurso serpentino y saludable de Fernando Savater que sabe hacer con su palabra un poco más habitable nuestro bochornoso mundo. **U**

© Javier Narváez



© Javier Narváez



Palabras leídas el 28 de octubre de 2014 en la Sala Nezahualcóyotl, en la Ciudad de México, en la conferencia magistral de Fernando Savater.

Aguas aéreas

Unos cuantos jardines

David Huerta

—*Comment expliquez-vous,
M. Gide, qu'il n'y ait pas de poésie française?*
A. E. HOUSMAN, CAMBRIDGE, 1917

La figura de Enrique González Martínez (1871-1952) resulta borrosa para los lectores y estudiosos actuales de la poesía mexicana moderna. En la segunda década del siglo pasado (1910-1920) su nombre figuraba, junto con el de Amado Nervo, en la primerísima fila de la celebridad y de la atención pública; encarnaba poco más o menos al poeta nacional —o mejor dicho, el poeta nacional era una silueta bicápite: Nervo y González Martínez. Pero a partir de 1921, a raíz de la muerte de Ramón López Velarde y de su consagración como la figura poética central de esos años, González Martínez quedó hundido en la penumbra, silenciado y casi arrinconado. La explicación es parcialmente política: la colaboración del poeta con el régimen del usurpador y asesino Victoriano Huerta; pero es mucho más interesante, e intelectualmente valioso, ver la declinación de su fama en términos únicamente poéticos.

El solo repaso de los títulos de sus primeros libros, los cuales le dieron su primera fama pública y le ganaron respeto y admiración, puede echar luz sobre ese destino tan opaco, tan injusto, tan merecedor de una revisión a fondo. *Preludios*, *Lirismos*, *Silenter* y *Los senderos ocultos* (libros publicados entre 1903 y 1911) son esos títulos; cada uno se explica por sí mismo, con excepción del latinismo “*silenter*”: adverbio cuyo sentido es “silenciosamente”. Ya se advierte el tono menor en esas palabras leídas en las portadas de los libros de González Martínez: los preludeos suelen ser piezas musicales de corta extensión; los “lirismos” del libro de 1907 así titulado apuntan en una

dirección de recato individual y subjetivista; el poeta parece errar con sus reflexiones crepusculares a cuestras por esos senderos ocultos del libro de 1911.

El poeta nunca dejó de tener admiradores y seguidores; pero quedó muy atrás en la estimación debido a la estrella ascendente de López Velarde. En diferentes formas procuró rectificar su postura política, manchada por su colaboracionismo huerista; llegó a ser, famosamente, amigo de Pablo Neruda y asiduo “abajo-firmante” de documentos izquierdistas y antiimperialistas.

No diré aquí con pormenor cuánto vale la pena volver, según yo, a la poesía de Enrique González Martínez. Apuntaré solamente algunos rasgos esenciales de esa poesía: su perfección formal, de la cual siempre es posible aprender si uno es poeta, o admirarse si uno es asiduo lector de versos; su serenidad estoica anudada y proyectada con un lenguaje diáfano y enérgico, sin caídas ni blanduras; su forma laberíntica y pausada de explorar la vida interior; cierta nobleza espiritual perfilada contra un paisaje cambiante y siempre dibujado con tintas de contornos firmes. Como se puede ver, ninguno de esos rasgos está “al alza” en estos tiempos de estridencia, coloquialismo y valemadrismo. González Martínez es meramente “un viejito” sin el menor interés, en el mejor de los casos; no diré aquí cómo se habla de él en el peor de los casos.

En 1915, después de la aparición de los libros consagratorios, Enrique González Martínez publicó un libro anómalo: contenía esa obra sus traducciones de un puñado de poetas de lengua francesa. Llamar “anómalo” a ese libro puede sonar a despropósito; no es una palabra cuyo sentido suscribo totalmente, en especial en su ver-



Enrique González Martínez

tiente negativa: las traducciones de un poeta pueden formar parte, con naturalidad, de la obra firmada con su nombre; ya se verá cómo algún crítico no veía con buenos ojos esa zona de las escrituras de González Martínez. *Jardines de Francia* es un libro anómalo por una sola razón, muy sencilla: es un libro indirecto, de traducciones, una obra derivativa; pero no por ello es menos un libro de Enrique González Martínez. Lo es, y con derecho pleno, del todo convincente: el autor de *Silenter* era un traductor originalísimo, fecundo y singularmente dotado. Un *traductor original*, aun si esta frase comporta el escándalo de un oxímoron a los ojos de los desconfiados.

La obra de 1915 era un florilegio antológico y personal de cuidadosísimas lecturas de los autores escogidos, algunos de ellos muy admirados por el traductor. Estamos, entonces, ante el lector Enrique González Martínez, en realidad, y en el fondo, indistinguible del poeta: es una de las contribuciones de este libro al conocimiento de nuestra literatura, al estudio de nuestra poesía. La consabida acusación de “afrancesado” —moneda corriente en las polémicas literarias de hace un siglo y pico— muestra en este libro su reverso más fértil: ¿de dónde, si no de Francia, iban a tomar sus modelos esos poetas de la órbita modernista? Juan Valera escribió con maliciosa ambigüedad acerca del “galicismo mental” de Rubén Darío; el galicismo de González Martínez, su condición de afrancesado —nunca negada por

él mismo, sino al contrario: afirmada continuamente—, constituye simplemente, como en Rubén Darío, una de las facetas cardinales de su personalidad artística e intelectual.

Es exagerado hablar de “antología” en el caso de este libro. *Jardines de Francia* configura en verdad un libro “hedónico”: así lo describen sus editores modernos, Luis Vicente de Aguinaga y Ángel Ortuño, quienes han rescatado estas traducciones de González Martínez en el centenario de su primera publicación.

En sus tomos de poesía, desde el principio mismo (1903), González Martínez incluyó traducciones (del inglés, del italiano, y por supuesto del francés). Llama la atención este hecho: uno de sus editores posteriores, Antonio Castro Leal, suprimió de la edición conjunta de los primeros cuatro libros del poeta, en la colección Escritores Mexicanos, de la editorial Porrúa, esas incursiones en otros territorios poéticos. A la vista del trabajo de traductor del poeta, esa decisión de Castro Leal comporta una mutilación, o poco menos: fue una decisión arbitraria, tomada con escaso juicio. Por fortuna ahora tenemos este libro publicado en 2014 por la Universidad Nacional en su colección Poemas y Ensayos, dirigida por Marco Antonio Campos.

El trabajo de De Aguinaga y Ortuño es ejemplar. Desde luego, no se limitaron a llevar al imprentero, como diría Macedonio Fernández, ese libro centenario. Hicieron, en cambio, un auténtico y valiosísimo trabajo de editores, cuyo rasgo central es enormemente llamativo: incluye en el original francés, a diferencia de las ediciones anteriores, los poemas vertidos por González Martínez a nuestra lengua. La de esos editores modernos en este campo fue una labor ardua, pues no es tan fácil como parece localizar esos materiales poéticos; lo es, claro está, en el caso de los poetas canónicos (Verlaine, Baudelaire, Heredia, los primeros incluidos)—pero el asunto se complica cuando se enfrenta uno a autores como Maurice Rollinat o Fernand Séverin. He aquí otra característica de esta edición: la inclusión, como apéndices, de siete ensayos breves de González Martínez sobre poetas franceses y poetas belgas de lengua francesa. De las primeras ediciones, Ortu-

ño y De Aguinaga incluyen los prólogos de Pedro Henríquez Ureña y Enrique Díez-Canedo, ambos excelentes. Para los especialistas, críticos e investigadores, la información proporcionada en la presentación permite ubicar las ediciones anteriores de *Jardines de Francia*, algunas de las cuales llevan otros textos críticos de diversos autores; en cualquier caso, tenemos a la mano los libros reunidos del poeta, además de sus memorias, en las ediciones del Colegio Nacional.

La presentación de De Aguinaga y Ortuño ocupa apenas 14 páginas. Es un texto ceñido, repleto de información de primera mano; pero, sobre todo, esmaltado por reflexiones críticas dignas de toda nuestra atención. Diría: es una presentación “avara”; no lo digo, pues me doy cuenta de la intención justa y generosa de estos autores-editores, ellos mismos poetas considerables: no distraer al lector, con su voz y con sus ideas, con sus opiniones y con sus saberes, del contacto lo más temprano posible con las traducciones de González Martínez; no posponer el momento de disfrutar de esas versiones. Lo diré de otra manera: De Aguinaga y Ortuño no han hecho este libro para su lucimiento personal; sino para ofrecer de veras a los lectores del siglo XXI, en las mejores condiciones, el trabajo de un poeta admirado. El centenario de *Jardines de Francia* tiene así su mejor expresión.

La posteridad de Enrique González Martínez se transforma, gracias a Ortuño y De Aguinaga, en una entidad en verdad atractiva. Nos damos cuenta de los alcances de su pasión poética, negada por una visión reduccionista de su obra. Casi de repente, para muchos lectores el poeta González Martínez se convierte en un autor enérgico, lleno de suscitaciones, más allá del consabido “Tuércele el cuello al cisne”. Es el verso más conocido de González Martínez y a él le dedican un pasaje esclarecedor Ortuño y De Aguinaga en su presentación:

El verso más repetido de González Martínez —medio verso, en realidad: es el primer hemistiquio de un alejandrino—, el que más indiscriminada y ampliamente se cita, el que mejor se recuerda, es también el comienzo de un poema de rara eficacia y nitidez, al menos en términos de programa

estético: “Tuércele el cuello al cisne”. No todo el mundo supo ver en su momento ni recuerda hoy en día que González Martínez parafraseaba, en esa línea, un verso del *Arte poética* de Paul Verlaine: “Prends l'éloquence et tords-lui son cou!”, esto es: “¡Tuércele el cuello a la elocuencia!”.

Los poetas traductores fueron notables en la época de *Jardines de Francia*; a mí me interesa en especial lo hecho por Balbino Dávalos con poemas franceses e ingleses. Siempre ha sido un poco misterioso si López Velarde leyó a Baudelaire en el original francés o en las versiones de Marquina. Comoquiera, es necesario, indispensable, una condición *sine qua non*, tener idea suficiente de la poesía francesa para comprender la poesía mexicana y latinoamericana de esos años. Es imprescindible ese conocimiento para entender el modernismo, por supuesto.

En tiempos recientes, tenemos una pequeña obra maestra de la traducción poética, de un poeta mayor: el libro titulado *Versiones y diversiones*, donde podemos leer los traslados de Octavio Paz. José Emilio Pacheco incluyó sistemáticamente traducciones en sus libros de poesía “propia”, desde *Los elementos de la noche*. Ahora esta edición de *Jardines de Francia* irá a ocupar su lugar, con naturalidad, junto a la antología de poesía francesa hecha por André Gide para La Pléiade, el libro antológico de Paul Auster de la poesía francesa del siglo XX y, sobre todo, el tomazo venerable titulado *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, antología ordenada por Enrique Díez-Canedo y publicada por la editorial argentina Losada en 1945. En ese copioso y utilísimo panorama aparecen varias versiones de Enrique González Martínez de sus *Jardines de Francia*. En su inmensa mayoría, las traducciones y versiones escogidas por Díez-Canedo siguen a grandes rasgos los principios estilísticos y formales, o principios muy semejantes, suscritos en su práctica como traductor por González Martínez. En tal sentido, no es ninguna exageración ver el de Díez-Canedo como un libro de grandes lectores de poesía francesa capaces de comunicarla en lengua española con el mismo aire de época, con una perspectiva estética más o menos común. **U**

La epopeya de la clausura

Mann vivo, diría García Ponce

Christopher Domínguez Michael

Thomas Mann (1875-1955) cumplirá este año de 2015 sesenta años de haber muerto y 140 de haber nacido. Lo sigue rodeando un ambiente de reconocimiento universal que quizá ni sus más fervorosos admiradores previeron.

Yo me he propuesto celebrarlo cada diez años.

Muchos detractores —no todos ellos desencaminados ni únicamente movidos por las bajas pasiones— tuvo en vida el autor de *La montaña mágica* y del *Doktor Faustus*, en su frecuentemente autoproclamada calidad de último gran novelista del mundo burgués: todo indicaba que Mann pasaría junto con su época. En los especiosos *Diarios* de Robert Musil (traducidos en Valencia en 1994), por ejemplo, abundan las observaciones sobre Thomas Mann. Son entradas dedicadas a su protagónica familia, a su naturaleza como dueño de una visión del mundo propia del espíritu liberal de los comerciantes, a su compleja visión de la sexualidad o a la entonces sorprendente decisión de convertirse en el jefe espiritual de la Alemania antihitleriana. Pocos escritores más distintos a Mann que el vienés Robert Musil (1880-1942), el novelista de los proyectos inconclusos, de la visionaria imaginación posmoderna, de los fragmentos geniales que a la posteridad le ha tocado volver a zurcir. Tuvo Mann en el solitario Musil a un secreto vigilante que supo destacar sus defectos más graves desde la severa libertad del diario íntimo. Pero públicamente, como a la entera tradición del siglo xx, a Musil no le quedó más que reconocer, en el último de los párrafos aquí seleccionados, la gratitud debida a Thomas Mann.

Quizá fue Mann el último de los caballeros ante el cual descubrirse resultaba ser una impronta de honor para sus adversarios.

† El niño solitario con sus libros: ahí comenzó todo. Las ideas exaltadas del muchacho en cuestiones de coraje y honor que no consigue llevar a término. En *La montaña mágica* Thomas Mann hace que el médico jefe se comporte irrespetuosamente con Castorp. Este lo encara en silencio, algunos días más tarde va a ver al médico y le dice, más o menos: Permita que me tome la libertad de pasar por alto sus declaraciones del otro día y que me remonte a su anterior amabilidad (noviembre de 1928).

† Cabe esgrimir contra Thomas Mann que recuerda a un muchacho que ha practicado el onanismo y que luego se convierte en padre de familia. El conocimiento de la inmoralidad y su superación por parte del hombre normal, esa inmoralidad ya

inocua y a la que Thomas Mann alude con un guiño de complicidad, sólo puede referirse a eso. ¿Y a qué se dedica su pupilo Castorp todo el tiempo en la Montaña Mágica? ¿Evidentemente se masturba! Pero Mann priva a sus personajes de órganos sexuales, como si fueran de yeso (*octubre de 1932*).

† *Gloria* podría ser el título de un librito que contuviera en alguno de sus apartados tanto al gran escritor como a todo el circo Mann. También podría hacer referencia a H[einrich Mann]. *Humus y posthumus* sería otro de los apartados. Cifra el aforismo sobre el eclecticismo. Otra descripción funcional: con la muerte se produce de ordinario una sobrevaloración; luego, lentamente, vuelve a crecer la hierba por encima. ¿Qué ocurre en realidad? Piénsese en Hoffmannsthal y en



Thomas Mann

George. Una comunidad llega a su fin: es decir, una comunidad de intereses que, a pesar de ser diferentes, caminan en la misma dirección. Lo que tenían en común, desde luego, era lo siguiente: ‘trepar’ a costa de este hombre, el escritor como pértiga del crítico, del historiador, del editor, etcétera. Lo mismo ocurre con los grupos de carácter político o social (por ejemplo, Thomas Mann y la burguesía). A ello se añade, además, el arte de ‘hablar con el corazón’,

por ejemplo, el antisemitismo de Thomas Mann en su novela sobre José (1929).

† *Aperçu*. Thomas Mann: ¡Desde luego, es alguien! Pero no es sino uno más (1929).

† *Gran escritor*. Martha ha tenido un sueño esta noche [...] Por el camino [ella] compra un diario matutino, y sintiendo una viva humillación por mí, lee Nupcias del hijo de Thomas Mann en la iglesia de...

etcétera, etcétera... con gran despliegue periodístico. Sin embargo, ni una palabra sobre el hecho de que la novia sea la hija de Robert Musil. [...] Cuando me lo contaba pensé en la posibilidad de desarrollar desde el punto de vista satírico el tema del ‘gran escritor’: un estafador se hace pasar por el hijo de Thomas Mann. ¡Lo que dirían los periódicos con un escándalo como ese!...

† *Thomas Mann* y otros como él escriben para los seres humanos que existen; ¡yo escribo para personas que no existen! (1938).

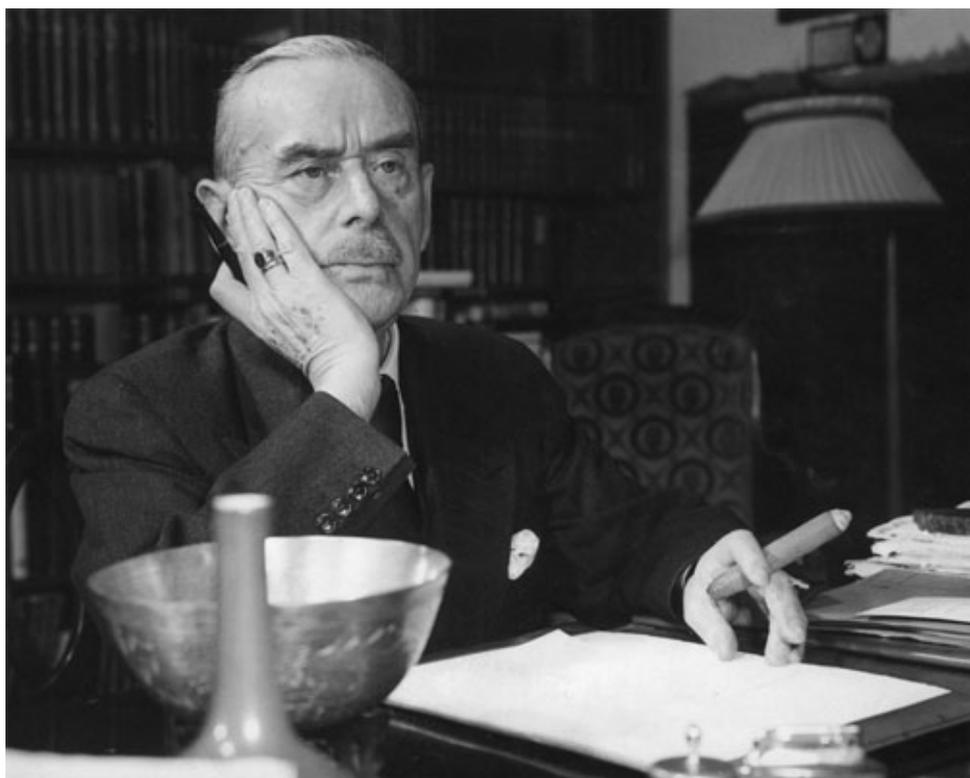
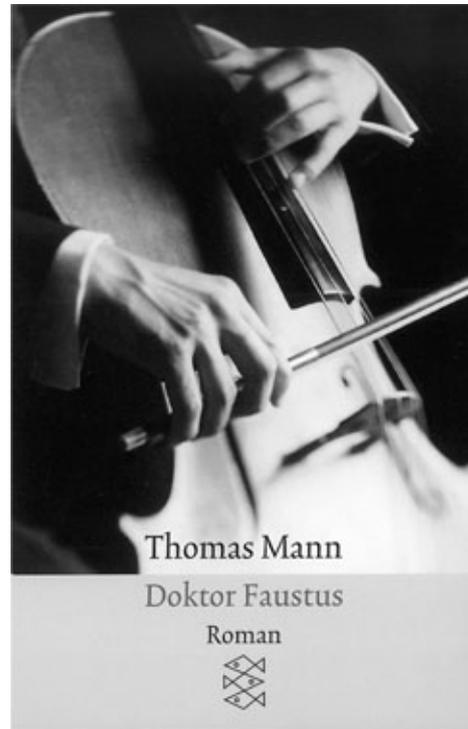
† El amor de un pueblo por su guía espiritual [...] ha quedado despreciado por el ejemplo de Hitler, Hindenburg, Bismarck. Sin embargo, Thomas y Heinrich Mann buscan ejercer esa influencia y, en parte, han tenido éxito (1938).

† Hans Carossa da una descripción de Thomas Mann que yo sería incapaz de escribir: “La frialdad, la libertad y la agudeza de este prosista extraordinario, esa mirada implacable que no pasa nada por alto, esa luz o esas sombras nuevas que arroja sobre lo cotidiano gracias a la cruel precisión de sus descripciones, ese acertar golpe tras golpe en la oscuridad, en resumen, ese acento malicioso que confiere la superioridad del hombre de mundo...”.

† Thomas Mann colmado de privilegios en América, mientras yo, por mi parte, aparezco como un desconocido: oposición interior frente a los enemigos y los amigos, el deseo de no estar ni aquí ni allá, y, sin embargo, lamentos por ser rechazado tanto aquí, como allí...

† 27 de noviembre de 1939. El Pen Club de Londres considera llegado el momento de interrumpir su campaña en mi favor. Olden, que me ha enviado la carta, me adjuntó copias de las cartas dirigidas al Pen Club por Arnold Zweig, Broch, Robert Neumann, Thomas Mann. Me siento conmovido, especialmente por Thomas Mann, con el que he sido injusto a menudo. También me siento halagado.

Thomas Mann vivo, como diría Juan García Ponce. **u**



El señor Sibelius

Pablo Espinosa

Soy una aparición de entre los bosques —dice Jean Sibelius.

Y entonces braman los dragones, eferescen los elfos, danzan las hadas, saltan los duendes, galopan los unicornios, vuelan los pegajos, flotan fuegos fatuos.

Mi música viene del silencio y va hacia el silencio —enuncia Jean Sibelius.

Y entonces enmudecen las arpas, cierran los ojos los hipocampos al igual que el cíclope nubla su mirada, bailan las sílfides, aparecen los espectros, cantan las sirenas, trepidan los centauros.

Mi música es agua, desliza Jean Sibelius.

Y entonces se aúpan los doxys, se apagan las bolas de fuego, se bañan las ninfas, escurren las esfinges, nadan las nagas, se hunden las mantíforas, crecen las hidras, se multiplican las dríadas, se ahogan los drolls, se mojan las sombras, se horrorizan los orcos, se humedecen las gárgolas, se inunda el leviatán, se sumerge el golem.

—Señor Sibelius, bienvenido al año 2015, ¿lo venció la curiosidad de observar cómo lo “incomprenden” los humanos en su sesquicentenario?

—Avalo el término, muchacho: incomprenden. Que significa: no me entienden.

—El término lo acuñó el escritor Julian Barnes, británico, como todos los ingleses que sí lo comprendieron y comprenden. De hecho, señor Sibelius, el escritor Julian Barnes publicó en 2004 un libro fabuloso: *La mesa limón*, en alusión a la mesa de un bar donde los comensales están obligados a hablar de la muerte y en el relato final, titulado en su honor “El silencio”, lo pone a usted urgido de un limón, para su última morada, que es todo menos limonada.

—Su humor frente a la muerte acusa su cultura, muchachito: ustedes los mexicanos no pueden referirse a la muerte sin reírse.

—Lo que sucede, señor Sibelius, es que para mí su música tiene que ver con la vida, nunca con la muerte, tal y como lo “incomprenden” los ingleses. Mientras Julian Barnes puso en su mano un limón para que así fuera usted inhumado, tal y como lo hacían los antiguos chinos porque para ellos el limón es el símbolo de la muerte, yo en cambio le pondré a usted en la mano un símbolo de vida, ahora que regrese usted a su eterna morada, que para mí, entonces, no es morada, es rosada, pero no de la colina.

—Conozco el libro de Barnes, muchachito. Es bello, tengo que admitirlo.

—El recurso de sustituir el vuelo de los gansos en formación, imagen que está en la portada de la grabación de sus obras completas, en una sucesión interminable de cajas de discos, por el vuelo de grullas es sencillamente sublime.

—Fue gentil Julian Barnes, me otorgó una muerte dichosa: una vez que me fue dado, después de muchos años, ver de nuevo el vuelo majestuoso de las grullas, pude morir tranquilo.

El señor Sibelius cierra los ojos para volver a vivir ese momento: 16 gansos volando en formación sobre su casa de Ainola.

“Una de mis supremas experiencias”, dice Sibelius.

Y entonces se desata un furor de cánticos de grullas, un graznido ronco de gansos en vuelo y hacen contrapunto con el crujir de una rama húmeda en el bosque y el estallido monumental de una gota de agua que cae sobre el lago encantado.

Se escucha ahora el sonar de un corno inglés, ese instrumento al mismo tiempo elegante y monstruoso.

Su voz imita a la de un cisne que nada sobre las aguas negras en Tuonela, la tierra

de la muerte, mientras un violonchelo solista le responde y los violines imitan el movimiento de las alas blancas de los cisnes emprendiendo el vuelo, dando golpecitos en las cuerdas con el dorso de los arcos.

—El Kalevala, El Cisne de Tuonela, ¿y luego no quiere usted que se asocie su música con la muerte?

—Es la pura anécdota, muchacho. Mi tema no es la muerte. Mi tema es el silencio.

Y entonces, como por arte de magia. El silencio circunda el bosque. Enmudece. El agua no deja de fluir, pero está muda también.

Sala de Conciertos Nezahualcóyotl. Ciudad de México, la noche del 16 de agosto de 1979. John Pritchard empuña la batuta al frente de la Sinfónica de Londres, una de las orquestas que rescataron a Sibelius y lo convirtieron en semidiós.

Por la mañana, durante el ensayo, John Pritchard no sale de su asombro frente al prodigio de la acústica de la Sala Nezahualcóyotl:

—Aquí se escucha el silencio en todo su esplendor —repite una y otra vez.

A la hora de la verdad, en el concierto, ejecuta el final de la *Quinta Sinfonía* de Sibelius como solamente volverá a sonar 35 años después, en otra sala de acústica perfecta, la Philharmonie, sede de la Filarmónica de Berlín, con Sir Simon Rattle al frente. Ambos, Pritchard y Rattle, hacen sonar el silencio.

La coda final de la *Quinta Sinfonía* de Sibelius consta de seis golpes brutales de orquesta, seis unísonos *tuttis* intercalados por el silencio.

—En un ejercicio apasionante de investigación, señor Sibelius, elegí diez versiones diferentes, con distintos directores y orquesta, de su *Quinta Sinfonía*.



Jean Sibelius

—¿Y... cuál fue el resultado?, ¿me “incomprendieron” bien todos?

—Herbert von Karajan lo incomprendió a la perfección: su final es de risa loca, da pena, señor Sibelius, porque mientras Mariss Jansons, Sir Simon Rattle, Paavo Järvi y Vladimir Ashkenazi otorgan al silencio una duración de hasta siete segundos entre un golpe de orquesta y el siguiente, el griego Karajan suelta los seis bocinazos de un solo golpe, como una vulgar eyaculación precoz. Qué pena.

—No se apene. Ay, ya me contagió de su humor vacilador. Dije pena, no pene, no se a pene, no sea pene. Ay, ustedes los mexicanos.

—Julian Barnes juega mejor con las palabras, señor Sibelius. En su relato “El silencio” lo hace a usted coquetear con la idea de poner la indicación tempo *buffo* en el final de su *Quinta Sinfonía*, como una alegoría para el final de su vida, como una manera de apoyar el aserto de usted: hay más de una manera de expresar la verdad.

Sala Nezahualcóyotl, agosto de 1979. La verdad es la expresión de la belleza. Eso lo sabe John Pritchard y en el final de la *Quinta Sinfonía* de Sibelius, al frente de la Sinfónica de Londres, suspende la batuta en el vacío, luego del primer golpe de orquesta y lo que suena, suena a eternidad.

Yo perdí la cuenta en 9 segundos. En realidad transcurrió una eternidad entre el primer golpe de orquesta y el siguiente y

otro mar de silencio entre el tercer mazazo y el cuarto y recuerdo que me tuve que llevar la mano derecha a la boca abierta de par en par porque estaba a punto del grito, como en un orgasmo, frente a tantísimo placer.

“El silencio”. Mejor título no pudo haber puesto Julian Barnes a su relato.

El silencio. Escribe Julian Barnes: “La música comienza donde las palabras acaban. ¿Qué ocurre cuando la música cesa? El silencio. Todas las demás artes aspiran a la condición de la música. ¿A qué aspira la música? Al silencio [...]. En última instancia, la lógica de la música conduce al silencio”.

Sala Nezahualcóyotl, agosto de 1979. Sinfónica de Londres. John Pritchard. El silencio. Es hermoso el silencio cuando suena. La mejor interpretación de la música de Sibelius en México ocurrió esa noche, porque John Pritchard y la Sinfónica de Londres hicieron sonar el silencio.

Berlín. Año 2014. Sala Philharmonie. Sir Simon Rattle al frente de la Filarmónica de Berlín hace sonar el silencio.

Hace del silencio un sonar, ese dispositivo o recurso tecnológico cuyo nombre es el acrónimo de Sound Navigation and Ranging (sonar) y consiste en la propagación del sonido bajo el agua para navegar, comunicarse o encontrar un objeto perdido.

Sonar. Acrónimo. Navegar. Sonido bajo el agua. Sonido Sibelius. Comunicarse. Encontrar. Encontrarse.

Entre un golpe de orquesta y el siguiente de la gran coda final de la *Quinta Sinfonía* transcurren hasta siete segundos de silencio. Una eternidad.

—Se me puso la piel chinita, señor Sibelius.

—Lo que pasa es que eres latino, muchacho.

—Y usted muy escandinavo y todo pero sus sinfonías erizan la piel del más frígido. Recuerdo el alarido del público en la Sala Nezahualcóyotl y en la Philharmonie, después de haber escuchado el silencio.

Y es que, señor Sibelius, para muchos el silencio es insoportable. Es como la soledad: hay personas que no pueden estar solas. Les da miedo, pavor estar consigo mismos. Lo mismo pasa con el silencio. Da pavor, cuando en realidad es bellísimo. El silencio es la verdad. Es la belleza y aquí concedamos la razón a John Cage, cuando dice y demostró que el silencio no existe.

Entonces el silencio es la utopía.

—Por cierto, señor Sibelius, muy ingenioso el sistema que se inventó para la trama intensa de su *Quinta Sinfonía*: acomodados y recodos del sistema *stretto*.

—¡Ah, ya veo que estudió usted, muchachito!

—Más bien me crecí al castigo, como decimos los mexicanos, señor Sibelius.

El *stretto* es un recurso imitativo, utilizado en el formato fuga, donde una línea se interrumpe y la toma otra voz y cuando se juntan esas dos o más voces, se entrecruzan durante un tiempo, para volver a dispersarse.

—Como el vuelo de las grullas, ¿no es así, señor Sibelius?

—Es correcta su inferencia, muchachito.

Ráfagas de sonido desde el par de oboes, graznidos desde el fagot, interjecciones en las violas y vuelos a velocidades altas, muy altas en los violonchelos. El fulgor del primer movimiento de la *Quinta Sinfonía*.

—Usted es un mago que devela secretos, señor Sibelius. Los instrumentos que usted utiliza en primer plano siempre son veneno para las hadas: los oboes, el fagot, los cornos franceses, el corno inglés, las flautas en tonos insospechados al igual que los clarinetes. Ah, y los violonchelos. Oh, Dios, los violonchelos. Ni siquiera su amigo Gus-

tav Mahler utiliza las violas y los violonchelos como usted lo hace de manera tan sublime, señor Sibelius.

Suena la *Quinta Sinfonía* de Sibelius pero ahora con la Oslo Philharmonic Orchestra, dirigida por Mariss Jansons: wagneriana. Mariss Jansons “incomprende” tan bien a Sibelius que pone en primer plano los rasgos de la sinfonía donde Sibelius se postra ante su maestro: Richard Wagner.

Suena la *Quinta Sinfonía* de Sibelius pero ahora con la Sinfónica de Londres, dirigida por Sir Colin Davis, otro de los expertos sibelianos. Corren entre la orquesta torrentes de agua.

El relieve puesto en los timbales, contrabajos y violonchelos dota de un misterio colosal a toda la obra. Como si el bosque cobrara vida y todas sus criaturas gritaran unísonas.

Suena la *Quinta Sinfonía* de Sibelius pero ahora con la Orquesta Estatal de la URSS, dirigida a la usanza militar por Vladimir Yesipov. Interesante: una interpretación muy a la Chaikovski, con sus sesgos rococó y carácter heroico y, en consecuencia, revela detalles que todos los demás omiten.

Suena la *Quinta Sinfonía* de Sibelius pero ahora con Osmo Vänskä al frente de la Lahti Symphony Orchestra, pero en esta ocasión estamos escuchando la primera ver-

sión, la original de la *Quinta Sinfonía*, que escribió Sibelius en 1915: océanos, suenan océanos.

—Como que me gusta más la versión original, señor Sibelius. Es agua inmensa y pura. Inagotable gota a gota.

—¿Y el final, qué le pareció el final, muchacho?

—Asombroso, sencillamente asombroso. Los seis golpes de orquesta consecutivos y en los alientos-metales. Agua pesada. Por cierto, señor Sibelius ya que el tema del agua es lo suyo, ¿sabe usted cuál es la fórmula química del agua de coco?

—No, en mi tierra, más bien en mi agua no hay palmeras, acuérdesese. Lo nuestro es la leche cortada. A ver, ¿cuál es la fórmula química del agua de coco?

—H₂CoCo.

—Permítame, de la risa casi se me corta la leche, como dicen ustedes los mexicanos. Ya me echó a perder, muchacho.

—Oiga, señor Sibelius, el tema inicial de su *Quinta Sinfonía*, ese coro de cornos, que Alex Ross compara, al igual que lo hace Julian Barnes, con el batir de alas de una mariposa, es tan bello que medio siglo después lo tomó John Coltrane para su obra maestra: *Love Supreme*.

—Es un honor. Jamás me imaginé entrar al mundo del jazz, aunque todos los

países nórdicos ahora viven bajo el influjo de esa música.

—Y a propósito de vasos culturales comunicantes. Su *Cuarta Sinfonía* me suena a un estallido de silencio. Además, me encanta que la sección central del movimiento final lo armó usted con borradores de la versión cantada que escribió usted de “El cuervo”, de Edgar Allan Poe.

De repente, el vuelo de 16 gansos nubla el cielo y en silencio acalla la conversación.

El señor Sibelius sigue el vuelo con mirada melancólica. De sus ojos escurre agua. Abundante, tibia agua.

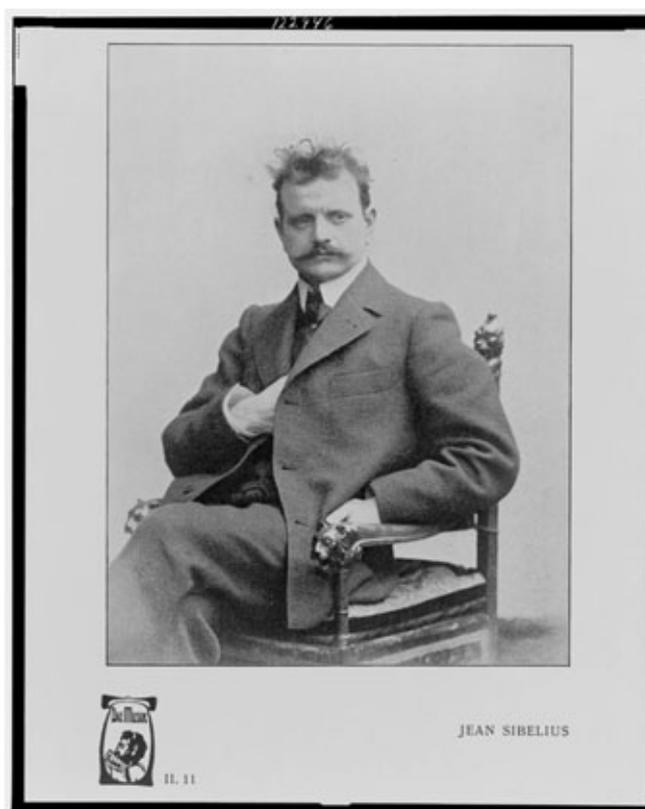
Cuando pestañea, el cerrar y abrir de sus pájaros convierte a los gansos en grullas.

Sonríe.

Empieza a caminar y mientras se aleja abre su puño derecho y me muestra el objeto que ahí deposité: una pequeñísima escultura de metal con el símbolo de la sílaba om: el sonido primordial.

El señor Sibelius vuelve a cerrar el puño, lo lleva a su corazón, luego a su frente, luego hacia el cosmos. Sonríe. Sus ojos brillan a lo lejos. Su cráneo a rape reluce y refleja, como el lago es un espejo, el vuelo en calma de 16 ángeles-gansos-grullas.

—Buen viaje, señor Sibelius. Feliz cumpleaños 150. **u**



La espuma de los días

El joven poeta Fernando del Paso celebra al paraguas

José de la Colina

Cuando en 2007 a Fernando del Paso le entregaron el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, que hasta entonces había sido el mucho mejor llamado Premio Juan Rulfo, le envié por Internet un texto de mil palabras que no sé cómo he perdido en la “nube electrónica”, o según se llame esa cosa de la criptología electrónica. Por eso, ahora reconstruyo o reinvento el texto:

Querido Fernando, recuerdo cómo empezó nuestra amistad en casa del mutuo amigo Antonio Montaña (quien, como bien sabes, no es un presuntuoso heterónimo mío, sino un magnífico escritor colombiano que, ay, murió hace dos años).

Llegaste, ¿en 1956, o en 1957?, cuando, sentados Antonio y yo frente a frente y con máquinas de escribir de por medio, teclábamos largos párrafos narrativos dizque conradianos, o proustianos, o faulknerianos, o quién sabe cómo, y de cuando en cuando los leíamos uno a otro en voz alta, pues competíamos en intentar —a fuerza de conjunciones, incisos y estirones de la sintaxis— las oraciones más largas y ondulantes posibles. En una pausa del doble tecleo tú solicitaste nuestra opinión para aquellos barrocos nueve sonetos que leíste en tu buena voz de futuro locutor de la BBC de Londres y que nos entusiasmaron por un surrealismo bien llevado en la apretada formalidad de los catorce endecasílabos.

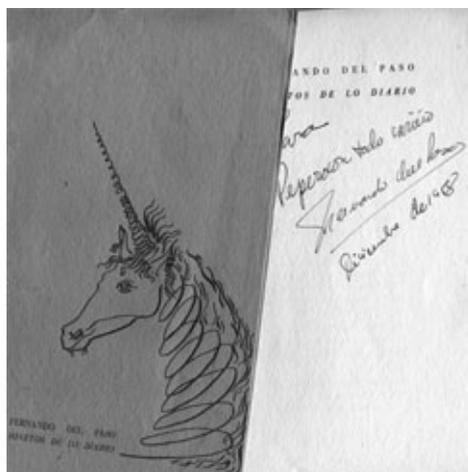
Creo que fue en esa misma tarde que te convencimos de que ofrecieras tus sonetos a Juan José Arreola, gran escritor, gran suscitador de jóvenes escritores, gran amateur del arte editorial, quien en 1958 los publicaría en aquellas esbeltas *plaquettes*, los Cuadernos del Unicornio, así llamados porque lucían en la portada uno de los tan finos

dibujos de Héctor Xavier como hechos en cristal, en el cual dos largas espirales trazaban el cuerno y el cuello del animal mítico (que según Plinio era, ¿o es?, un viviente *collage* del caballo, del ciervo, del elefante y el jabalí, pero acaso lucía figura más fina en el dibujo xavierano).

Entre esos raros y admirables nueve *Sonetos de lo diario* anunciados por el título, el número 7 cantaba a un paternalicio paraguas abrazado por clásicos endecasílabos pero audaces metáforas. Ahora lo transcribo de la memoria, sin recurrir a mi ejemplar dedicado “Para Pepe con todo cariño”, es decir, a un Pepe desapellidado (y, puesto que hay tantos millones de Pepes en el mundo, no podría yo fehacientemente presumir esa pieza demostrativa de la amistad de más de medio siglo con el autor).

Así va el muy barroco y muy garboso soneto séptimo del que, ¿recuerdas, Fernando?, los acaso dos primeros lectores tuyos alabamos particularmente la precisión de la imagen del noveno verso:

mi corazón mojado solicita
ser hijo de un paraguas cotidiano,



Sonetos de lo diario autografiado a José de la Colina

y graduado en sus alas, tan temprano,
enjuagar las escuelas de visita.

en la lluvia, cerrado, se habilita
un paraguas alférez en lo ufano,
y a su cuello de alambre, por lluviano,
adjudico pañuelos en la cuita.

esqueleto de barco giratorio
que lo enjuago a lo diario y que lo tiendo
luego de consabido lavatorio,

escurrido de estrellas lo desciendo,
y cobijo le doy en mi jolgorio,
y a dios componedor se lo encomiendo.

Resultó que en aquel entonces quedamos convencidos de que tú, correcto y jugetón sonetista, ibas para poeta, así que nos extrañaría que muy pronto derivases hacia la novela, y sobre todo hacia las novelas verbalmente torrenciales: *José Trigo*, *Palinuro de México*, *Noticias del Imperio*. Pero ¿qué digo, Fernando?, si en realidad lo tuyo, aparte de que hayas escrito poemas medidos y rimados y algún drama lírico, es hacer poesía a través de la novela. Allí están, por ejemplo en *Noticias del Imperio*, los poemas en prosa que son los vertiginosos monólogos de la emperatriz, esos ramalazos narrativos, dramáticos y líricos del delirio en los que Carlota, con íntima, oscura y desvariada voz, se desangra y se mea y humea y fluye en arias de la locura tejidas en un fluir oscuro y relampagueante de la escritura y entre trozos de crónica histórica, es decir, de lo ya muerto, pero que tú haces respirar de nuevo, y aun más intensamente, en un romance en prosa sobre aquel fantasmal momento de la Historia mexicana. **U**

Piel bandida de Josefina Estrada

Amor, deseo, pasión y erotismo

Guillermo Vega Zaragoza

1. Además de su familia y sus amigos, Josefina Estrada tiene tres pasiones supremas: el periodismo, la enseñanza y la literatura.

2. En el periodismo se ha destacado como una de nuestras mejores cronistas, desde los tiempos del mejor *unomásuno* y del suplemento “sábado” que dirigía el maestro Huberto Batis.

3. La disciplina y el oficio periodístico la han llevado a ganar premios como el de Crónica de la Ciudad de México, con *Señas particulares*, y el de Testimonio Chihuahua, por *Con la rienda suelta*.

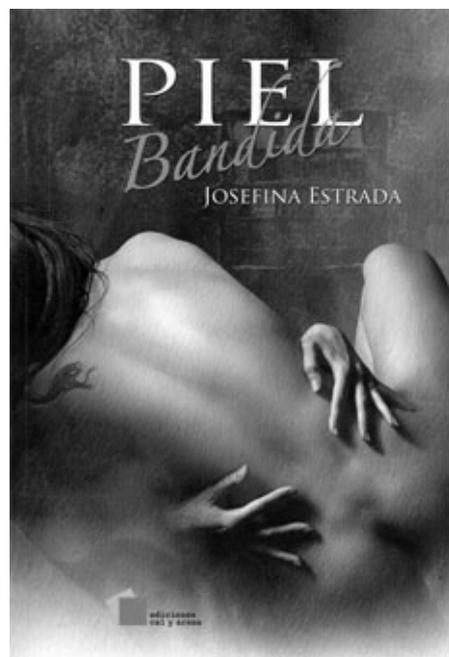
4. A los que entramos a la literatura por la puerta lateral del periodismo, este oficio nos proporciona herramientas inmejorables para después aplicarlas, por ejemplo, en la narrativa.

5. Mientras el poeta está fundamentalmente atento a su propia evolución interior, el narrador tiene que estar al pendiente de los otros, de los personajes, y en el mejor de los casos, meterse en la piel de esos otros para contar sus historias.

6. Es lo que hace también el periodista: observar y contar. El periodista desaparece y le da voz a los participantes de los hechos, a los entrevistados; cuenta, analiza y cuestiona, pero la mayoría de las veces tiene que ceder la voz, desaparecer a la hora de contar.

7. Grandes escritores que ejercieron el periodismo, como Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh o Elena Poniatowska, sabían también que la prosa tiene que ser precisa, pulida, y que no admite sino lo esencial.

8. Por eso los cuentos y la novela *Desde que Dios amanece*, (lamentablemente no ha sido reeditada) de Josefina Estrada tienen esta impronta de las mejores virtudes del periodismo aplicadas a la literatura: prosa de-



purada y precisa; especial atención a los detalles significativos; personajes tridimensionales; efectividad para atrapar la atención del lector.

9. A Josefina Estrada siempre le ha interesado asomarse (como dijo Evodio Escalante sobre José Revueltas) al “lado morridor” de la existencia, pero también al lado gozador, al mundo erótico. Y si ambos van juntos, mucho mejor: Eros y Tánatos son caras de la misma moneda, ya lo dijo el doctor Freud.

10. Ya se sabe: para que haya luz tiene que haber oscuridad, y a Josefina Estrada le interesa contar esos momentos, esas iluminaciones, esos flashazos, en que los personajes se enfrentan a momentos de vida o muerte, momentos en que se refleja el verdadero talante del ser humano, la madera con que estamos hechos.

11. Desde *Malagato*, su primer, notable libro de cuentos, los personajes de Josefina Estrada se mueven en las orillas de la existencia. Ahora, en *Piel bandida*, en nueve cuentos de factura perfecta, el hilo que los une son diversas facetas del amor,

el deseo, la pasión y el erotismo, todo ello presentado sin tapujos, sin adornos ni miramientos. Los personajes están al filo de sus vidas, adonde los han llevado sus ímpetus y deseos, sus amores y odios.

12. Decíamos que otra de las pasiones de Josefina Estrada es la enseñanza, pero no sólo por sus clases de periodismo y literatura en la UNAM (donde promueve entre sus alumnos que trabajen los géneros biográficos, la entrevista, el testimonio, etcétera) o sus talleres con reclusas para que cuenten sus vidas. Nuestra autora es también una maestra en el arte del cuento y con este libro lo refrenda. Baste tan sólo citar los *incipits* de tres cuentos de la colección: “Regresaré del manicomio para matarte”; “Cuando la oscuridad del odio y el resentimiento se instalan en la cabeza de Susana, un beso se posa en su hombro: la piel no olvida”; “Ahora que estás muerto, puedo decir, tranquilamente, que te odio”.

13. Decía Julio Cortázar que hay un momento en que el cuentista llega a tener “plena conciencia de la perfección del cuento”, por lo que una vez que se ha arribado ahí es cada vez más difícil ir más allá, pues se alcanza tal nivel de realización que sólo se pueden hacer cuentos perfectos, por lo que nos podemos enfrentar así a una paradoja: la perfección puede llegar a paralizar y a impedir el avance. Sin embargo, para el escritor genuino no se trata simplemente de alcanzar la perfección sino de seguir explorando y ampliando los límites de lo literario. Así como lo ha hecho, y lo seguirá haciendo —podemos asegurarlo— Josefina Estrada. **U**

Josefina Estrada, *Piel bandida*, Cal y Arena, México, 2014, 116 pp.

Gerardo Deniz y pico

Edgar Esquivel

“Cada cual tiene la poesía que se merece”. Tal aproximación, a propósito de un brevísimo texto donde el asomo de la traducción desmenuza esa pertinaz evocación, “De Mongolia a México”, del libro *Paños menores*, no define —oportuna obviedad— a Gerardo Deniz (1934-2014) que fue muchas cosas (lector, poeta, fabulador, narrador, ensayista, melómano, traductor, poseso de lo felino) y pensó demasiadas más, lanzando así, con súbito subrepticio o irónico escepticismo, al lector de su obra —en cualquier terreno de los que avizoró— a un pozo donde “a menudo se cree encontrar en el lenguaje mismo cosas que originalmente no existen. Un pequeño recuerdo personal lo ejemplifica”.

Hay elementos para presumir que la ambición por lo uniforme (dedúzcanse a modo casos precisos) es consustancial a lo humano, claro que lo opuesto también, de ahí que abunden las suposiciones y arrebatos por las reglas o los deberes y, faltaba más, por sus contrarios. El debate es viejo y al parecer irresoluble. Eso conlleva ventajas reales pese al clamor rabioso que provoca la disonancia: hay obsesión por el juicio y la condena. Sin embargo, existen expresiones (el arte) que logran escapar al marasmo de la dicha infinita discusión y, más por voluntad que por fortuna, azar o necesidad, se sitúan fuera del alcance de la insípida interpretación (la belleza es simetría, no desproporción) pues parten, dijo otro poeta reiteradamente célebre, “desde la soledad o el cuarto de uno mismo, nunca desde los otros”.

Aquí Deniz:

EDUCACIÓN

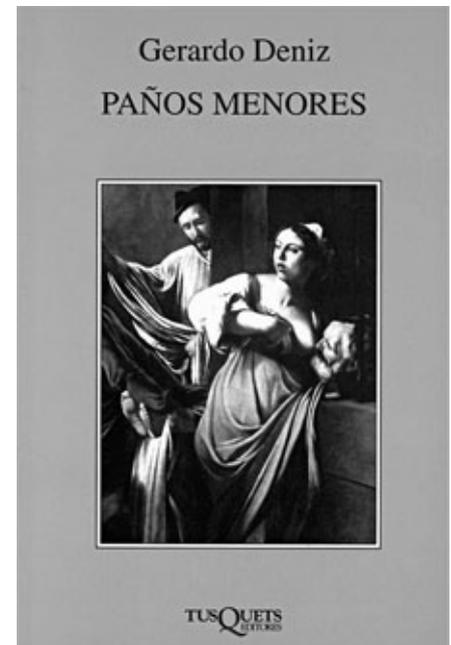
1

Los dibujantes o caricaturistas y autores
[obscenos
tienen grave responsabilidad social,

pues deben ofrecer una visión científica
[del universo,
lo cual es harto difícil,
y, encima, luchar contra un folklore
[oscurantista
(así, por pura ignorancia,
tardé mucho en tratar como era debido
varias caras graciosas)

Es evidente que no siempre de tal conjetura (“creer encontrar en el lenguaje mismo cosas que originalmente no existen”) nacen, o se nutren, las obras maestras de la literatura —recuérdese que la genialidad es cosa rara y su “resplandor suprime cualquier ambigüedad”— ni mucho menos un pulcro y honesto ejercicio de crítica (más escaso aun). Todo ello no infiere necesariamente, en otro sentido, que la apropiación de una lectura, hecho artístico o suceso cotidiano (ocurre que a veces abjuramos de ello) deba erradicar la personalidad, o identidad, de quien mira, escucha o pretende entender y sentir (pero de que se puede, qué duda cabe, pregunten a Cervantes). Quizás es un asunto, justamente, de educación (mala, buena, ¿a quién interesan esas ilusiones?), de vicios nada ocultos que permanecen en la circunstancia efusiva, y no pocas veces cursi, de la manera fácil de interpretar: la traslación emotiva, que no cognitiva. ¿Es la literatura mera probabilidad, o es lo que es pero no lo que dicen que es?

El tiempo, el tiempo literario que se mide por la ferocidad (vitalidad) del lenguaje asimilado e imaginado, situará en una perspectiva distinta —sólo eso, distinta— los escritos de Gerardo Deniz. ¿Tarde?, ¿después?, ¿temprano?, ¿siempre? Nadie lo sabe pues son categorías o pretextos no imputables a su sagaz reconstrucción de la voluptuosidad del deseo y el fino y lacerante humor que da por sentado que existe una *erótica* de



las ideas, el pensamiento y otras veleidades de la memoria. “Mi infancia, como la mayoría, no fue feliz. Interesante sí lo era”.

Las lecturas cardinales no parecen (de ida o vuelta) y siempre hay palabras y conspicuas observaciones que rescatar (de un Larousse o de la existencia) como las del firmante Deniz, ese “niño ginebrino” sempiterno capaz de ofrecer, como su padre, una fabulística de sobrada razón y felizmente carente de orden y rigor. “Así, a cada genialidad venidera del mundo del Espíritu le tenía yo una fábula oportuna...”.

No vale decir que la introducción a su obra, que se avista de culto permanente —perdurará como sendero original, pese a muchos que sólo miran de lejos tal ventura, para lectores atentos y pacientes— es tal poemario (léase *Erdera*) o tal ensayo o cuento (*Red de agujeritos, Alebrijes*). No hay iniciación para la obra de un “intelectual erótico (disculpar el pleonasma)”, sino la exigencia previa de tener un camino andado, cualquiera, pero bien rodado. Esa condición, única, vale por sí misma, se vuelve mítica y abrirá caminos hasta ahora insospechados por escritor alguno. La esperanza yace en las generaciones que ahora nacen o que retan el caos nuestro de cada día. Para ellos queda esa vida, esa obra. “Momentos como éste [Gerardo Deniz es el suyo propio] prueban que la literatura puede ser valiosa”. **U**

Simulaciones interestelares

José Gordon

¿Se pueden casar la ciencia y los efectos especiales de Hollywood? Eso es justamente lo que sucede en la película *Interstellar*, la producción más reciente de Christopher Nolan. La trama inicia con una crisis ecológica en nuestro planeta, que obliga a un grupo de científicos a realizar una ambiciosa misión galáctica, en la búsqueda de un planeta habitable. Esa es la ficción.

Lo interesante es que para narrar esta historia los creadores acudieron a expertos en ciencia para tratar de imaginar —con el conocimiento que hoy tenemos— cómo sería posible un viaje de esta naturaleza: cómo sería la nave (está basada en algunos conceptos del físico mexicano Miguel Alcubierre); cómo se podrían tomar atajos en el espacio-tiempo mediante “agujeros de gusano” (la metáfora interestelar que actualiza a los vasos comunicantes de André Breton); cómo variaría el paso del tiempo —la edad— de los que se quedan en la Tierra en comparación con los viajeros (de acuerdo con el legado de Einstein).

Uno de los momentos más asombrosos de la película aparece cuando el viaje se acerca a un agujero negro que está girando. Los astrónomos ya han observado en nuestro universo —así sea de manera indirecta— a estas “bestias” cósmicas. El problema para el director Christopher Nolan era cómo describirlas visualmente. En ese contexto tuvieron la asesoría de Kip Stephen Thorne, un físico y teórico egresado de Caltech y de la Universidad de Princeton. Thorne y otros científicos piensan que los agujeros negros doblan el espacio de tal suerte que se ven como un embudo con un círculo negro en medio en donde la gravedad se traga todo (incluso la luz). El efecto que crea es descrito así por Martín Bonfil: “Los agujeros negros suelen tener a su alrededor un disco de acreción, en el que la materia que

gira a su alrededor, a punto de ser absorbida, se calienta y emite una radiación visible”. Muy bien. Ya sabemos que hay un disco de polvo y gas, el disco de acreción, que de alguna manera perfila al hoyo negro, ¿pero cómo se vería ese fenómeno si se intentara hacer una simulación realista?

Hay que imaginar la reunión que tuvieron el físico Kip Thorne y Paul Franklin, un experto de la productora Double Negative, ganadora de varios premios de cine por efectos especiales. Franklin sabía que, teniendo el poder que hoy poseen las computadoras, es muy fácil caer en la tentación de romper las reglas de la realidad y crear lo que uno quiera. Para evitar ese problema, le pidió a Thorne que le diera las ecuaciones con las que él calculaba sus modelos de agujeros negros. Dicho de otra manera, las matemáticas guiarían al *software* de efectos especiales.

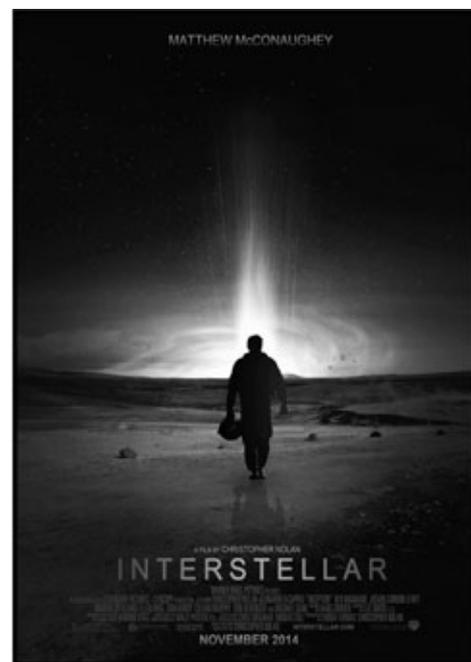
Así, Thorne contribuyó en este trabajo mediante sus observaciones matemáticas resumidas en documentos muy bien investigados. El siguiente paso consistía en renderizarlas (del inglés *render*), convertir los modelos en imágenes. Para ello el equipo de expertos en cómputo tuvo que desarrollar un simulador muy sofisticado. Les tomó cien horas renderizar cada cuadro individual. Se estima que la película terminó utilizando 800 *terabytes* de datos computarizados. Para imaginar de qué se trata, hay que considerar que doce *terabytes* son equivalentes a la información de un millón de directorios telefónicos.

El resultado fue fantástico. Cuando Thorne lo vio no lo podía creer. La gravedad doblaba el disco de gas en formas extrañas. Eso dio lugar a una suerte de “arcoíris” de fuego a lo largo de la parte superior del objeto. El espacio doblado distorsionaba al disco de acreción. Dice Eugénie

von Tunzelmann, una de las expertas del equipo de efectos especiales: “En vez de tener algo parecido a los anillos de Saturno alrededor de la esfera negra, la luz creó un extraordinario halo”.

El físico Thorne describe así su experiencia: “Cuando vi el disco que envolvía y estaba por debajo del hoyo negro yo ya lo conocía intelectualmente, pero eso es completamente distinto a verlo”. Desde la perspectiva de Thorne, lo que se ha conseguido es mucho más que una metáfora: “Esta es la primera vez que se muestra un agujero negro teniendo en cuenta las ecuaciones de relatividad general de Einstein. Así es como se comporta la naturaleza”. Los resultados y hallazgos de Thorne y del equipo de efectos especiales serán presentados como estudios científicos dirigidos tanto a las comunidades de astrofísica como a las de computación gráfica.

Lo bello y lo verdadero se han integrado sin saltos mortales. El conocimiento ya tiene efectos especiales. **U**



REVISTA DE LA

Universidad de México

PROGRAMA EN

El Canal Cultural de los Universitarios

Nueva temporada



conducen

IGNACIO SOLARES Y
GUADALUPE ALONSO



SÁBADO 20:30 HRS.
LUNES 16:00 Y 21:30 HRS.

SKY 255
CABLEVISIÓN 411