

**Rosa Beltrán**  
 en la Academia  
 Mexicana de la Lengua

**Gonzalo Celorio**  
 Bienvenida a Rosa Beltrán

**Jorge Volpi**  
 Escribir Ayotzinapa

**Ariel González**  
 100 años de Rubén Darío

**Umberto Eco**  
 In memoriam

**Jaime Labastida**  
 Eraclio Zepeda

**Sandra Lorenzano**  
 Exilio argentino en México

**Pilar Jiménez Trejo**  
 Jaime Sabines: 90 años

**Beatriz Espejo**  
**Margarita Peña**  
 Relatos

**Myriam Moscona**  
 Sobre Christin Couture

**Salvador Gallardo Cabrera**  
 Sobre Alberto Castro Leñero

**Reportaje gráfico**  
 Alberto Castro Leñero

### Textos

René Millán y Rosario Esteinou  
 Carlos Martínez Assad  
 Ernesto Lumbreras  
 Hernán Lavín Cerda  
 José Woldenberg  
 Carlos Mapes  
 Ignacio Trejo Fuentes  
 Keijiro Suga



Enrique Graue Wiechers  
**Rector**

Ignacio Solares  
**Director**

Mauricio Molina  
**Editor**

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

**CONSEJO EDITORIAL**

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

**NUEVA ÉPOCA | NÚM. 145 | MARZO 2016**

**EDICIÓN Y PRODUCCIÓN**

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

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

**Portada:** Alberto Castro Leñero

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
	NELLIE CAMPOBELLO. LA "OTRA" REVOLUCIÓN Rosa Beltrán	5
	ROSA BELTRÁN EN LA ACADEMIA. LA OBRA DE NELLIE CAMPOBELLO Gonzalo Celorio	12
	RUBÉN DARÍO. LA RAREZA DE SER ACTUAL Ariel González	15
	ESCRIBIR AYOTZINAPA Jorge Volpi	18
	EL NOMBRE DE UMBERTO ECO Edgar Esquivel	20
	FELIZMENTE DIVIDIDOS Y VICEVERSA. SOBREVIVIR AL NAUFRAGIO Sandra Lorenzano	24
	ERACLIO ZEPEDA. EN MEMORIA DE MI HERMANO Jaime Labastida	31
	MALCOLM LOWRY. UN ZORRO INGLÉS EN LOS BOSQUES DE OAXACA Ernesto Lumbereras	34
	ALBERTO CASTRO LEÑERO. SISTEMAS TRANSITABLES Salvador Gallardo Cabrera	39
	<b>REPORTAJE GRÁFICO</b> Alberto Castro Leñero	41
	MARIANA ALCOFORADO. EL CANTO DE LOS ÁNGELES Beatriz Espejo	49
	SONES DE MAR Margarita Peña	51
	CHRISTIN COUTURE. EL HUMO DE LOS VOLCANES Myriam Moscona	55
	NOVENTA AÑOS DE JAIME SABINES. UN POETA DE FILOSOFÍA PERENNE Pilar Jiménez Trejo	57
	CULTURA Y MATRIMONIO. UNO, NINGUNO, CIEN MIL Rosario Esteinou y René Millán	65
	AGEND'ARS Keijiro Suga	68
	LUIS MONCADA IVAR. UN PERRO NOCTÍVAGO Ignacio Trejo Fuentes	70
	CONVERSACIONES CON WOODY ALLEN. COMPLEJO DE INFERIORIDAD Y DELIRIO DE GRANDEZA Hernán Lavín Cerda	74
	<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	81
	DOLOR José Woldenberg	82
	LO ESENCIAL DEL RELATO ORIENTAL Carlos Martínez Assad	84
	LA ISLA TIENE FORMA DE BALLENA. VICENTE QUIRARTE Ignacio Solares	86
	ACTOR DE LA MÚSICA Carlos Mapes	88
	¿DÓNDE VA EL ACENTO? Álvaro Matute	90
	LABERINTO DE LOS DERROTADOS José Ramón Enriquez	91
	EN GÉNOVA PUDE VERLOS Sergio González Rodríguez	92
	EL REY NIÑO David Huerta	94
	ENTRE LAS IDEAS Y LOS MAESTROS Adolfo Castañón	96
	LOS CÁLCULOS DE MONTAIGNE Christopher Domínguez Michael	99
	UN ENTUERTO Mauricio Molina	101
	UNA PUESTA EN ESCENA LLAMADA DAVID BOWIE Pablo Espinosa	103
	EL HOMBRE QUE ESCRIBÍA CHORI EN LAS ACERAS DE LA HABANA José de la Colina	106
	HENRY MILLER. LUZ EN TIEMPOS DE SOMBRAS GRISES Guillermo Vega Zaragoza	107
	LA DIOSA DE MIXCALCO Claudia Guillén	110
	NOTICIAS DEL IMPERIO CÓSMICO. LAS ONDAS GRAVITACIONALES José Gordon	111



Síguenos en:



/librosunam @librosunam



**ENVÍOS GRATIS**  
En compras mínimas de \$250

\* SÓLO EN LIBROS / INTERIOR DE LA REPÚBLICA MEXICANA

novedades  
recomendaciones  
libros de texto  
especializados  
agenda cultural  
libros electrónicos gratis



¿cómoves?  
Revista mensual  
de divulgación de la  
ciencia de la UNAM

# Suscríbete

**12 números**  
por **\$300.00**

incluye gastos de envío



1

Solicita la ficha de depósito al correo: **suscribete\_comoves@dgdc.unam.mx**

2

Haz el pago correspondiente en Bancomer.

3

Envía el comprobante de pago y tus datos (nombre y domicilio completo) a **suscribete\_comoves@dgdc.unam.mx** (si requieres factura envía tu cédula fiscal).

También puedes suscribirte en la taquilla de *Universum*, Museo de las Ciencias.

[www.comoves.unam.mx](http://www.comoves.unam.mx)  
Informes (55) 5622 72 97

# ciencias

revista de difusión facultad de ciencias unam

número 118-119

noviembre 2015 - abril 2016



Lee *Ciencias* y ... ¡entérate!

Gente de maíz, maíz como gente.  
Variación y estabilidad en el infinito  
complejo-maíz

Pasado y futuro del maíz ajo o tunicado

Transmisión generacional de variedades  
de maíz tunicado

Cosmovisión y ciencia del maíz mixte

Anuncios de la naturaleza. Predicción  
climática tradicional y agricultura

El maíz transgénico: un enorme peligro  
para la salud de los mexicanos

Una denominación de origen para la  
mieles de la península de Yucatán

Miel y cultivos transgénicos en México

Abejas sagradas entre los mayas

Aspectos éticos y sociológicos de los  
organismo genéticamente modificados

## Suscripciones y números anteriores

Facultad de Ciencias, Departamento de Física,  
cubículos 319, 320 y 321 Circuito Exterior CU,  
04510, Ciudad de México Tel.5622 4935  
[revista.ciencias@ciencias.unam.mx](mailto:revista.ciencias@ciencias.unam.mx)  
[www.revistaciencias.unam.mx](http://www.revistaciencias.unam.mx)

## Nellie Campobello sigue siendo un signo de interrogación.

Basta con recordar las trágicas circunstancias en que, ya en su vejez, desapareció y fue asesinada, episodios de los que no se ha investigado con suficiencia. Y, por otro lado, se halla su obra literaria, en la que destaca como la estrella central, dotada de una luz potentísima, el libro de relatos *Cartucho*. En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, a finales de enero pasado, Rosa Beltrán desmenuzó con agudeza y sensibilidad los filones más pertinentes de esta obra maestra de Nellie Campobello, aún hoy poco valorada. ¿Qué distingue a *Cartucho* del resto de libros etiquetados bajo el rubro de “narrativa de la Revolución”? ¿Es su temple heterodoxo la razón de que Campobello siga esperando el momento de ser unánimemente reconocida como una escritora clásica del panteón literario de México? El ensayo de la autora de *La corte de los ilusos* fue respondido por Gonzalo Celorio.

El 24 de marzo de 1976, la historia de Argentina se vio vulnerada merced a un golpe de Estado que habría de desembocar en una sanguinaria dictadura cívico-militar. Como consecuencia, muchos argentinos, de todas las edades, tuvieron que buscar la ruta del exilio. México recibió con generosidad a numerosas familias e individuos que se incorporaron a la vida cultural y educativa, enriqueciendo el diálogo sobre los temas latinoamericanos. Con motivo de las cuatro décadas del inicio del exilio, Sandra Lorenzano, orgullosa *argenmex* que llegó adolescente al país y ha desarrollado entre nosotros una carrera literaria con piezas logradísimas como *Saudades* y *Fuga en mi menor*, rastrea las huellas emocionales y sentimentales que la sociedad mexicana ha dejado en los sobrevivientes del naufragio argentino.

Figuras de espíritu muy diferente, pero extraordinarios prosistas ambos en el continente literario de lengua inglesa, son Malcolm Lowry y Henry Miller. En esta edición incluimos sendas reflexiones sobre el torturado autor de *Bajo el volcán* en los caminos de Oaxaca y sobre el impetuoso río dionisiaco que legó el creador de *Trópico de Cáncer*. Los ensayos son de la autoría de Ernesto Lumberras y Guillermo Vega Zaragoza, respectivamente.

Dos cumbres de la poesía hispanoamericana dan pie a nuevos acercamientos críticos. Rubén Darío, el gigante renovador de la lírica castellana, falleció el 6 de febrero de 1916, hace un siglo, y el polémico periplo y la resonancia cuestionada que le esperaron en su posteridad son el tema de Ariel González. Jaime Sabines habría cumplido nueve décadas de existencia a finales de marzo; el gran poeta chiapaneco confesó a Pilar Jiménez Trejo en una extensa entrevista sus pareceres en torno de la poesía, Dios, la vida.

Por su parte, el poeta y filósofo Jaime Labastida recuerda a su compañero de andanzas literarias Eraclio Zepe-da, el autor del vehemente libro de cuentos *Benzulul*, y quien falleció en septiembre de 2015, mientras el novelista Ignacio Solares entrega un comentario sobre la nueva obra de Vicente Quirarte, *La isla tiene forma de ballena*.

Incluimos textos de creación del poeta japonés Keijiro Suga, en traducción de Cristina Rascón y Eiko Minami, y de las autoras mexicanas Margarita Peña y Beatriz Espejo. El reportaje gráfico es obra de Alberto Castro Leñero, con un comentario de Salvador Gallardo Cabrera.

A cierre de edición, una noticia llena de tristeza el universo de la cultura letrada: el fallecimiento de Umberto Eco, el 19 de febrero pasado, se traduce en la pérdida de una de las voces más sólidas y críticas del humanismo contemporáneo. En un ensayo, Edgar Esquivel borda en torno a una de las aristas más necesarias de la obra del autor piemontés: la reivindicación de la cultura del libro.

**860 AM**  
El alma mater del cuadrante



**96.1 FM**  
El mundo vive en tus oídos

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

MARZO 2016

**CASA  
DEL  
LAGO**

JUAN JOSÉ ARREOLA  
arte + medio ambiente

CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO  
UNAM

**EXPOSICIONES**

**INAUGURACIONES**  
Jueves 17 | 19:30 h



**Gravedad**

**Curador invitado:** Michel Blancsubé  
**Artistas:** Carlos Amorales, Malachi Farrell, Sofia Goscinski, Jean-Luc Moulène, Fernando Palma Rodríguez, Jean-Marie Perdrix.

17 marzo a 29 mayo 2016 | Sala 4



**Una rosa tiene forma  
de una rosa. Oficios e instintos**

**Artistas:** Olmo Cuña, Sara García, Blanca González, Perla Krauze, Victoria Núñez Estrada, Edgar Orlaineta, Víctor Palacios, Diego Toledo.

17 marzo a 29 mayo | Sala 5



**Mil cortes. Imagen de un instante**  
Julián Madero y Zaida Gómez

17 marzo a 29 mayo | Sala 1



**Antes del fin del mundo**

**Colectivo La Favorita**  
**Artistas:** Zazil Barba, Alberto López Corcuera y Álvaro Ugarte

17 marzo a 29 mayo | Sala 3

CONTINÚAN

**BATIENTE 0.9. Enjambre. Respuesta rápida**  
Cy Rendón

Hasta el 7 de mayo | Asta bandera

**Las bananas son un ejemplo**  
Diálogos platánicos  
Iván Krassoievitch

Hasta el 7 de mayo | Jardines

[casadellago.unam.mx](http://casadellago.unam.mx) f Casa del Lago t @casadellago



UNAM  
donde se construye el  
futuro

Bosque de Chapultepec  
Paseo de la Reforma  
Puerta principal al zoológico

*Nellie Campobello*

# La “otra” Revolución

Rosa Beltrán

*Para su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, la novelista Rosa Beltrán, autora de La corte de los ilusos, eligió como tema de reflexión la obra Cartucho, de Nellie Campobello, libro y autora a los cuales se acerca desde un cuestionamiento: ¿qué explica la escasa presencia y valoración que ha tenido una escritura tan extraordinaria? Durante la ceremonia en el Palacio de Bellas Artes, el escritor Gonzalo Celorio tuvo la encomienda de responder a las palabras de la nueva académica.*

La vida nos sorprende a veces con privilegios insospechados. Uno muy grande consistió en el azar que hermanó a los miembros de esta noble institución en la idea de que podía contarme entre ellos. Significa, entre otros, el gusto inmenso de reflexionar sobre uno de los mayores bienes que poseemos, las palabras, y hacerlo en compañía de quienes desde distintos campos han dedicado su vida a ellas. Las palabras son mi única, verdadera relación con el mundo. No hay nada ni nadie en mi percepción que no esté atravesado por ellas. Uno de mis más antiguos recuerdos es haber descubierto que las palabras eran antes con vida propia; que cada una era irremplazable; que evocaban recuerdos, sensaciones, formas incluso. Que las palabras, en fin, no eran las cosas. Y que el idioma consigna las realidades que ellas evocan de modo peculiar. La prodigiosa lengua española puede vivirse de muy distintos modos. Es un honor que me hayan invitado a formar parte de la Academia Mexicana de la Lengua. Quiero

agradecer a quienes propusieron mi candidatura: don Vicente Quirarte, doña Julieta Fierro, don Vicente Leñero, y a todos los miembros que aceptaron dicha candidatura por unanimidad. Agradezco al director de esta institución, don Jaime Labastida; y a don Gonzalo Celorio, quien generosamente aceptó dar respuesta a mi discurso y quien me ha acompañado en tantos momentos de mi vida académica y, más felizmente aun, desde su obra, de mi vida lectora. Agradezco a ustedes su presencia. Este acto tiene especial significación pues ocuparé la silla XXXVI, que antes ocuparon don Manuel Toussaint; don Octaviano Valdés; don Luis Astey Vázquez y don Gustavo Couttolenc y con ello participaré de la reflexión compartida sobre el tema que de forma excepcional nos hace humanos, la lengua, en particular aquella a través de la que veo y “oigo” el mundo, la lengua española. De forma muy especial agradezco a mis padres y hermanos. Y sobre todo, a Casandra y Ernesto, mi fuerza y mi guía.

La conformación de un clásico es siempre un enigma. El que un mismo libro hable a distintos lectores por generaciones es uno de los misterios más grandes de la literatura. Es también un acto de sobrevivencia colectiva. Uno de los modos en que la especie perpetúa su existencia a través de esa máquina prodigiosa que resguarda el diálogo infinito, el libro, aunque no cualquier libro, sino ese con el que se es capaz de mantener una conversación continua y secreta. Cuando pensamos en un clásico evocamos más los méritos intrínsecos a la obra y menos unas formas de leer que siendo distintas son capaces de dotar de sentido a dicha obra a través del tiempo. Nos gusta pensar en cierta esencia de la vida preservada en el libro. Haber descubierto en el siglo xx que no existe nada esencial nos ha hecho repensar el canon y mirar las obras de un modo diverso: un clásico es algo aun más misterioso que lo que imaginábamos porque es ante todo un mecanismo. Clásico no es el libro que conforme a su etimología contiene un orden sino aquel que las generaciones deciden leer como si todo en él estuviera escrito con deliberación para sus ojos cambiantes, infinitos. Pero si aquello que hace a un clásico asombra, más sorprende que obras que no son clásicas se apoderen de un lugar en un tiempo posterior a aquel en que fueron escritas y se afiancen en las mentes de nuevos lectores, adueñándose de la forma de sentir de una época, como si pertenecieran a ella o como si siempre hubieran estado ahí.

Borges afirma que las emociones que la literatura suscita son quizás eternas pero los modos con que esta se expresa, no. Los recursos con que algo se cuenta necesariamente varían pues su efecto se gasta a medida que lo reconoce el lector. Por ello, considera peligroso afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre. “Una preferencia”, dice, “bien puede ser una superstición”. La provocadora afirmación de uno de los autores más grandes del siglo xx en nuestra lengua parecería un atentado contra la tradición y la Academia. Pero hay mucho de esperanzador en saber que “la gloria de un poeta depende de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba en la soledad de sus bibliotecas”.<sup>1</sup>

El tema de las “recuperaciones” y “revaloraciones”, clave en los estudios de literatura comparada, ha demostrado que obras que hoy consideramos indispensables no siempre han sido leídas de modo ininterrumpido por largos periodos de la historia y es tarea del crítico y el escritor rescatar dichas obras del olvido. En el siglo xix, Herder hizo que *El Quijote* se volviera a leer y valorar en Alemania. Fue él quien junto con Goethe establece en el Romanticismo al *Quijote* como el ideal de las

aspiraciones humanas en un mundo en que la realidad oprime al individuo. Defendió la idea de que *El Quijote* representaba el espíritu del pueblo español; leyó a Cervantes toda su vida y con sus lecturas contribuyó al furor cervantista. Así, pues, traducir e interpretar es más que eso; es un asunto de recuperación y “puesta al día”. Y aunque es difícil pensar que obras como la de Cervantes se quedaran sin lectores, el estudio de este fenómeno hace ver cómo la lectura de un clásico se “adapta” a las posibilidades de lectura de una generación que la redescubre y aprecia gracias a la suerte de “traducción” de un interlocutor o un fenómeno que funge como intermediario e intérprete.

Nellie Campobello, reconocida en su tiempo por autores de la talla de Martín Luis Guzmán, Germán List Arzubide (quien estuvo a cargo de la edición de *Cartucho*), Ermilo Abreu Gómez, Carlos Noriega Hope, Gregorio López y Fuentes y Rafael Heliodoro Valle, quien al decir de la propia Nellie “entresacó” una estampa de *Cartucho*, es no obstante uno de tantos ejemplos de la escritora cuya obra permanece en una suerte de “vida latente”, sujeta de ser reanimada, cada determinado tiempo, sin llegar a ser leída más que por un grupo de especialistas. Para quienes conocemos *Cartucho* y *Las manos de mamá* es difícil entender que una obra tan rica y original haya sido ignorada por los lectores, pero más enigmático aún es que permanezca al margen de un canon que se obstina en dejarla de lado cuando se refiere al *corpus* que conocemos como “novela de la Revolución”, aunque invariablemente coincida en dar cuenta de sus méritos. Las causas de su marginalidad son muchas, y muy diversas. Una muy obvia tiene que ver con razones de género. Campobello es la única autora de la novela de la Revolución, así como Elena Garro es la única autora de la novela de la posrevolución. Situarlas así no es prueba de que no haya diferencia en la forma en que leemos a autores y autoras. Al contrario, esto hace que cada una quede en el anaquel que las ubica como “muestras” representativas de un periodo, como aquella gallina de tres patas que el Circo de la Fauna Mexicana presentaba para exhibir las excepciones a la regla.

Otra razón posible de su marginalidad es que frente a obras como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, o *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael F. Muñoz o *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, escritas en tercera persona, en el momento en que *Cartucho* fue publicada el género testimonial era visto con cierto desdén por la crítica. Curiosamente las obras mencionadas son en buena medida testimonios, puesto que sus autores estuvieron presentes y atestiguaron distintas facetas del movimiento revolucionario. La diferencia es que estos autores no se asumen como protagonistas. Campobello escribe sobre la Revolución habiendo sido testigo presencial del movimiento villista. Desde su casa de la Se-

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 773.

gunda del Rayo, en Parral, Chihuahua, siendo muy niña, observa cómo los soldados entran a pedir comida y agua a su madre, o a que, como a Cartucho, les cosa un botón. Las imágenes de la gesta vivida de puertas adentro dejan huella en la autora que, durante años, busca un método narrativo que dé cuenta de la experiencia sin acudir a modelos literarios previos: a la leyenda, el melodrama o “el sentimental plañir que implora piedad”, como ella misma afirma. Nellie Campobello, que nace en 1900, no escribe sobre su experiencia sino hasta que tiene treinta años. Y cuando lo hace, su crónica de los hechos obedece a un plan previo que atenta contra los modos en que se escribe en su época. La decisión de invertir los planos entre lo público y lo privado, entre la Revolución que va a ella en vez de ir ella a la Revolución, genera la primera disrupción. La segunda está en contar la historia como autobiografía, siendo ella la protagonista, y en elegir el punto de vista de una niña, cuando es una adulta quien escribe. Enrarecer la percepción (elegir la mirada del loco o del niño), como sabemos desde Cervantes, Shakespeare y Erasmo, es una razón de orden estético que se asienta como una contradicción al *logos*. Es, de hecho, la elección clave para cuestionar el orden establecido: el orden moral, social, estético de una época.

Pero el verdadero hallazgo de *Cartucho* está en la disposición del texto en una estructura que oscila entre la crónica, el cuento, el conjunto de estampas o momentos que componen algo que puede ser leído también como una novela, un desafío que establece la máxima atipicidad en el tratamiento de los hechos y explica, junto con lo anterior, la reacción extrema entre coqueteo y desdén de parte de una recepción que ha sido inestable.

Y sin embargo, *Cartucho* fue leída y elogiada por un número de lectores notables que Nellie Campobello se ocupa de señalar con nombre y apellido. En su “Prólogo a mis obras”, de 1960, afirma que incluso el general Plutarco Elías Calles la leyó. Al decir de la autora, Leonor Llorente, la segunda esposa del general, se lo dijo a Nellie: “Tu libro —me confió una vez— debe ser muy bueno. Mi viejo lo tiene en su buró”. Pero líneas abajo aclara que a pesar de todo ella supo que “iba a pagar muy cara la tremenda osadía”. ¿Cuál osadía? ¿A qué se atrevió Campobello que hizo que actuaran contra ella lo que llamó “mentes enfermas” de “la calumnia organizada”? La crítica ha apuntado que parte de la reacción adversa tuvo que ver con el hecho de que a seis años de la muerte de Villa la obra fuera leída como un reconocimiento a las hazañas de quien se consideraba un bandido. Pensemos que el gobierno y los funcionarios en el momento de la publicación de *Cartucho* fueron adversarios y eran, muchos de ellos, opuestos a Villa. Pero conformarnos con intuir que esa es la única razón de la resistencia a una obra que cuenta con 84 años de publi-

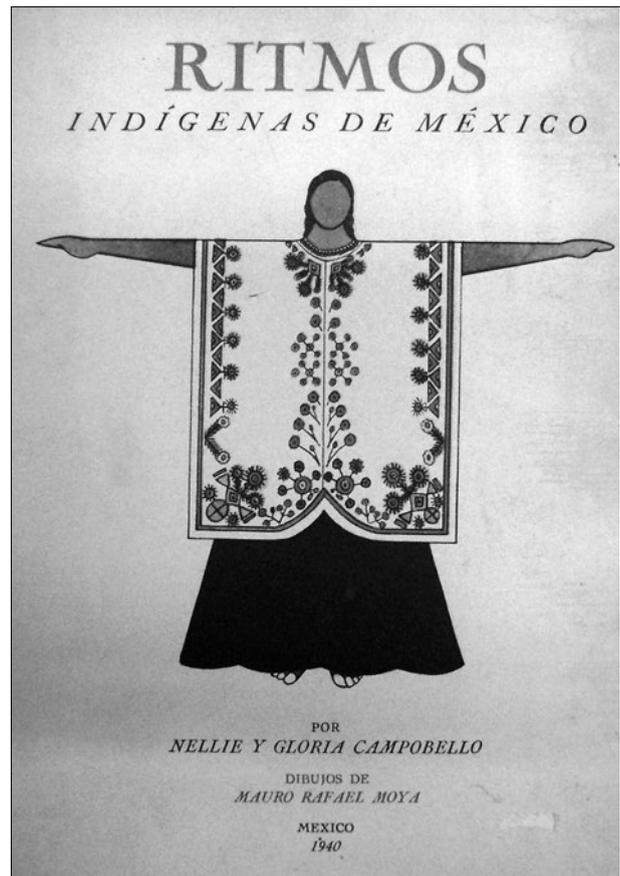
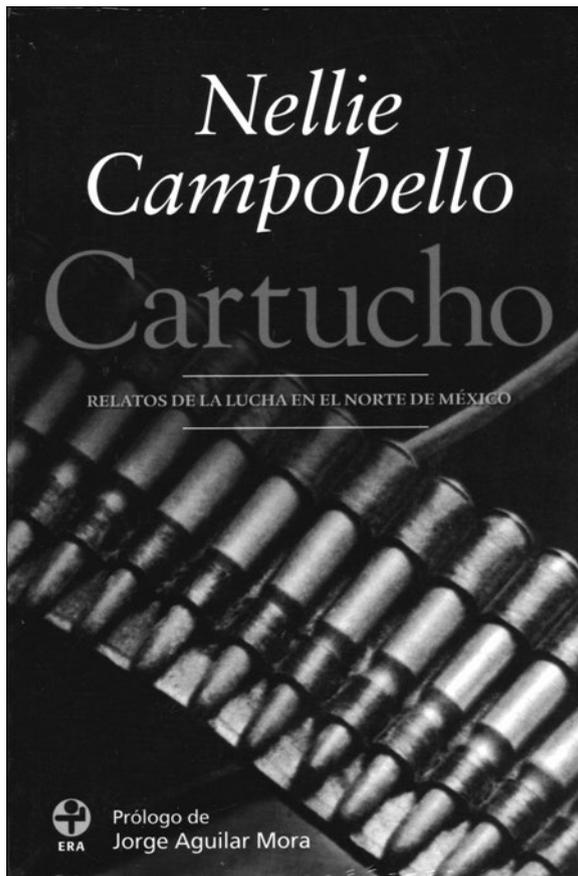


Nellie Campobello

cada —y que ha sido leída y celebrada por mentes notabilísimas— es conformarse con una explicación que, dada la interpretación actual de la historia, hoy resulta inválida y sobre todo, que es externa al lenguaje con que la obra de Nellie Campobello está construida.

Hay sin embargo algo sorprendente en la actitud de esta autora respecto de la memoria de Pancho Villa. Nellie es su incondicional y lo considera el héroe indiscutible de la Revolución mexicana. Sin embargo, dio a Martín Luis Guzmán las cartas y documentos del caudillo que le entregó su viuda, doña Austreberta Rentería, para que fuera él quien le hiciera justicia. En efecto, Martín Luis Guzmán, autor de una de las prosas más celebradas en nuestra lengua (junto con Salvador Novo), dice haber concebido el modo de escribir las *Memorias de Pancho Villa* gracias a esos papeles. Y añade: “en esos papeles están basadas en muy buena parte las trescientas primeras páginas de esas *Memorias*; las otras 800 no, ésas ya son creación total y absolutamente mía”.<sup>2</sup> Por qué se conformó Nellie con escribir los *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, su obra menos brillante,

<sup>2</sup> Martín Luis Guzmán en Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, Era, México, 2000, p. 152.



publicada en 1940, y en cambio instó a su gran amigo y mentor a escribir las *Memorias* es un misterio sobre el que se puede conjeturar. El hecho indiscutible es que el desacato de escribir sobre el líder de la División del Norte no fue ni ha sido la causa de la reticencia de la lectura de sus libros.

Pero entonces, ¿qué hace que una obra pueda ser leída y asimilada por los lectores? ¿Qué elementos intervienen en la posibilidad de comprender y validar un saber, en volverlo “legible”? ¿Y cuáles de esos elementos están ausentes en la obra de Nellie Campobello, tanto como para causar esa sensación simultánea de atracción y repudio?

Dice George Steiner que una teoría crítica y una estética son también unas políticas del gusto. Por ello, al poner una junto a otra las obras valoradas por la tradición, es posible observar cómo dichas obras “hablan” no sólo de un proceso estético sino también, y de modo muy peculiar, de un proceso ideológico. Más allá de leer los contenidos de esas obras, lo que un lector avezado puede hallar entre líneas es “ni más ni menos que el reflejo de las relaciones que establece una cultura y una sociedad y el modo en que esas obras obedecen a un pacto”.

La tradición de la novela de la Revolución suele agrupar a un conjunto de obras —muchas de ellas obras maestras— que comprenden la visión de un momento histórico previo a la lucha armada de inicios del siglo XX y posterior a este, al periodo de lo que se

conoce como la Revolución institucionalizada. En un sentido estricto, no todas son novelas; en cambio, casi todas observan constantes que se pueden enumerar y que han sido señaladas por la crítica: se concentran en el aspecto bélico; cuestionan la pureza de ideales de quienes participan en la lucha; prestan especial interés en un protagonista y aluden a las figuras emblemáticas (Villa, Zapata) y a la vida de los campesinos, víctimas de la contienda.

Puede ser que la obra de Nellie Campobello tenga algunas de estas constantes pero se separa de modo radical de ellas al organizar los elementos de forma distinta y al otorgar a *Cartucho* una intención casi opuesta a la de las novelas que conforman aquella agrupación.

La única definición posible de *Cartucho* comenzaría por señalar su independencia de estructuras y patrones narrativos previos, al tiempo que en volver visible todo aquello que “no hay”. Si es cierto que el poder reprime y censura la diferencia sin necesidad de enunciarla, bastará con señalar las “faltas” en la obra de Campobello para ilustrar una forma de representación alterna a lo que conocemos como “novela de la Revolución” y explicar las razones de la “ilegibilidad” de un texto tan desafiante.

Lo primero que no hay son certezas. Ninguno de los personajes que aparece en la historia garantiza aparecer de nuevo, aunque algunos lo hacen. Nadie tiene un papel protagónico. Pero mientras ocupan la atención de la niña no hay nada más importante que aquello que vienen a hacer. Apariciones súbitas, intensas. Car-

tucho, por ejemplo, llega a conversar a la ventana de la casa y se fascina con Gloriecita, hermana menor de Nellie, quien nos dice:

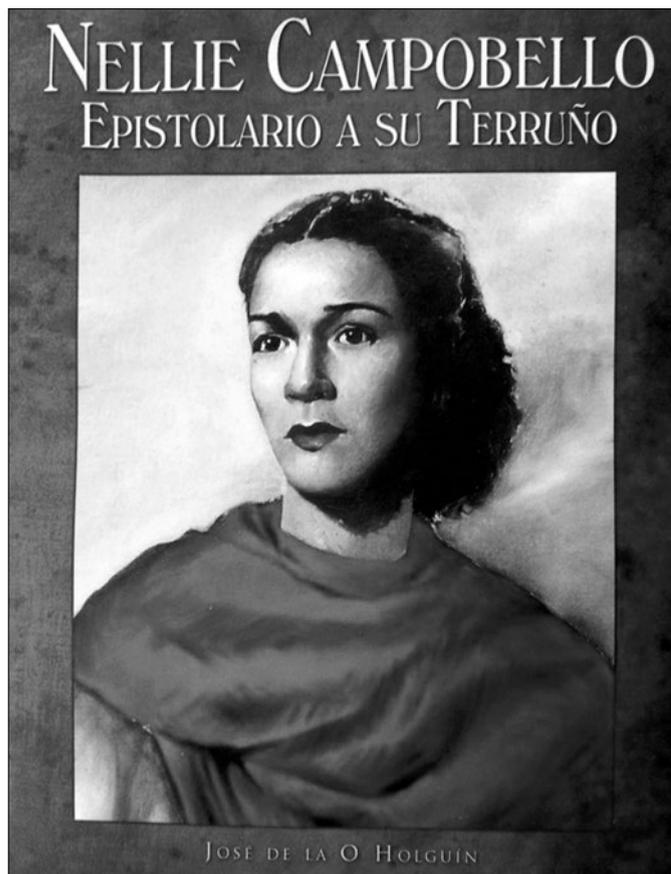
Cartucho llegaba. Se sentaba en la ventana y clavaba sus ojos en la rendija de una laja lila. A Gloriecita le limpiaba los mocos y con sus pañuelos le improvisaba zapetitas. Una tarde la agarró en brazos. Se fue calle arriba. De pronto se oyeron balazos. Cartucho con Gloriecita en brazos hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de don Manuel. Había hecho varias descargas, cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho. Se había quedado disparando su rifle en la esquina.<sup>3</sup>

Tampoco sabemos qué intenciones tiene Bartolo el de Santiago. Las palabras parecen decir una cosa, pero ellas mismas, a través de su sombra, dicen algo más, un algo indecible de lo que sin embargo estamos dándonos cuenta.

Bartolo era de Santiago Papasquiari, Durango. Tenía la boca apretada, los ojos sin brillo y las manos anchas. Mató al hombre con quien se fue su hermana y andaba huyendo, por eso se metió de soldado. Bartolo cantaba el “Desterrado me fui”. Decía que si su hermana se había huido era porque era piedra suelta. “Le maté al primero para que se busque otro. Rodará, siendo lo que más quise en mi vida”.<sup>4</sup>

Un brevísimo párrafo en que se declara un incesto y con él las intenciones de Bartolo para andar en la bola: huir de la ley por haber matado al hombre con quien anduvo su hermana, interés al que se suma el de ir matando a los que sigan: “le maté al primero para que se busque otro”. Los hechos suceden como en una tragedia de Sófocles y como si fuera él, Bartolo, quien empujara a su hermana a una fatalidad que ya conoce y propicia: “Rodará, siendo lo que más quise en mi vida”.

*Cartucho* cuestiona nuestras certezas y nos deja sin asideros. Basta con compararla con dos de las novelas emblemáticas de este periodo: *Los de abajo*, de Mariano Azuela, escrita en Texas en 1915, y *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, publicada en 1929. Pese a la distancia temporal que las separa, cito las novelas de estos autores porque ambas describen la Revolución desde sus extremos. *Los de abajo* se centra en el campesino guerrillero y analfabeta, líder de un movimiento que encabeza, mientras que la novela de Martín Luis Guzmán se refiere a “los de arriba”, los ministros,



los jercas, los caudillos. Ambos autores son puntal y referente obligado de lo que conocemos como “la novela de la Revolución” y cada uno de ellos cubre el inicio y el fin del proceso armado. Y con todo y sus evidentes diferencias estos dos autores comparten elementos que no aparecen en la obra que me ocupa.

*Los de abajo*, de Mariano Azuela, médico mexicano que sirvió en el ejército de Villa, está considerada por la crítica, como “una de las novelas más realistas, dramáticas y esclarecedoras del proceso revolucionario de 1910”. En efecto, se trata de una obra realista pero no en el sentido en que el comentario citado sugiere, es decir, no porque sea un reflejo exacto de lo real y por ello mismo resulte “más esclarecedora” que una obra simbólica o conceptual, sino porque responde a las convenciones de dicho estilo. Se trata de una obra heredera de la tradición de la novela realista europea del siglo XIX, de la que *Guerra y paz* y *Los miserables* son dos de sus máximos exponentes. *Los de abajo* es una obra de carácter épico, narrada en orden cronológico, con protagonistas bien definidos y antitéticos que sufren una transformación en la historia que puede describirse como el proceso que va de la inocencia a la conciencia. Demetrio Macías, quien para Azuela es el líder guerrillero típico de la Revolución, es un campesino que participa en la gesta para cobrar una venganza por el abuso de un cacique. Al principio, unirse a los villistas contra los federales representa la posibilidad de escapar a una amenaza. Más tarde, cuando la lucha se divide entre villistas

<sup>3</sup> Nellie Campobello, *Cartucho* en *Obra reunida*, FCE, México, 2007, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 98.



Nellie Campobello

y carrancistas, el sentido de seguir en ella está contenido en la célebre respuesta que da Demetrio a su mujer cuando ella, al ver el fracaso, le pregunta ya por qué pelea. Luego de pensar un instante, Demetrio arroja una piedra al fondo del cañón y responde: “Mira esa piedra cómo ya no se para...”.

Esa respuesta se convertirá en la explicación-emblema de obras escritas y filmicas posteriores a la obra de Azuela. Desde *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz hasta *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, la insistencia en una lucha que pierde su sentido o se traiciona y que no obstante continúa arrastrando víctimas a su paso (la razón de ese sinsentido que aparece en todas y cada una de las novelas de este periodo) puede resumirse en la frase lapidaria de Demetrio Macías: “Mira esa piedra cómo ya no se para”. Es clave la existencia de un personaje opuesto al protagonista, una suerte de némesis complementaria que funciona como contraste y como conciencia crítica. En *Los de abajo*, lo representa Luis Cervantes, El Curro, un joven médico cuyo origen y educación le permiten contrastar su punto de vista sobre la lucha con el de Demetrio, el líder campesino. En *La sombra del caudillo*, la conciencia está representada en la figura de Axkaná, joven intelectual que, a diferencia de Luis Cervantes, conserva hasta el final sus ideales intactos.

Pues bien, a diferencia de estas obras, *Cartucho* no tiene un personaje central, tampoco una némesis o un narrador que funcione como conciencia crítica. No hay compensación moral de ningún tipo. Ciertamente es que la visión de un mundo carente de justicia en las obras de Azuela y Guzmán es descorazonadora. Pero opuesta a la sinrazón, la extraordinaria prosa de Martín Luis funcio-

na como un antídoto. Como observa Carlos Monsiváis en *Aires de familia*, en el caso de Guzmán el pueblo “se salva por la visión del neoclásico”, es decir, “la salvación se da por medio de la alegoría y el pasado grecolatino”.<sup>5</sup>

Nada de esto ocurre en el lenguaje en apariencia sencillo de *Cartucho*. Y por si ese desafío fuera poco, su línea anecdótica no traza el desarrollo de una historia, ni sigue un orden cronológico, ni tiene una conclusión, ni los acontecimientos están encaminados a un clímax. Lo que *Cartucho* presenta a través de cuadros son las pequeñas historias de personajes que se identifican por sus nombres y por estar descritos con una precisión casi filmica. Cada uno se distingue por un suceso visto a través de los ojos de una niña. En ninguno de los episodios contenidos en cada una de las tres partes existe la intención de unir la trama a través de una narración que tenga un sentido progresivo o de un final que se ofrezca como un cierre en el sentido convencional en que lo entendemos: como una recompensa. Como han dicho muchos de sus críticos, se trata de 56 estampas como 56 balazos, súbitos, brutales, lacónicos, acordes con un tono con el que identificamos el México violento que hoy vivimos. Una razón más por la que los lectores de ahora se acercan a una obra que encarna una realidad atroz y las formas en que esta se narra: colgados de la Revolución de entonces y colgados de los puentes peatonales de ahora. Desaparecidos con causa aparente entonces y desaparecidos sin causa y sin explicación ahora.

La violencia es la carne de la prosa de *Cartucho* que nos estalla en la cara. Esta es exceso, pese a su desnudez:

<sup>5</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 11.

una acumulación de muertos y fusilados a los que su autora no explica más que de forma fetichista. Los suma, los describe, los hace suyos y, cuando se van, los extraña. Una lógica del absurdo que no tiene que ver con las formas con que fue narrada la lucha armada pues, pese a la confesión del fracaso, el México de la Revolución y de la posrevolución fue contado con una lógica. Es interesante observar que esa lógica no está en muchas de las autoras mexicanas que acuden a la locura, la voz de la infancia, el fragmento, la sátira y el desorden estructural para explicarse algo de suyo inexplicable: de Nellie Campobello y Elena Garro, a Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, Margot Glantz, Silvia Molina y a autoras más jóvenes.

En *Cartucho* no hay forma de explicar, de sublimar, de reconvenir. No hay conciencia tranquilizadora. Uno tras otro, los hechos se presentan sin sentimentalismo, con reacciones que a veces la crítica ha tildado de “monstruosas”:

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto de mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana; era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.

Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien... Me dormí aquel día soñando en que fusilarían otro y deseando que fuera junto a mi casa.<sup>6</sup>

A través de la voz de la niña se ve frustrada la intención del lector de proyectar sus necesidades de acuerdo con expectativas previas, las expectativas morales del adulto. La mirada infantil, ajena a la interpretación del triunfo del bien sobre el mal o necesitada de certidumbres éticas, contraría la necesidad convencional de empatía. Y la secuencia narrativa, dada a través de episodios donde salvo alguna excepción los personajes no vuelven a aparecer, nos niega también la posibilidad de familiarizarnos con los protagonistas. Tenemos que interpretar la historia desde una colectividad. No una “masa anónima” como en la obra de los predecesores de Campobello, sino una colectividad paradójicamente formada por individuos que, al fundirse en un todo, nos dan la rara idea de algo a la vez individualizado y anónimo. Un grupo afantasmado en el que quien aparece, luego de su pequeña actuación, muere, y se suma así a la población de seres que permanecen en la mente del lector

como muertos que no acaban de morir. Es el origen de los muertos vivos que poblará Comala, imagen bien distinta de la que construye la literatura realista.

¿No es acaso esta narrativa más cercana y más capaz de representar el absurdo de la violencia insensata que vivimos todos los días? ¿No es cierto que la violencia sin explicaciones de Campobello responde más fielmente a esa otra violencia todoabarcadora que quiere convencernos de que ella es lo único que existe?

*Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* es la última obra que Nellie Campobello escribe. Lo hace en 1940. Una desesperación salvaje, semejante a la de los perros que según ella lloraban a sus dueños, debió de apoderarse de la autora, quien a partir de entonces deja de escribir y se dedica el resto de sus días, con su hermana Gloria, a la danza. “¿Quién es Nellie Campobello?”, me pregunta alguien que sabe que voy a dedicar mi discurso a esta autora. “Ah, sí, una bailarina, ¿no?”. “¿No es ella la de la escuela de danza?”. Sí, Nellie es también ella, la que habla de la danza como de “una contribución para el pueblo” que “requería el máximo esfuerzo”, según explica, como excusándose de no escribir más, como encontrando en la Escuela Nacional de Danza el reconocimiento que no encontró en la literatura. Sabemos que su vida tuvo un fin trágico. Un día desapareció sin que se volviera a saber de ella. Lo último de que se tiene noticia es que fue víctima de un secuestro. Un cuerpo más o un cuerpo menos. Un cuerpo textual y un cuerpo físico.

Hay algo muy inquietante en los apuntes de Nellie sobre danza y bailes tradicionales (*Ritmos indígenas de México*). En ellos insiste en la palabra “pueblo”. Y es inquietante y curioso porque en *Cartucho* jamás se presenta la oposición pueblo-cultura. Quizá porque su autora comprendió muy pronto que en cierto sentido somos lo mismo. Por eso su obra no habla de la “nobleza intrínseca del pueblo”, o “la ajenidad y salvajismo de lo otro”, como sucede con sus contemporáneos. De modo que no hay forma de compensar al lector ni siquiera a través de las grandes frases, las diferencias, los juicios. Los personajes no llaman “condena” a su origen de clase; no se resignan. No hay tampoco quienes se beneficien de la situación, no hay nada de qué beneficiarse. En *Cartucho* no hay más que lo que hay: una violencia permanente con la que se con/muere y se con/vive todos los días. Esa naturalización, a mi juicio, es responsable de que los lectores de Nellie Campobello sientan su obra muy cercana a la época que nos habita. Una época capaz de entender lo que en el momento de su publicación y hasta hace muy poco había sido inconcebible pero que hoy, en cambio, marca nuestros días. Que el mundo puede ser narrado desde la total falta de certidumbres. Porque cuando ya no queda nada, se puede partir de cero. Porque cuando no queda nada, nos queda la literatura.

<sup>6</sup> Nellie Campobello, *ibidem*, p. 118.

*Rosa Beltrán en la Academia*

# La obra de Nellie Campobello

Gonzalo Celorio

Aun antes de que fuera propuesta oficialmente su candidatura, pensé que la elección de Rosa Beltrán como miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua enriquecería a la corporación y contribuiría a darle el esplendor que nuestro lema presupone. Celebro que haya llegado el día de su ingreso formal en la institución y mucho me place haber sido elegido para cumplir la honrosa encomienda de darle, en nombre del pleno académico, la bienvenida a nuestra casa. Con Rosa Beltrán, la Academia se renueva, se rejuvenece, amplía el espectro de sus saberes y fortalece su vinculación con otras lenguas y otras tradiciones literarias. También, por qué no decirlo, se embellece.

Hoy la Academia suma a su elenco a un miembro más de quienes a lo largo de la historia de la institución —de José Vasconcelos a Rubén Bonifaz Nuño, de Alfonso Reyes a Carlos Fuentes, de Martín Luis Guzmán a Fernando del Paso— han sabido fusionar la libérrima creatividad de la expresión literaria y el rigor de la reflexión intelectual, para ejercer, felizmente, la *pasión crítica*, esa suerte de oxímoron, tan encomiado por nuestro académico honorario Octavio Paz, que resuelve en unidad potencias aparentemente contradictorias o excluyentes del lenguaje: la imaginación y el análisis, la invención y el juicio, la creación y la recreación.

Sin el menor asomo de conflicto vocacional, estilístico o genérico, Rosa Beltrán ha conjuntado en su obra la creación literaria y la investigación. Ha escrito

novelas históricas, como *La corte de los ilusos*, que relata desde la insólita óptica de las mujeres la vida efímera de nuestro primer imperio, o *El cuerpo expuesto*, que retrotrae las tesis de la evolución natural de las especies al neodarwinismo contemporáneo; novelas y cuentos de amor —*El paraiso que fuimos*, *Alta infidelidad*, *Amores que matan*—, con todo lo que tamaña palabra, *amor*, significa en la sociedad contemporánea y en particular en el ámbito femenino, y novelas metaliterarias, como *Efectos secundarios*, que critica con severidad y decepción el comercialismo de la literatura y vindica la tradición clásica humanística. Y, por otra parte —o mejor dicho, por la misma parte—, ha realizado estudios de temas tan extensos como intensos, expuestos en sedudos trabajos académicos de carácter comparatista, como el muy temprano *América sin americanismos*, que emprende un recorrido histórico por las dos Américas de nuestro continente, o *Sentido y verdad en la cultura literaria posmoderna*, cuyo título mismo da cuenta de la amplitud y la actualidad de sus preocupaciones intelectuales. Es la suya una obra fecunda y diversa que abarca tanto la narrativa como los estudios interculturales, derivados de su formación en literatura comparada, especialmente en las lenguas española, inglesa y francesa. En la actividad intelectual de Rosa Beltrán convergen, pues, de manera excepcional, la creación literaria y la investigación, tareas a las que hay que sumar la docencia y las dedicadas a la difusión de la cul-

tura en su condición de profesora, editora, periodista y directiva universitaria.

Del inteligente y reivindicatorio discurso de Rosa Beltrán, quiero destacar en primer lugar —por su originalidad, por su carácter controversial y por la relativa escasez de trabajos alusivos— la importancia de la elección del tema: la escritora duranguense Nellie Campobello, a cuya obra le ha ocurrido, dos siglos y medio después —y toda proporción guardada—, algo similar a lo que le sucedió a la de sor Juana Inés de la Cruz. La monja jerónima fue admirada hasta el arrobamiento por sus contemporáneos pero también por ellos execrada, entre otros motivos por su condición femenina; repelida por los eruditos neoclásicos que vieron en el barroco los signos de la corrupción y de la decadencia, olvidada por los liberales decimonónicos que de un plumazo borrraron de nuestra historia la época virreinal, beatificada por los conservadores que advirtieron en su estado religioso vislumbres místicos y en su muerte los atributos del martirio y de la santidad, con todo lo cual su literatura apenas empezó a ser valorada con cierta objetividad ya bien entrado el siglo xx. Pues Nellie Campobello ha recorrido un itinerario semejante, si bien más constreñido y menos enjundioso. Su obra, cuando no desconocida, ha sido marginada e incomprendida, y muchas veces denostada hasta el vituperio o ensalzada hasta la veneración. Lo mismo ha sido proscrita por su evidente filiación villista y por los monstruosos pasajes que en ella se relatan con una frialdad espeluznante —digna del más despiadado naturalismo europeo del siglo xix, acentuado, en este caso, por la condición infantil de la voz narrativa—, que venerada como objeto de culto a causa de la propia biografía de su autora, siempre misteriosa y enigmática y al final de sus días francamente estremecedora, lo que con frecuencia ha modificado su lectura e incluso la ha sustituido, pues suele suceder que, para algunos lectores, la vida del escritor acaba por ser más importante que sus libros. Es cierto que su obra fue valorada en su momento por escritores tan notables como Martín Luis Guzmán, Germán List Arzubide o Rafael Heliodoro Valle, pero, al no responder a las características dominantes de la llamada “novela de la Revolución mexicana”, fue excluida de nuestra tradición literaria y relegada a un segundo plano frente a las novelas de Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz o del propio Martín Luis Guzmán —quien en buena medida se alimentó de los papeles que le proporcionó Campobello para escribir *Memorias de Pancho Villa*—. Y no sólo fue desairada por su singularidad literaria o por su posición política, sino quizá también, al igual que sor Juana, por la condición femenina de su autora, como si, en el ámbito de la literatura, su novela *Cartucho*, para hablar de su obra más conspicua, fuera equivalente al

papel importante, pero siempre subsidiario, que, en el terreno de la lucha armada, desempeñaron las soldaderas o *adelitas*.

Independientemente de las opiniones diversas que hoy día suscita la obra de Nellie Campobello tanto en el plano literario como en el político e histórico, es innegable que se trata de una obra excepcional, que no se corresponde con las peculiaridades canónicas que se fueron articulando con respecto a la novela de la Revolución mexicana a lo largo de los años. Ciertamente *Cartucho* es una novela singular —y no vacilo en considerarla una novela, pues el novelístico es el más dúctil de los géneros literarios, el más permeable, el más contaminado, el más “sucio”, diría Carlos Fuentes, y por ende el más susceptible de abrigar en su seno otros géneros, como la crónica, el testimonio o la autobiografía, según ocurre en la novela de marras y lo señala con oportunidad Rosa Beltrán en su discurso—. Y es singular porque está integrada por una serie de estampas aisladas, que no se subordinan a una secuencia argumental y que no obedecen a una trama convencional en la que se suceden ordenadamente el planteamiento inicial de un conflicto, el desarrollo del argumento, el clímax, el desenlace. Es singular también porque las decenas de personajes que por ella transitan sin detenerse más que en una página, o dos a lo sumo (y casi siempre para morir en ellas), tienen nombre —nombre, mote o apellido— aunque acaben por confundirse, o fundirse más bien —como lo dice Rosa—, en la masa anónima de *la bola*, que no sabe por qué pelea y que no puede detenerse ni echar marcha atrás, como la piedra que se lanza al fondo de un cañón. Es singular, finalmente, porque la voz narrativa que eligió su autora es la de una niña que mira con candor, con frescura, con ingenuidad, pero también con frialdad, a veces con morbo y por lo general con una suerte de fiereza inocente, a lo Henry James en *Otra vuelta de tuerca* —o a lo Ricardo Garibay en *Fiera infancia*— lo que ocurre en su casa, en la calle de su casa, en la otra cuadra de su calle y en las otras cuadras de su pueblo. Y esta singularidad, que no hace depender la fuerza narrativa de un argumento, sino de una mirada; que une las sucesivas estampas con hilos más sutiles y más resistentes que los meramente anecdóticos —en este caso, la muerte, que es lo que cotidianamente ocurre en su casa, en su calle, en su cuadra y en su pueblo— y que abre la narración al lirismo de lo fragmentario, hacen que la novela de Nellie Campobello tenga una repercusión determinante en las obras de escritores posteriores a la novela de la Revolución, la hayan o no leído sus autores. Pienso, obviamente, en *Pedro Páramo* y en el cuento “Luvina” de *El Llano en llamas* de Juan Rulfo, en los que la vida y la muerte no son entidades ni estadios diferenciados, pues la vida moribunda de sus ha-

bitantes está condicionada por la muy viva presencia de los muertos; pienso en *La feria* de Juan José Arreola, sucesión de estampas que se hilvanan para construir un todo novelístico y polifónico; pienso, en fin, en *Balún Canán* de Rosario Castellanos, que rescata la voz enmudecida de una niña que acaba por perder su identidad indígena frente a la cultura dominante y opresora.

La repercusión canónica de una obra en principio no canónica en la literatura mexicana posterior a Nellie Campobello es, en mi opinión, la sustancia reivindicatoria del luminoso discurso de Rosa Beltrán, para quien el canon no debe ser considerado una herencia, sino una construcción retrospectiva por parte de los beneficiarios de una tradición. Pongo un par de ejemplos para apoyar su tesis. Los humanistas del Renacimiento, en franca oposición al pensamiento escolástico medieval, le confirieron a la Antigüedad grecolatina el carácter clásico que entonces no tenía y que sigue ostentando hasta nuestros días, de la misma manera que, para fortalecer el espíritu independentista de nuestro país, los mexicanos de la primera hornada abjuraron de la época virreinal, a la que consideraron equivalente a la Edad Media europea, y les otorgaron a las culturas prehispánicas una dimensión modélica en la que pudieran fundamentar las diferencias esenciales con España y cimentar nuestra incipiente nacionalidad. Pues lo mismo ocurre hoy en día con la elección, entre nosotros, de nuestros clásicos, de nuestros paradigmas, de nuestros modelos.

Si la elección del tema es importante en este discurso, lo es doblemente porque Rosa Beltrán le confiere retroactivamente a la obra de Nellie Campobello el valor canónico que no tuvo en su momento. Y es que el clasicismo, como bien lo señala nuestra flamante académica, no es un valor inmanente que poseen ciertas obras, sino la condición que les atribuyen los receptores de una determinada tradición. Una tradición cultural no existe *per se*, objetivamente, sino es el resultado del reconocimiento que de ella tienen sus destinatarios. Son ellos, somos nosotros en este caso, quienes articulamos, para asumirlo, el discurso de un pasado del que queremos ser herederos. Y esta nueva manera de leer el pretérito es la que en verdad constituye una tradición viva y actuante. La tradición puede ejercer una influencia decisiva en sus receptores, pero no existiría en cuanto tal si estos no la construyeran según su propia visión del pasado y en consonancia con la vigencia que le adjudican. Repito: *en consonancia con la vigencia que le adjudican, que le adjudicamos.*

Y ya llegamos al meollo del discurso de Rosa Beltrán y de mi conato de respuesta: la vigencia de la obra de Nellie Campobello.

La actualidad que Rosa Beltrán le imputa de manera retroactiva a la obra de Campobello tiene que ver obvia-

mente (no podría ser de otro modo) con nuestro presente, que se afana en buscar en el pasado la explicación, la razón de ser, la causalidad de nuestra pavorosa situación actual. Si las muertes narradas con aterradora indiferencia en la sucesión de estampas de la novela *Cartucho* nos dejan pasmados, sólo encuentran redención en el nombre de los personajes victimados por la Revolución, que Nellie Campobello registra con puntualidad notarial, aunque nunca más vuelvan a aparecer en las páginas de su libro. No son anónimos, como bien lo dice Rosa Beltrán, aunque queden subsumidos en la masa de la que provienen. Ahí están, vivos y reivindicados por la literatura —lo único que nos queda, según Rosa—, Elías Acosta, El Kinilí, el coronel Bustillos, Bartolo de Santiago, Agustín García, Antonio Silva, Epifanio, Zafiro y Zequiél, José Antonio, el coronel Bufanda, el general Sobarzo, Pablo López, Tomás Ornelas, José Rodríguez, Martín López, Samuel Tamayo, José Borrego y el propio Cartucho. Ya no importa si son héroes o bandoleros; todos son, como decía Salvador Novo, *bandolhéroes*. Pero todos tienen nombre. Bueno, no todos: casi todos.

Por ello una de las páginas más estremecedoras de la novela es la titulada “Desde una ventana”, que se refiere al muerto anónimo, que cayó en la calle, frente a la casa de la precoz narradora:

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto a mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana, era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.

Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían a otro y deseando que fuera junto a mi casa.

La pena que sufre la niña cuando se percata de que el muerto ha desaparecido acaso tenga que ver con el hecho de que nunca supo su nombre y por tanto no lo pudo redimir con su palabra.

¿Cómo nombrar —me pregunto tras la lectura del discurso de Rosa Beltrán— a los miles, a las decenas de miles de nuestros muertos de hoy, así sea para que se reintegren después en la masa informe de donde procedían?

Acaso no hay literatura capaz de arrostrar empresa semejante.

Nuestros muertos no son muertos; son, todos, desaparecidos. **U**

Rubén Darío

# La rareza de ser actual

Ariel González

*El 6 de febrero de 1916, hace un siglo, falleció el gran renovador de la lírica española que asumió el nombre de pluma de Rubén Darío. El poeta nicaragüense, con todo, no ha tenido una posteridad decididamente aplaudida; han existido los reparos y el desconocimiento de las aportaciones que su escritura trajo a la poesía de la lengua. ¿Cuál ha sido el devenir de estos desencuentros críticos?*

I

Sin proponérselo —acaso sólo sintiéndolo para luego poder reflexionar sobre ello con gran elocuencia—, fue Borges quien íntegramente percibió en el curso de su vida, haciéndolas suyas, las reacciones fundamentales que el legado de Rubén Darío ha producido: desdén o admiración; rechazo o exaltación de su figura, pasando desde luego por un sinnúmero de matices.

El joven Borges abolió a Darío y el Borges maduro se rindió ante él. Para nuestra suerte, todos estos sentimientos encontrados fueron experimentados por un escritor capaz de ver a tiempo la injusticia cometida.

En su ensayo “Ultraísmo”, publicado en los años veinte en la revista *Nosotros*, Borges define que “la belleza rubeniana es ya una cosa madura y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero, por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada”. Antes, incluso se permite “empalmar una expresión de Torres Villarroel y decir que considerado como cosa vi-

viente, capaz de forjar belleza o de espolear entusiasmos, el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto”.

Décadas después, el autor de *El Aleph* se refiere en pocas pero muy puntuales ocasiones al poeta nicaragüense. Le concede ya ese papel preponderante en nuestras letras que ha pasado a ser prácticamente un lugar común: “Todo lo renovó Darío: el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado ni cesará. Quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar liberador”.

En 1971, el diario *Clarín* le preguntaba a Borges cómo definía la situación de Argentina en ese momento. En la respuesta que da evoca a Darío como el poeta capaz de mirar simbólicamente hacia todo aquello que quisimos ser como naciones latinoamericanas; Borges entonces lo utiliza como contrapunto: “Creo que es una época de escasa esperanza, de desidia, nadie espera mucho de nada. En 1910, cuando Rubén Darío escribió la ‘Oda a la Argentina’, creo que sentíamos que éramos una esperanza para el mundo. No creo que nadie sienta



Rubén Darío

eso hoy. Sentimos que todo está un poco desvaído, un poco gris; y si quieren suprimir un poco, podemos suprimir los adverbios...”.

El autor de *Azul...* acompañó e inspiró a muchas generaciones de escritores y poetas. Sin embargo, su valor, su peso e influencia no siempre fueron asimilados fácilmente. Como parte sustantiva del modernismo despertó las más disímiles reacciones; no bastó con que ayudara a revolucionar el lenguaje de una época o que enseñara a mirar con otros ojos la actividad poética. Antes y ahora mismo, se le regatea su grandeza.

En *Cuadrivio*, Octavio Paz expone lúcidamente sus reservas: “El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o de llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador”.

## II

Darío conoció en vida la gloria, la admiración de sus pares, el respeto de instituciones y gobiernos, pero su verdadera dimensión no fue aceptada sino hasta después de su muerte. No obstante, lo que le sucedió al joven Borges frente a su figura y, más aun, lo que apunta Paz, sigue ocurriendo hoy mismo. Su pugna por estar entre nosotros, vigente más allá del mausoleo y el texto escolar, no ha terminado.

Hace poco me contaron que frente a la pregunta de qué significaban hoy Darío y su obra —ahora que se cumplen cien años de su fallecimiento—, un poeta mexicano decidió no responder nada porque, confesó, *nada* le decían. Esa aparente indiferencia (eufemismo de profunda ignorancia) resulta muy inquietante porque parece ser la que ha prohiado esa ceguera que ostentan con naturalidad y desparpajo mucho jóvenes que prefieren mirar sólo hacia la *actualidad*, por más pobre que esta luzca. ¿Será eso lo que ha producido, por ejemplo, que en el mercado del arte, absurdamente, los clásicos valgan ya menos que todo eso que se vende como arte contemporáneo?

Darío, quien pensó en los *raros* (sus admirados Poe, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Ibsen, Léon Bloy, Lautréamont...), ha terminado por ser él mismo uno de ellos, pero por una vía hartó más simple: la que el paso del tiempo entreteje, como una trampa, y de la que ni la fama ni el reconocimiento salvan. Porque, viéndolo bien, entre las muchas formas de ser raro, la de parecer anticuado o *démodé* es una de las más socorridas. Y si en su momento *raro* pudo tener la connotación de decadente (a lo que no poco contribuyeron la dipsomanía o las estrecheces económicas del poeta), hoy ese término glosa esencialmente la extrañeza ante lo que representa otro tiempo, otra sensibilidad que de tan fina se considera caduca.

En un magnífico ensayo sobre lo raro (*Letras Libres*, agosto de 2012), Juan Pablo Villalobos cita y resume la perspectiva del poeta catalán Pere Gimferrer sobre el tema:

“¿Qué es hoy lo raro, quiénes son hoy los raros?”, se pregunta Gimferrer y alude a Darío: “Para Rubén, lo raro y los raros no podían ser sino lo opuesto a la tradición o lo simplemente ajeno a ella. En tal sentido, lo raro y los raros formaban parte de una estrategia respecto a esa tradición; eran fuerzas de choque, catapultas contra las murallas desconchadas de la preceptiva”. Para Gimferrer, casi cien años después de Darío, la ausencia de una verdadera tradición literaria provocaba que ya no hubiera más “murallas que asaltar”. La comarca de los raros se había extendido casi sin límite, todo podía ser raro, y concluye con una provocación: “Raro es lo mal leído o mal comprendido o mal difundido”.

En esta última frase cabe el raro destino de Darío, cuya obra es hoy poco (y mal) leída, no muy comprendida y pésimamente difundida. Y si hemos de hablar del conocimiento de su vida, las cosas van a peor. “Son muchos los críticos de Rubén Darío y muy pocos sus biógrafos. Más los Pedros Salinas y menos, mucho menos, los Franciscos Contreras”, escribió Carlos Tünnermann en la presentación de la biografía por antonomasia del poeta (*La dramática vida de Rubén Darío*, de Edelberto Torres).

Para ser el pantocrátor de las letras hispanoamericanas, el más genial poeta surgido desde el Siglo de Oro, esta condición resulta por lo menos injusta. Sin embargo, parece continuación o se corresponde de algún modo con la mar de crisis, dificultades y apremios que envolvieron siempre su existencia

### III

Excepto la poesía —una auténtica lengua materna para él—, nada le fue fácil a Darío. El genio precoz, el *niño poeta* como Rimbaud, no tuvo la cuna que explicara *per se* la grandeza que alcanzaría. Metapa, el pobre villorrio donde vino al mundo (hoy Ciudad Darío), no podía siquiera soñar con que uno de sus hijos pudiera proyectarse hacia la universalidad.

Sus orígenes humildes, empero, quizá sean los que lo convierten necesariamente en viajero (que no en vago, como pretendía un proceso que se le instruyó en Managua en 1884): se va a El Salvador; no tiene ni veinte años cuando llega a Valparaíso, Chile, para pasar luego a Santiago. Allí, a los 21, publica *Azul...*, la deslumbrante obra que le abrirá todas las puertas y que servirá de estandarte para muchas generaciones de artistas. Después Buenos Aires, Madrid, París, las grandes ciudades en las que consolidará su talento.

Pero desde sus comienzos todo es lucha contra eso que en las palabras liminares de sus *Prosas profanas y otros poemas* denomina “la absoluta falta de elevación men-

tal de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Rémy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprend-pas*. *Celui-qui-ne-comprend-pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta *rastaquouère*”.

Es encumbrado por los políticos locales, pero todo es siempre como una farsa que termina poniéndolo al frente de fantasmales delegaciones, fracasadas o mendicantes misiones diplomáticas. De ahí que el periodismo se convierta en el más urgente medio para sobrevivir; sus crónicas para *La Nación*, de Argentina, impedirán una y otra vez que lo alcance la miseria.

La sombra tortuosa de su matrimonio con Rosario Murillo lo perseguirá a todas partes; la frustrante, incompleta relación con la buena de Francisca Sánchez será sólo otra pieza de su fragmentada y conflictiva vida amorosa.

Su bohemia abismal parecía acercarlo a algunos de los raros de su predilección. Sometido por los demonios etílicos, los que no lo explotan, lo vilipendian. Dice Pedro Salinas: “Por alcohol se compraba siempre a Darío mucho más que por dinero. Por alcohol se le engañaba, como a un niño [...]. Y bebía, como lo hizo casi todo, mitad en este mundo, mitad en el otro”.

Hasta un Santos Chocano, ensobrecido, le recuerda cínicamente los *valores distintivos* de una región —humana y geográfica— que no lo deja crecer porque ahí está anclada su existencia: “En América tenemos hoy, además de nuestro renombre incontrovertible, tú la fama de ser más ebrio que Baco; Díaz Mirón la de ser más asesino que Hércules; yo la de ser más ladrón que Mercurio. ¡Pobre América que no cuenta sino con nosotros!”.

Los primeros cien años sin Darío siguen revelando la pequeñez del mundo que le tocó vivir. Pero el triunfo de Darío es que a pesar de todo cuanto enrarece su imagen, siempre pervive su Arte, así con mayúsculas: “Y si hubo áspera hiel en mi existencia, melificó toda acritud el Arte”. ¿Eso le da *actualidad*? No lo sé. ¿A quién le importa? La certeza más profunda que podemos tener es que las letras hispanoamericanas no serían lo mismo sin él.

Por lo demás, lo único que siempre es actual es el misterio del que habla Pierre Michon cuando se pregunta: “¿Qué es lo que hace que la literatura se reanude sin fin? ¿Qué es lo que impulsa a los hombres a escribir? ¿Los demás hombres, sus madres, las estrellas, o las antiguas cosas inmensas, Dios, la lengua? Las potestades lo saben”.

Y son esas potestades las que sin duda hicieron cantar a Darío:

amar, sobre los hechos fugaces de la hora,  
sobre la ciencia a ciegas, sobre la historia espesa,  
la eterna Poesía, más clara que la aurora. **U**

# Escribir Ayotzinapa

Jorge Volpi

*La desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa, en Guerrero, la noche del 26 de septiembre de 2014, es el acontecimiento que más ha inquietado y conmovido a la sociedad civil mexicana. Como no podía ser de otra manera, ya han aparecido libros que buscan, desde distintos enfoques, explicar los aspectos más importantes de estos lamentables hechos.*

El inicio de la historia no pudo resultar más paradójico: el 26 de septiembre de 2014, un contingente de estudiantes de la Escuela Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa tomó camino rumbo a Iguala con el objetivo de tomar —hay quien usa enfáticamente el verbo *secuestrar*— el mayor número posible de autobuses con el fin de transportarse a la marcha que tendría lugar en el Zócalo de la Ciudad de México para conmemorar la matanza del 2 de octubre de 1968. Del centenar de jóvenes que emprendieron la aventura, cerca de la mitad terminarían asesinados, heridos o desaparecidos al concluir la jornada. La policía no sólo los amagó y persiguió, sino que disparó abiertamente contra ellos —balearando a varios transeúntes y a un autobús del equipo de fútbol de segunda división de los Avispones de Chilpancingo—, detuvo y torturó a los sobrevivientes, y a continuación desapareció a 43 de ellos: los peritos sólo han podido determinar la muerte de uno de los normalistas y, con menor certeza, la de otro de ellos.

En medio de la violencia incontrolable que ha estremecido a México desde que el presidente Felipe Cal-

derón declarase la “guerra contra el narco”, con un saldo de unos cien mil muertos y veinte o treinta mil desaparecidos, el caso ha cimbrado nuestra vida pública como ningún otro. Las razones son evidentes: los jóvenes de Ayotzinapa son a la vez estudiantes —de allí el eco del 68— e hijos de familias campesinas de una de las zonas más pobres y rezagadas del país; y su desaparición no fue obra de criminales sino de las mismas autoridades que debieron protegerlos. Para colmo, las investigaciones han puesto en evidencia los incontables defectos de nuestro sistema de justicia: tortura, manipulación de pruebas, apresuramiento y negligencia, lo cual ha provocado que haya cientos de detenidos pero pocas posibilidades de una condena firme y, por tanto, de llegar a una “verdad histórica” como la que proclamó Jesús Murillo Karam, el anterior titular de la Procuraduría General de la República (PGR).

La intervención del Grupo de Peritos Argentinos a solicitud de las familias de los normalistas, así como de los expertos de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, no han hecho sino ratificar los fallos del ex-

pediente. A más de un año de distancia, quedan pocas dudas de la colusión del crimen organizado con las autoridades civiles y policiales de Iguala y Cocula —ciudades enclavadas en una de las principales regiones productoras de heroína—, pero no sólo seguimos sin conocer el paradero de las víctimas, sino las causas mismas de la barbarie.

Las escrituras y reescrituras de las muertes y desapariciones forzadas de Iguala se han multiplicado en las últimas semanas, desde aquellas interesadas en afianzar la versión oficial —como el documental *La noche de Iguala* (2015), de Jorge Fernández Menéndez, que acusa a los normalistas de estar infiltrados por el narco—, hasta las que, en el extremo opuesto, han buscado presentar la masacre como una deliberada estrategia del Estado. A la fecha disponemos ya de varios libros que intentan documentar o desentrañar el crimen, entre los que destacan *La noche más triste. La desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa*, de Esteban Illades; *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*, de Sergio González Rodríguez; y *Ayotzinapa: el rostro de los desaparecidos*, de Tryno Maldonado. Los tres ofrecen perspectivas muy distintas, pero más allá de sus discrepancias, ayudan a aproximarse no sólo a aquel 26 de septiembre en Iguala, sino al maremágnum de voces surgidas en torno a la tragedia, así como a la relevancia social, cultural e intelectual que esta ha cobrado. Así, la crónica periodística de Illades contrasta con la interpretación geopolítica de González Rodríguez y con el relato casi novelístico de Maldonado.

Cuando se publicó por primera vez en *Nexos* —donde su autor se desempeña como coordinador de la edición electrónica—, en enero de 2015, “La noche más triste”, el artículo que dio pie al libro de Esteban Illades, revistió una relevancia capital: por primera vez alguien se atrevía a sumergirse en el expediente —que ahora puede ser consultado en línea por cualquiera— y a otorgarle una coherencia y sobre todo una *narrativa*. Sin apartarse de la versión oficial, y por desgracia sin haberse trasladado a Iguala y Ayotzinapa para contrastar las declaraciones ministeriales con víctimas y testigos, Illades ofreció el primer relato consistente de los hechos, el mismo que desde entonces no ha dejado de ser cuestionado y corregido por sucesivos investigadores (incluyendo la propia PGR). Su publicación como libro resulta, en cambio, un tanto innecesaria: complementada apenas por otros textos, sólo destaca por la entrevista con John DeHaan, uno de los mayores expertos mundiales en química forense, el cual refuerza la posibilidad de que los normalistas hayan sido incinerados en el basurero de Cocula, como concluyó la PGR, en contra de lo opinado por José Torero, el perito de la CIDH.

Más difícil de clasificar resulta el libro de González Rodríguez. A diferencia de su impecable *Huesos en*

*el desierto*, que se ha convertido en un clásico de la crónica criminal, en los últimos años su autor se ha decantado más bien por pequeños ensayos, como *El hombre sin cabeza* o *Campo de guerra*, que renuncian a la investigación directa y adquieren una perspectiva analítica heredera de Badiou o de Agamben. Lamentablemente, *Los 43 de Iguala*, un texto sólo más extenso que un artículo, apenas trata sobre los 43 de Ayotzinapa —el título parece aquí una muestra de oportunismo de los editores— y divaga entre explicar la violencia de Guerrero a partir de la visión geopolítica de Estados Unidos y la pasión revolucionaria de los normalistas como consecuencia de su adiestramiento revolucionario. En su parte más extravagante, González Rodríguez no se cansa de afirmar que dirá lo que *nadie* se atreve a decir sólo para repetir lo que *todos* dicen; relata una experiencia personal de tintes casi místicos en el Museo Guggenheim de Bilbao; o compara la incineración de los normalistas con el de una amiga suya, años atrás, en la Ciudad de México. Al final poco queda de revelación y nada de la “verdad y reto de los estudiantes desaparecidos”.

Más interesante resulta el texto de Maldonado. Tras escribir una ambiciosa novela sobre los movimientos de protesta en Oaxaca, ciudad donde reside, no dudó en mudarse a la Normal Isidro Burgos para tener contacto directo con sus estudiantes, los sobrevivientes de Iguala y las familias de los 43. Se trata, pues, del único testimonio de primera mano. Entreverando con habilidad los perfiles e historias personales con la crónica del 26 de septiembre de 2014, Maldonado consigue que nos pongamos en el lugar de los normalistas, explicando mejor que nadie sus condiciones de vida, sus ilusiones y confusiones sentimentales e ideológicas. No es un logro menor, si se piensa que tanto el gobierno como buena parte de la prensa, al igual que amplios sectores de nuestra sociedad han demostrado una absoluta falta de empatía hacia quienes, míreseles como se les mire, fueron víctimas de la violencia del Estado. El de Maldonado es un libro importante, cuyo mayor problema radica en su propia habilidad narrativa: en ocasiones no sabemos si nos hallamos frente a una novela —es decir, una ficción— o una crónica escrupulosa, en donde los personajes hablan y actúan sin que sepamos si el autor respeta sus fuentes o las adereza con su imaginación. Su simpatía hacia los normalistas y sus familias es explícita, pero en un caso tan polémico se echa en falta saber cuándo reconstruye los hechos y cuándo los acomoda o complementa para dar mayor fuerza a su relato. Como fuere, estos tres libros ponen en evidencia las dificultades para llegar a la verdad. Queda claro, en cualquier caso, que la historia de Ayotzinapa no se acerca siquiera a su fin. **U**

# El nombre de Umberto Eco

Edgar Esquivel

*Umberto Eco hizo de la erudición un acto generoso, del rigor un suceso placentero y del descubrimiento un gozo. El humanista italiano falleció el pasado viernes 19 de febrero, y dejó tras de sí una obra desafiante e inquieta, curiosa a las numerosas manifestaciones del saber, la cultura y los caminos del libro. Difícil negar que sus títulos permanecerán en la memoria de sus lectores.*

I

La comedia humana agrupa en torno a sí el brillo, el absurdo y el despropósito, y ante ello es la cultura, los conocimientos acumulados, lo dubitable, la ansiedad por descubrir e inventar, la necesidad de explicarnos, de situarnos en tiempo y espacio, lo que lleva a construir y reconstruir ideas y hábitats; después de todo, refirió el célebre humanista italiano Umberto Eco, “la cultura es una crisis continua. La cultura no está en crisis, es una crisis continua. La crisis es condición necesaria para su desarrollo”, pero, claro, a diferencia de lo que ocurría en el ochocientos hoy “la cultura es más libre”, pues ningún escritor iniciaría un texto con una loa al señor, o a un rey. No hay elogios de reverencia, sino de referencia y perspectiva del mundo.

Con certeza el nombre de Umberto Eco (Alessandria, Piamonte, 1932-Milán, Lombardía, 2016) seguirá como una constante en las batallas del pensamiento que se avecinan con tremendo impulso a partir de lo que parece un nuevo episodio en la confrontación de utopías, algo que es inherente a la historia universal. ¿Hay algo nuevo bajo el sol? No es que las posturas contrapuestas acerca de lo que buscan las distintas sociedades —en los

ámbitos del poder, el saber, del creer— sean una contradicción sin antecedentes; al contrario, sino que la asunción plena de aquellos elementos que surgen de las innovaciones trastocan cada vez más la vida diaria, donde la inmediatez, el fulgor adictivo de lo efímero, abona poco o nada a la solidez de los valores humanos que han definido las grandes civilizaciones. ¿Por dónde empezar la reinención de lo que llamamos todavía *humanismo*? Cierta ocasión, hace unos años, de acuerdo a una crónica del diario *El País*, Umberto Eco estaba de paso en Burgos, donde aprovechó para ensalzar ese objeto que le apasionó siempre, el libro, advirtiendo que en aquel lugar “se encuentran ejemplares con más de mil años de antigüedad, y sin embargo nadie es capaz de decirnos cuánto nos va a durar un USB...”. El culto al libro, *el* instrumento de sabiduría y felicidad, un fin en sí mismo —a diferencia de Internet, por ejemplo—, es un hecho protagónico en cada etapa de la historia, fuente perpetua de descubrimientos y emociones y, aun más, es el trayecto donde “el placer de conocer no tiene nada de aristocrático, es un campesino que descubre un nuevo modo de hacer un injerto; evidentemente, hay campesinos a los que esos pequeños descubrimientos procuran placer y a otros no”. Son realidades opuestas, que

conviven y se retan una a otra, y ante ello Eco supo, mediante su interminable afán por aprender y reflexionar, dilucidar sobre la naturaleza del saber y de lo bello a partir de dos absolutos que conviven; la verdad y la mentira son percepciones que a la luz del conocimiento revolucionan las tendencias de las sociedades, sus predisposiciones emotivas y sus mecanismos de convivencia, quizá por ello “el libro como objeto continuará existiendo, de la misma manera que la bicicleta sigue existiendo pese a la invención del automóvil; es más, hoy hay más bicicletas que hace unos años”. El humanismo no es un logro estático, sino una marcha que sublima el trato de cada persona con otras, facilita el reconocimiento y la aceptación de límites esenciales —la libertad exige tolerancia; la igualdad, justicia; la fraternidad, respeto—, e incentiva la introspección consuetudinaria si hay contacto habitual con manifestaciones artísticas. El libro es el soporte y garante de las sociedades que no cesan en sus inquietudes y conflictos. Abjura Eco: “Internet es como la vida, donde te encuentras personas inteligentísimas y cretinas. En Internet está todo el saber, pero también todo su contrario, y esta es la tragedia”.

Todo lenguaje es un conjunto de símbolos que resguardan los saberes que a lo largo de la historia heredamos, decodificamos o interpretamos —traducimos—; se resguardan y transmiten, y aunque cada lenguaje es en esencia una forma de comunicar, permite generar además una serie de expresiones que al pasar el tiempo permanecen como obras trascendentes por su representatividad y aportes —los hitos se alimentan de nostalgia y atribuciones, pero también de cismas—, de lo cual se desprenden precedentes con elevado significado sin importar el momento o la región del mundo donde arrai-

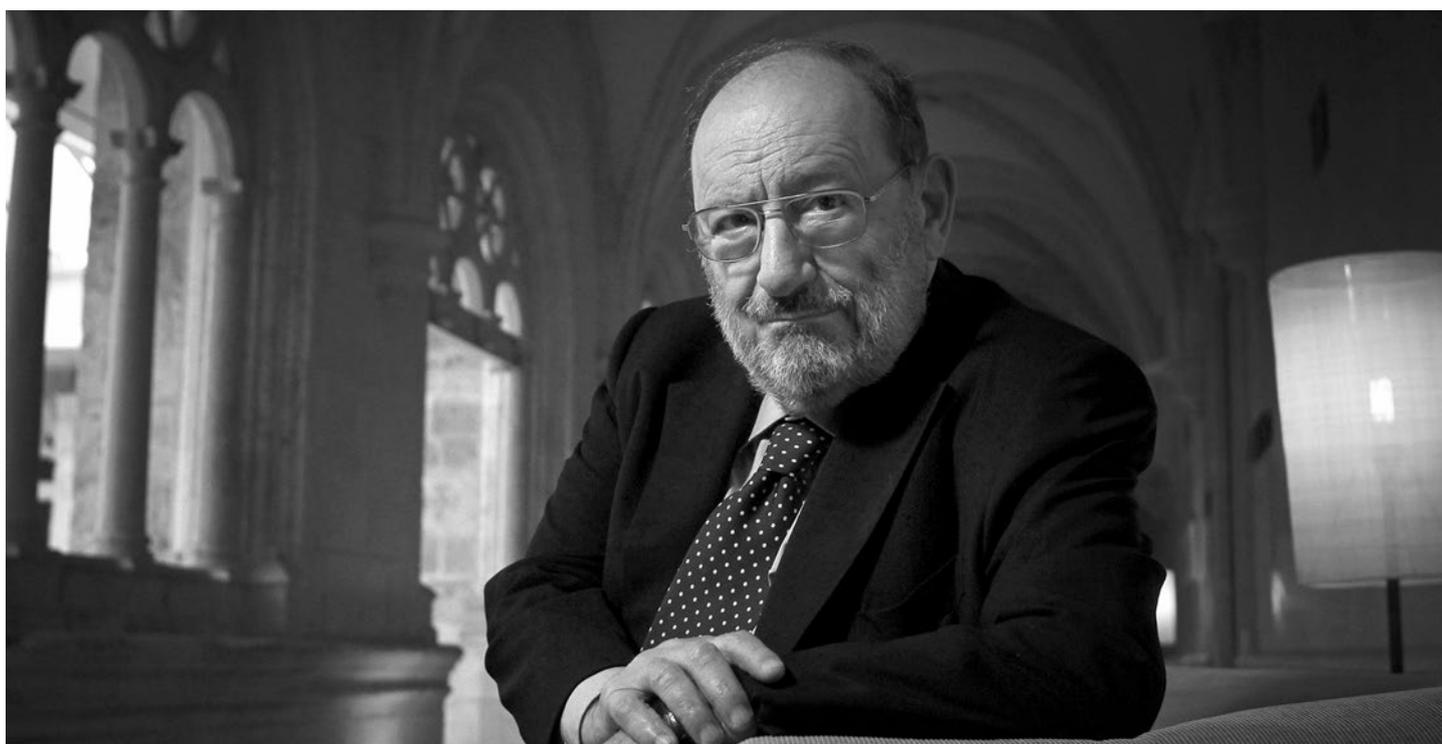
gan, y que sin duda retratan la terca y compleja condición humana.

El saber, por tanto, es un instrumento, pero en sus momentos estelares ha sido, es, y será una forma de vida, un propósito en sí mismo. Nuestro tiempo aspira a ello como nunca antes, pues a través del dominio de la técnica —aplicación de un conjunto de ciencias y artes— se ejerce y extiende un poder vasto donde la obtención de riquezas para quienes detentan la generación de conocimientos de avanzada parece interminable, pero ello no es, por otro lado, una garantía de que los pactos sociales —el arte de la obediencia— no presenten alteraciones recurrentes, pues el acceso a mejores condiciones de vida, en plena era del conocimiento, se aprecia cada vez más complicado.

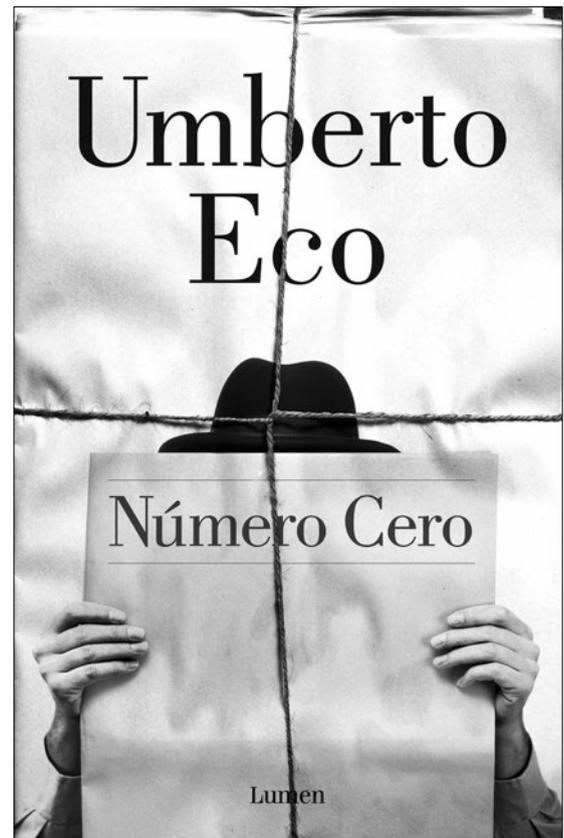
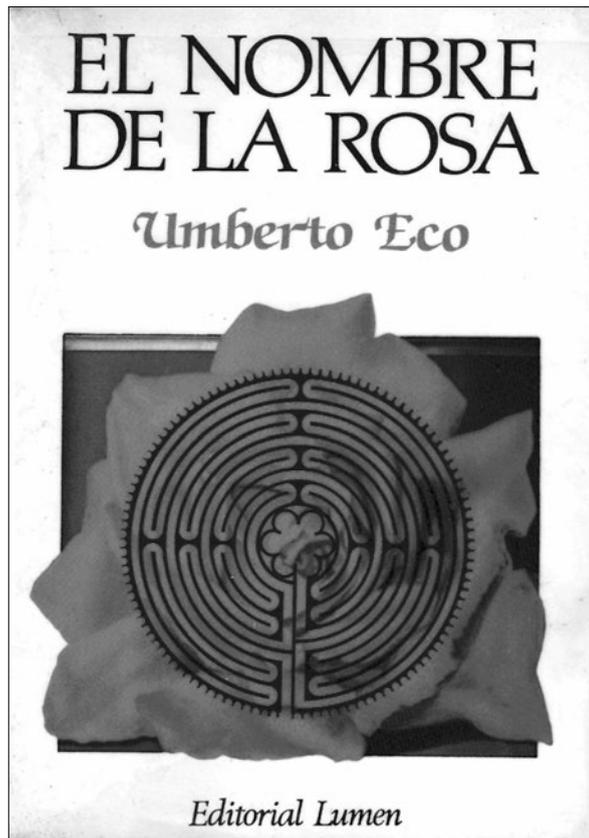
## II

Umberto Eco fue un bibliómano y erudito que cabalgó entre siglos, naciones y lectores con la mirada puesta en lo que nos trasciende y determina —el conocimiento, la formas de conocer y transmitir, de comprender—, que si bien nunca pasaba por alto temas fundamentales que aluden a cualquier sociedad, donde los libros y el lenguaje son arquetipos que marcan derroteros, menos aún desdeñó o subestimó todas aquellas acciones y conductas —la inventiva, el riesgo— que redimían la imaginación y validaban la cultura en su sentido más amplio.

En lo que fue su última novela, *Número cero*, trama donde la política y el periodismo son comparsas en la concepción de falsos destinos y realidades de probeta, el autor piamontés pone en boca del protagonista —po-



Umberto Eco



seedor de una “cultura monstruosa”— una aguda percepción: “los perdedores, como los autodidactas, siempre tienen conocimientos más vastos que los ganadores. Si quieres ganar tienes que saber una cosa sola y no perder tiempo en sabértelas todas; el placer de la erudición está reservado a los perdedores”. El tiempo perdido es ocio, pozo de vicios, pero mana ante todo reflexión y contemplación. Cada trozo de la Historia es un amasijo de intrigas y voluntades, de aciertos y errores, de luces y sombras, de fortuna y fatalidad, pero no por ello puede reducirse todo a un maniqueísmo ramplón; por un lado, “las sospechas nunca son exageradas. Sospechar, sospechar, sólo de ese modo se encuentra la verdad. ¿No es esto lo que dice la ciencia que hay que hacer?”; por otro, tenemos que “para entender qué hacer hay que combinar todos los datos. Un dato, por sí solo, no dice nada; todos juntos te hacen comprender... hay que desentrañar lo que intentan esconderte”.

El mundo tal cual es —con sus oportunidades y paradojas— nunca resulta suficiente para dejar de maravillarse por lo que falta por conocer, aprender y discernir, excepto cuando las opciones se minimizan y un gran número de personas ignora cómo diferenciar —apreciar— hechos y opiniones. La uniformidad y la cerrazón, la negación inflexible a informarse o saber según el impulso de la intuición, diezman cualquier empresa humana. No pocas veces el costo de poder leer, enterarse o averiguar sin condiciones ha sido la vida misma. Por ello la gran metáfora de *El nombre de la rosa*, libro icónico de Eco, tuvo reconocimiento inmediato. Hay sím-

bolos —arcanos— que parecen inmunes a los efectos del tiempo, y a las múltiples interpretaciones —si hay interpretación hay irresolución, ausencia de lo definitivo—. Ante ello el autor italiano fue un visionario irredento: “es duro para este viejo monje, ya en el umbral de la muerte, no saber si la letra que ha escrito contiene o no algún sentido oculto, ni si contiene más de uno, o muchos, o ninguno. / Pero quizás esta incapacidad para ver sea producto de la sombra que la gran tiniebla que se aproxima proyecta sobre este mundo ya viejo”.

Cada etapa del desarrollo de la historia ha tenido una serie de valores y hábitos, de creencias y visiones que enmarcan burdamente, no obstante progresos evidentes e incuestionables, el aún escaso entendimiento por parte de los hombres de su entorno. Los momentos oscuros son inevitables, e incluso conviven —desde la Edad Media hasta la *Edad del Cómic*— con las alegorías más acabadas de lo que se presenta como el éxito de lo racional, de tal modo que del futuro se pregonan sólo sus bondades para poder creerlo —ya se asoma la cuarta Revolución Industrial como hecho exclusivo de Occidente—. El legado de Eco es aleccionador por donde se quiera, e incisivamente cuando advierte de las consecuencias no de un avance, sino de una regresión —“las únicas verdades que sirven son instrumentos que luego hay que tirar”—. La negación de la razón, o peor aún, impedir la posibilidad de acceder al conocimiento, mediante cualquiera de sus formas —la lectura, el disenso, la crítica, la risa—, es un atentado en contra no de las certezas, sino de lo falible, del error. Conocer implica riesgos,

pero indiscutiblemente las ideas son una de las mayores aventuras de la humanidad, por tanto la cosmovisión de cada grupo social rinde culto al misterio de la creación —“¿Dónde está mi ciencia? He sido un testarudo, he perseguido un simulacro de orden, cuando debía saber muy bien que no existe orden en el universo”—, es decir, la fantasía, la ensoñación y la recreación son formas alternas de razón.

### III

“Pero yo no me fío de los autores, que a menudo mienten. Me fío sólo de los textos”. La trasgresión entre distintos géneros artísticos incentiva la aparición de nuevos símbolos; esto constituye una forma de generar distintas lecturas e interpretaciones fascinantes de la realidad o de los anhelos; pero, de manera paralela, los creadores se mimetizan con su creación. Eco alude, en *Entre mentira e ironía*, a los dibujantes, como Hugo Pratt y su Corto Maltés, quienes al trazar sus personajes y mundos ideales “se están buscando y al buscarse persiguen sueños errabundos”. Así como necesitamos la cognición y el misterio, nos conforta la ilusión; esa ausencia de verdad definitiva, invariable y monótona, es un aliciente.

Así se vuelve errabundo un texto. Y en esta bruma que afecta al espacio y al tiempo nacen los mitos, y los personajes emigran hacia otros textos, se instalan como nativos en nuestra memoria, como si hubieran existido desde siempre en la memoria de nuestros padres, jóvenes como Matusalén y milenarios como Peter Pan, de suerte que a menudo nos los encontramos hasta donde no son narrados, e incluso —al menos tanto les es dado a los niños— en la vida.

La invención no es exclusividad de las mentiras; un puñado de verdades bastan para fabular y narrar hechos con los cuales podemos conformar algo creativo que no necesariamente resulta otra verdad, sino una fusión del temor y fervor que hay por el hecho de conocer. Si mentimos no es únicamente porque no podamos aprehender lo que creemos que es la verdad, sino porque nos rebelamos ante la intolerancia que yace en ella. La mentira y la verdad conviven en la naturaleza de los hombres, y es excitante el desafío que una y otra representan, ya que su inminente enfrentamiento es en ocasiones un modo de vida. En *Confesiones de un joven novelista*, Eco confiesa que alguna vez escribió, “con un toque de arrogancia platónica”, “que veía a los poetas, a los artistas en general, como prisioneros de sus propias mentiras, imitadores de imitaciones”. La creación es más compleja que una imitación o una interpretación,

aunque no prescinde de ellas. Del mismo modo que el hecho de escribir es algo más que redactar continuamente “de izquierda a derecha”. Condensa trabajo, ideas, intuición, afinidades, influencias, aunque lo realmente importante para crear “es empezar”. Son los *hechos*, opiniones, las minucias de la vida diaria, esto es, símbolos de lo cotidiano y de la reinención del pasado o el futuro, los elementos que, mediante intelecto y ficción, delatan horrores y vilezas, pero al hacerlo iluminan otros caminos, desconocidos e insospechados, que procuran sosiego y alteridad. De las terribles contradicciones del mundo surge un poderoso consuelo que es la mezcla de ingenio e ilusión; no es casual que de la fascinación por envenenar a un monje mientras lee nació una obra esencial en la narrativa de Eco que le ha garantizado la inmortalidad.

¿Quién puede asegurar que no existen generaciones que ante el desencanto heredado por siglos han optado por exigir un final irreversible de la Historia? Son los que desean que todo culmine, saber la verdad, sea cual sea, a costa de lo que sea y de una vez por todas, sin dar oportunidad a volver a narrar lo que ha tenido lugar hasta ahora, o intentarlo todo de nuevo, de fallar una vez más, es decir, son los encantadores de serpientes que terminarían por coartar opciones y elecciones de vida. Son los opositores de sagas y de las traducciones, de decir casi lo mismo en otras palabras.

“Estamos rodeados de poderes inmateriales”, advirtió Eco en *Sobre la literatura*, no sólo de las doctrinas o las leyes de la física y las matemáticas, sino incluso de la tradición literaria, “ese conjunto de textos que la humanidad ha producido no con finalidades prácticas... sino más bien por amor de sí mismos”. La lectura, los libros, todo lo que sucede alrededor de la escritura, de la inteligencia y la sensibilidad, de la cultura, incide en la vitalidad del lenguaje y la dinámica de la comunicación, pero también en la composición de un patrimonio común, de identidades y comunidades. “A los excluidos del universo del libro no llegan los reflejos de un mundo de valores”.

No hay mundos que permanezcan cerrados, pues lo que no se conoce queda expuesto siempre a la deducción —lúdica o solemne—, a que alguien decida escribir o recrear, a hacer un libro y contar una verdad a modo, al capricho de la razón, al invento de símbolos, a la infinita interrogante ¿por qué?, al péndulo que es la existencia. “¿Cómo se puede pasar una vida buscando la Ocasión, sin darse cuenta de que el momento decisivo, que justifica el nacimiento y la muerte, ya ha pasado?”. Umberto Eco hizo de la erudición un acto generoso, del rigor un suceso placentero y del descubrimiento un gozo. Su nombre es *el libro* total, inagotable, lúcido, evocador. Su obra carece de un solo adjetivo, de un título único, pero es ya sin duda un símbolo inmarcesible que a él mismo le hubiera parecido digno de desentrañar. **U**

# *Felizmente divididos y viceversa* Sobrevivir al naufragio

Sandra Lorenzano

*Hace 40 años, el 24 de marzo de 1976, la historia argentina sufrió la imposición de la dictadura militar; el vibrante país sudamericano entró en una larga noche de sufrimiento, pérdida y violencia institucional. México, por su parte, fue un suelo generoso que recibió a los exiliados y permitió, a muchos de ellos, encontrar una nueva casa. Leamos los testimonios.*

*Por los cuarenta años de exilio  
Por los dieciséis años de felicidad  
Por el futuro  
Lejaim!*

*...fue un continente muy fuerte para un momento de quebradura, es como si México me hubiera ayudado a juntar los pedazos y me hubiera rearmado.  
Para mí, los mexicanos, con su solidaridad, juntaron mis pedazos.*  
LAURA BONAPARTE<sup>1</sup>

Se ha dicho que pocos temas convocan como este la primera persona. Así que desde esta primera persona que soy —con un pie en cada uno de mis países y el corazón que habla de *tú* y de *vos*— escribo estos fragmentos. Nunca he encontrado otro modo de contar mis historias de exilios, desexilios, destierros y transtierros más

<sup>1</sup> Laura Bonaparte, psicoanalista, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo. Perdió a tres de sus hijos, a su marido y a dos yernos a manos de la dictadura militar. La cita pertenece al libro de Pablo Yankelevich, *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México 1974-1983*, México, FCE-El Colegio de México, 2009, p. 336.

que con fragmentos, con pedazos que son a la vez anotaciones, ocurrencias y confesiones. Con un final feliz. Como en los viejos cuentos.<sup>2</sup>

1. Aquello fue un naufragio. Todavía puedo sentir el frío cortante de ese invierno que calaba por igual en el cuerpo y en el ánimo. Todavía puedo escuchar las conversaciones en voz baja, casi en un susurro, de mis padres. “Echaron a Fulanito”, decía papá. “Hoy vinieron a buscar a Menganito”. El hospital de Tigre, pequeño, pobre, era el lugar en el que mi padre pasaba todas las mañanas de su vida; lo hizo durante veinte años, sin cobrar un

<sup>2</sup> Como parte de esta memoria fragmentaria y colectiva, invité a algunos amigos *argenmex* que, como yo, eligieron seguir viviendo en México, a que escribieran un pequeño texto sobre los cuarenta años del exilio. Algunos aceptaron la invitación y aquí están sus testimonios generosos; otros me confesaron que les dolía escribir sobre el tema y que por eso preferían no hacerlo. Mi agradecimiento más profundo a todos ellos. A los que escribieron y a los que compartieron conmigo su silencio. Un agradecimiento muy especial para la querida Patricia Vaca Narvaja, amiga y compañera del exilio, que regresó a este país años después como embajadora de Argentina; sin duda, un privilegio para todos los *argenmex*.

peso, claro, como la mayor parte de los médicos argentinos. Ese era su compromiso con el país que los había formado. Allí, a la orilla del río, en el delta que forma la desembocadura del Paraná, estaba mi termómetro de la situación. Allí fui con papá una noche a tirar un par de valijas cargadas de libros que la ignorancia, la prepotencia y la intolerancia de los distintos gobiernos militares habían prohibido. Mientras se hundían la *Breve historia de la Revolución Mexicana* de Jesús Silva Herzog y *El extranjero* de Albert Camus, con los libros de Scalabrini Ortiz y los poemas de García Lorca, entre muchos otros, papá lloraba, yo lloraba, y los dos sabíamos que aquello era un naufragio.

2. El 24 de marzo de 1976 es una herida en la historia argentina. Y es una herida en la historia íntima y personal de cada uno de nosotros. Pero la represión había empezado antes. Había empezado con la masacre de Ezeiza, el 20 de junio de 1973, el día en que Perón volvía al país después de casi dieciocho años de destierro y proscripción; había empezado con la siniestra presencia de José López Rega en el gobierno y la creación de la Alianza Anticomunista Argentina, la temible Triple A; había empezado con el ejército en las calles; había empezado con el miedo que causaban las persecuciones, las desapariciones, las prohibiciones que llegaron después de la corta y libertaria primavera de Héctor Cámpora. Pero también podría decir que empezó con la represión en la Patagonia en 1921, con el golpe de Estado al presidente Yrigoyen en 1930, o con el derrocamiento de Perón y el bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955, o con “la noche de los bastones largos” en 1966, o con la matanza de Trelew en 1972... ¿O debería irme más lejos aún en nuestra historia y hablar de “la conquista del desierto” con la que se fundó la república liberal y oligárquica? Los indios son nuestros primeros “desaparecidos”; aniquilados, o explotados y marginados en la realidad —en la de antes y en la de ahora—, borrados de los relatos fundacionales.

Las heridas son muchas y antiguas en nuestra historia. Y ese 24 de marzo las concentró todas, en términos simbólicos. Ese día dio inicio oficial —con marcha militar en la radio y comunicado de la primera junta de gobierno: Videla, Massera, Agosti— la más cruel de nuestras dictaduras militares, la de los 30 mil desaparecidos, la de los miles de exiliados, dentro y fuera de las fronteras del país, la de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, la de las torturas inimaginables, la de los bebés nacidos en cautiverio, la de los vuelos de la muerte... Ese día nos volvimos naufragos.

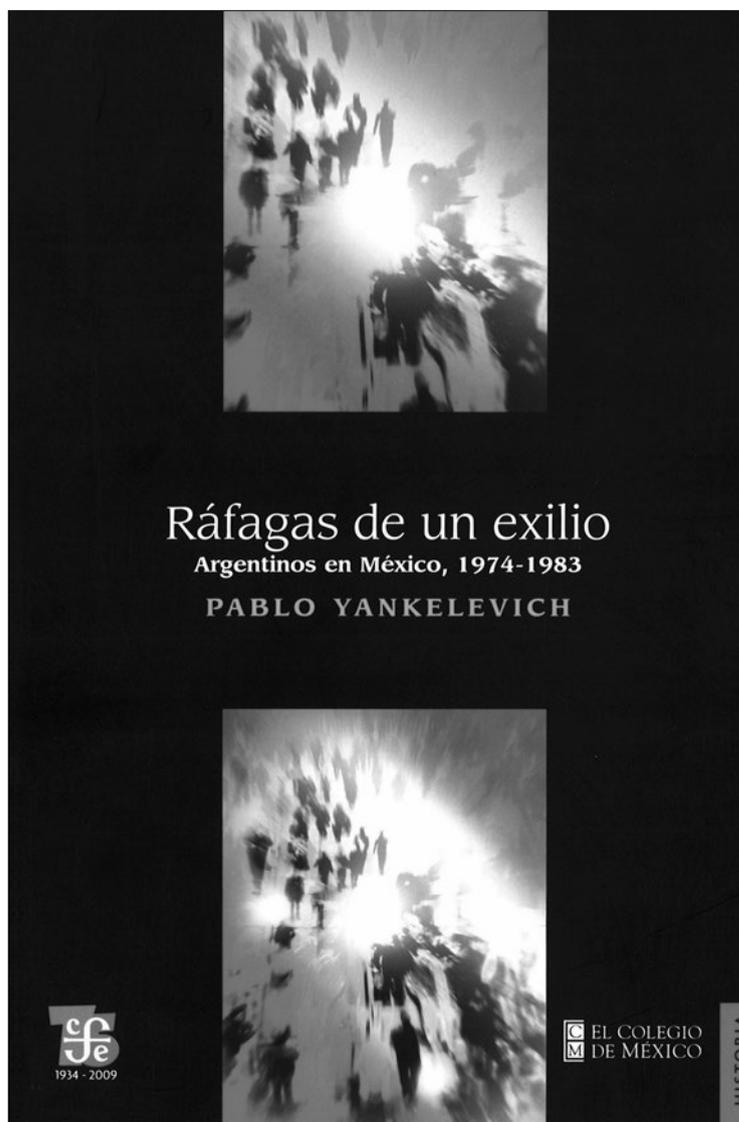
3. *E pur si muove...* Tuvimos poco más de una semana para despedirnos de todos: los amigos, la escuela, los abuelos, la casa, el paisaje. Quienes me conocen saben

que desde esa primera vez siempre lloro en las despedidas como si nunca más volviera a ver a quienes quiero. Los aeropuertos son para mí desde hace cuarenta años mi propio “santuário das lágrimas”.

Una noche nos subimos a un avión con lo poco que pudimos meter en las maletas, y horas después estábamos aterrizando en el aeropuerto de esta hoy entrañable Ciudad de México. México fue la balsa a la que nos aferramos en el océano de la violencia y el dolor en que se había convertido nuestra vida.

Y aquí tengo que hacer un alto en la historia.

Tengo que hacer un alto para explicar que a partir de ese momento he vivido felizmente dividida, o viceversa, entre mis dos países, mis dos patrias, mis dos hogares. Dije que México fue la balsa que evitó que nos ahogáramos, pero lo cierto es que este país fue mucho más que eso. Y ha seguido siéndolo durante cuarenta años. Pienso “cuarenta años” y me da vértigo. Recuerdo a los refugiados españoles que conocí al llegar, y recuerdo también mi mirada de conmiseración adolescente cuando los oía hablar de las décadas y décadas que llevaban viviendo lejos de su tierra. Yo pensaba: “A mí no me va a pasar algo así. Envejeceré



allá, al sur de todos los sures”. Quién me iba a decir entonces que no querría irme nunca más de la otrora región más transparente. Quién me iba a decir que elegiría quedarme aquí para ver crecer a mi hija, para ir sintiendo cómo se me aja la piel y me lleno de canas. Quién me iba a decir entonces que algún día defendería mi derecho a ostentar la nacionalidad *argenmex* como uno de mis más preciados tesoros.

He contado ya otras veces que México me descubrió la libertad; a mí y a mis dieciséis años. A la tristeza del exilio que quedó siempre ahí, como un rastro melancólico en lo más profundo de mí, sumé el deslumbramiento que me provocó esta ciudad “deshecha, gris, monstruosa...”. Una ciudad en la que nos cruzábamos con cientos de personas aquellos primeros domingos en Chapultepec, en el Museo de Antropología, o en el de Arte Moderno, o en el Auditorio cuando íbamos a escuchar a Luis Herrera de la Fuente dirigiendo a la Filarmónica de las Américas. Con poco más de un par de monedas nuestros fines de semana eran un festín de co-

lores, sonidos, olores, sabores. Aún hoy me sigue maravillando el modo en que los mexicanos se sienten cómodos *en su cultura, con su cultura* (*culturas*, debería decir: en plural). Aquí las calles se llamaban Patriotismo y Revolución, Marx nos miraba desde los murales de Palacio Nacional, y Frida había sido enterrada con la bandera roja con la hoz y el martillo. Yo que venía de una patria de libros escondidos, de palabras nunca pronunciadas más que en susurros, donde tener una abuela rusa, judía y comunista fue uno de los secretos que mejor guardé en mi infancia (¿acaso no eran los rusos comunistas los peores enemigos en todas las series de televisión?), que sabía que “Liberté”, el poema de Paul Éluard que mis jovencísimos padres tenían como afiche colgado en casa, era una declaración de principios irrenunciable pero clandestina, me vi una tarde bajo el sol del Zócalo (antes de que tuviera el asta bandera gigante) agradeciéndole a la vida que ahí hubiera habido un nopal sobre el que se paró un águila devorando una serpiente, y que hubiera habido quienes leyera en esa imagen la escena fundacional de un nuevo reino. Ese centro del universo, ese ombligo de la luna (*Metztli*: luna, *xictli*: ombligo), se convirtió también en mi nuevo e íntimo reino.

Aunque de a poco aprendí a matizar mi entusiasmo, a ver los claroscuros de los gobiernos que nos recibieron, a sentir en carne propia las atroces desigualdades de este país, a saber que había muertos y desaparecidos, y que el 68 era una herida abierta. Hoy me duele como ninguna otra cosa este México nuestro cubierto de sangre, cubierto de horror y muerte.

De a poco empecé a ir a las marchas, a leer a José Revueltas y a Rosario Castellanos, aprendí de memoria poemas de Octavio Paz y de Efraín Huerta, canté con Los Folkloristas, y descubrí gracias a este país que también era latinoamericana.

Y como todos los que están “desfamiliarados”, creé una familia alternativa, mi entrañable familia del exilio, en la que los múltiples acentos mexicanos y argentinos se mezclan con el chileno y el uruguayo, con el guatemalteco y el boliviano, con el salvadoreño y el peruano, el colombiano y el inglés de esos entrañables gringos que han elegido también esta patria. A esa familia incorporé a quienes, ya en la facultad, me descubrieron los secretos que encierran las palabras y los libros: Luis Rius, María del Carmen Millán, Angelina Muñiz-Huberman, María Luisa Capella, Federico Álvarez, Anamari Gomís. La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM fue también mi hogar.

Nunca me ha gustado el lado plañidero del exilio, porque sé que mi escritura, con sus silencios, con sus quiebres, no sería posible, o sería otra, sé que yo misma sería otra, sin mi vida en México, sin ese territorio de libertad que aquí descubrí y que sigo descubriendo tantos años después: la posibilidad de conocer otros mun-



dos, una historia cuyas raíces llegan tan hondo que me daba vértigo (aún me lo da), un mundo de sensaciones, de sensualidades, de solidaridades inquebrantables, de generosidad.

Juan Gelman tituló “Bajo la lluvia ajena” el largo texto que incluyó en el libro *Exilio*. “La lluvia ajena”. De pronto pensé que me convertí en *argenmex* no el día de 1983 en que me llamaron de la Secretaría de Relaciones Exteriores para decirme que yo era “oficialmente” mexicana; tampoco cuando al poco tiempo me llamaron —ahora de la Embajada Argentina en México— para decirme que la nacionalidad argentina es irrenunciable, con lo cual ambas instituciones fomentaron y alimentaron lo que yo ya sentía como una esquizofrenia galopante. Decía que no me convertí en *argenmex* entonces, sino el día en que la lluvia que caía en la ciudad dejó de ser ajena y se volvió tan mía como aquellas que nos regalaban una mañana completa sin escuela en el invierno porteño de mi infancia.

Hay ciertos lugares como la escritura, como la sonrisa de alguien en el momento preciso, una cierta manera de nombrar a las cosas con palabras mexicanas y tonito argentino, o a veces al revés, un modo de mirar una realidad que nos duele por partida doble, hay ciertos lugares, decía, que me hacen pensar que la geografía es una invención y que la patria es el sitio imaginario donde está aquello que amamos.

Dice José Emilio Pacheco en ese hermoso poema llamado “Alta traición”:

No amo mi Patria. Su fulgor abstracto  
Es inasible.  
Pero (aunque suene mal) daría la vida  
Por diez lugares suyos, ciertas gentes,  
Puertos, bosques de pinos, fortalezas,  
Una ciudad deshecha, gris, monstruosa,  
Varias figuras de su historia,  
Montañas (y tres o cuatro ríos).

Y uno descubre, con Pacheco, que puede reapropiarse de la palabra “patria”, tan cargada, tan vapuleada, por izquierdas, derechas y centro. Y pienso que mi patria son en realidad dos que se me juntan en una sola bocanada que a veces me ahoga, y que me lleva de la escisión a la plenitud, de las complicidades al desasosiego. En una de mis patrias crece mi hija, en la otra envejecen mis padres; en una, las urgencias de lo cotidiano me acunan, me sostienen, en la otra la inquietud me hiere y me fascina, en una todo es fuerza y proyectos, en la otra hay un cajón con fotos que ya nadie recuerda; en una tengo presente, en la otra están los testigos de mi pasado más remoto.

Ser *argenmex* es vivir cada día con el entusiasmo y el desasosiego que México nos depara, y a la vez sentir el

compromiso de hablar de aquella historia que nos expulsó del territorio de nuestra adolescencia. Es tratar de entender los claroscuros de un periodo de muerte y violencia que se instaló allá, cambiándonos a todos la vida para siempre; es buscar que cada una de nuestras páginas sea una caricia para los 30 mil desaparecidos. Pero ser *argenmex* es también tratar de entender los claroscuros de este periodo de muerte y violencia que desangra a México hoy, y buscar que cada una de nuestras páginas sea una caricia sobre esta piel desgarrada.

Ser *argenmex* es perderme en un laberinto de voces, de palabras propias y ajenas; es mirar con mirada “oblicua”, dicen algunos, estrábica, quizás; una mirada que se mira mirar; mirada de adentro y de afuera. No es un asunto de lenguaje ni de pasaporte, es un asunto de que la lluvia que nos moja deja de ser ajena, allá y acá, acá y allá.

Quise ser poeta. Quise fundar mi patria en la lengua. Quise abrazar cada palabra como hubiera abrazado a los ausentes. Aún hoy cada mañana despierto buscándolos.

“Yo tenía veinte años. No permitiré que nadie diga que es la edad más hermosa de la vida”, escribió Paul Nizan, y sé que esa frase también es mía. Sin embargo, no cambiaría ni uno solo de los instantes que he vivido desde entonces.

El exilio me enseñó a agradecer, me volvió un ser agradecido, no en vano soy sobreviviente de un naufragio. De no haber sido por esa balsa que hace cuarenta años alguien hizo aparecer en nuestro mar, otra, muy otra, hubiera sido nuestra historia. O quizá no hubiera habido historia para nosotros.

Siento, en cierto modo, que vivo en un lugar prestado que tengo que merecer cada día; siento que tengo que merecer el que me hayan dado la posibilidad de hacer una vida. Tengo que merecerlo y agradecerlo. Agradecer a los mexicanos que —como dice Laura Bonaparte en el epígrafe— nos hayan ayudado a juntar nuestros pedazos.

#### UN TESTIMONIO

En 1976 un golpe de Estado nazicatólico clausuró mi laboratorio en Argentina, dispersó mi grupo de trabajo, me dejó cesante de la Carrera del Investigador (equivalente al Sistema Nacional de Investigadores mexicano) y tuve que exiliarme junto con mi familia para poner nuestra vida a salvo. Vista *a posteriori* se trató de una reacción muy prudente, pues al retirarse del poder, aquel golpe criminal dejó un saldo de entre 20 y 30 mil argentinos “desaparecidos” (eufemismo para “torturados y asesinados”). Como yo era *adjunct professor* de Biología Celular de la Escuela de Medicina de Nueva York, de-

cidí optar por un contrato con dedicación exclusiva en el cargo de profesor de NYU. Pero en estas negociaciones estaba cuando el Departamento de Fisiología, Biofísica y Neurociencias del Cinvestav de México, me ofreció un laboratorio y un cargo de profesor titular. Acepté, años más tarde me otorgaron la nacionalidad mexicana, y desde entonces mis principales actividades fueron las siguientes:

1. Publiqué más de 100 artículos en revistas internacionales de jerarquía.
2. Publiqué una docena de libros, técnicos y de ensayo.
3. El secretario de Educación me nombró “Líder en la Formación de Doctores”.
4. Me dieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes, y el Internacional de la Organización de Estados Americanos.
5. Fui nombrado profesor emérito e investigador nacional emérito.
6. Desarrollé una nueva teoría sobre la ciencia y su evolución.
7. Intento desarrollar en México una cultura compatible con la ciencia. He creado un programa radial del Conacyt, de una hora semanal, llamado “Platicando con Marcelino Cereijido: hacia una cultura compatible con la ciencia”.

MARCELINO CEREIJIDO

#### GÉNESIS. EL EXILIO EN MÉXICO

Llegué a México en septiembre de 1977. Venía golpeada por la perversión y la crueldad del golpe militar de 1976, después de un año y medio de un muy duro errar por Madrid y por París. Pero traía el tesoro de la batalla colectiva y las herencias de la cultura política argentina, de su lucidez, de su ilustración. Con mi hijo de tres años en los brazos, con la densidad auestas de una militancia de riesgos, convicciones, solidaridades y pérdidas esenciales, desembarqué esperanzada.

Lo vivido y su cauda comenzaron a sedimentar en esta tierra de profundidades, y los años que siguieron fueron apuestas a la necesidad de convertir en esfuerzos colectivos los ideales de mi propio bagaje, y los que aprendí de los extraordinarios artistas e intelectuales de este país: Sanampay, el Comité Mexicano de la Nueva Canción, Los Folkloristas, Guillermo Briseño y su rock y su poesía profundamente mexicanos y los conciertos en las combativas normales rurales por todo el país. Las enseñanzas y la amistad con Guillermo Velázquez, sus décimas y revelaciones; el huapango arribeño, la poesía campesina. Los conciertos en todos los espacios solidarios posibles: el Sindicato de Telefonistas, el SME, el de Pascual, agrupaciones campesinas, mítines, huelgas.

Chiapas: la Primera Convención inundada y llameante de Aguascalientes.

El arte de defender la vida, la justicia, el rigor político, poético, y la dignidad zapatistas. Zócalo, Reforma revisitados cientos de veces.

Las lecciones de mis sabios maestros: la larga amistad con Jaime Sabines, Ludwik Margules, Adolfo Sánchez Vázquez, Luis Villoro, Pablo González Casanova, Juan Gelman, Elena Poniatowska, y entre muchos otros, el lingüista Carlos Lenkersdorf: la herencia maya-tojolabal y su *Nosotros* mirando a los ojos, al corazón que hay en todo el consenso verdadero.

Más de cien unipersonales, la enseñanza de la voz verdadera, la vocación comunitaria, la escritura, la crónica, entre exilios, errancias, migraciones.

Ahora, 39 años después, las muertas, las miles de muertes, Acteal, Aguas Blancas, la guardería ABC, Ayotzinapa...

Estos testimonios, ustedes, y este mi hogar, esta mi tierra. Mi patria.

HEBE ROSELL

*Cantante, compositora, actriz, narradora oral. Musicoterapeuta. Ha presentado treinta espectáculos unipersonales en Europa y Latinoamérica. Coordina hace 25 años los talleres “Tojol K’umal, la voz verdadera” en diversas instituciones culturales y universitarias del país y del extranjero.*

#### IDENTIDAD Y MEMORIA

Nací en Córdoba y crecí en la Ciudad de México. Puedo decir que soy mexicana; sin embargo, si pudiera diseñar mi documento de identidad haría una tercera cosa que no dependiera de un país. Esta idea de no pertenencia absoluta a ninguno de los dos países, no es solamente resultado de lo que nos pasa a la mayoría de los hijos de desaparecidos y muertos por la violencia de Estado en el mundo, y que además somos exiliados. Esta extrañeza sobre la identidad la comparto con muchas más personas, y algunos de ellos nunca se han alejado de la ciudad donde nacieron.

La identidad se alimenta de la memoria y esta cambia cada día, con cada experiencia que acumulamos, y con cada historia que escuchamos. Son las instituciones de gobierno las que asocian identidad a nacionalidad, tal vez porque su razón de ser depende de esta diferenciación territorial y política. Para mí es imposible coincidir con las identidades nacionalistas, y decir esto tampoco significa que participe del discurso político del neoliberalismo, aquel donde *todos somos iguales*—solamente como resultado de que el capital no tiene fronteras—. Al contrario, somos muy diferentes, en cada

casa, en cada barrio, en las provincias de un mismo país, en las identidades sexuales, somos diferentes los pobres, los no tan pobres, los ricos y los obscuramente ricos.

Soy maestra, soy mamá, soy hija, y vivo sacudida por el sufrimiento de las madres y padres de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, por los más de cuarenta mil desaparecidos que ya hay en México. Ni olvido, ni perdón.

MARÍA INÉS ROQUÉ

*Documentalista y docente. Ha orientado su trabajo al desarrollo de proyectos colaborativos y la creación de relaciones creativas y horizontales en la función pública y en ámbitos privados, siempre en el área audiovisual. Ha dirigido y colaborado en producción de televisión y largometrajes de ficción y documentales en México, España, Australia y Argentina. Actualmente es directora de Ambulante Más Allá.*

#### DECIR EXILIO

El paso de los años (y las sucesivas terapias) ha ido amimorando el peso de la herida, dejando una cicatriz que sólo se siente cuando dedos propios o ajenos se posan sobre ella y la recorren. A veces con delicadeza exquisita, otras veces con una torpeza inenarrable.

De todo ello, de esos 40 años me quedan algunas cosas, como en el breve poema de Pessoa:

- \* La vida detenida cuando debería estar floreciendo
- \* La cara oscura de la luna
- \* El monstruo devorando a sus hijos
- \* La certeza de que nada volvería a ser como antes

MARTA FERREYRA BELTRÁN

*In memoriam*

*Nací en Córdoba, Argentina, ciudad que dejé junto a mis padres y algunos hermanos el 24 de mayo de 1976. Fui exiliada en México, donde estudié historia. Cuando regresó la democracia a Argentina me fui a vivir a Europa, en donde he vivido la mayor parte de mi vida (27 años). Tengo una hija y pronto tendré un nieto en Francia. Desde 2013 vivo en la Ciudad de México de nuevo. Estudio y trabajo en la UNAM.*

#### DE TODO QUEDARON TRES COSAS

la certeza de que estaba siempre comenzando,  
la certeza de que había que seguir  
y la certeza de que sería interrumpido  
antes de terminar.

Hacer de la interrupción un camino nuevo,  
hacer de la caída, un paso de danza,  
del miedo, una escalera,

del sueño, un puente,  
de la búsqueda... un encuentro.

FERNANDO PESSOA

#### HAN PASADO CUATRO DÉCADAS

No hay una forma clara de contar el tiempo transcurrido. Lo más simple es mirar de reojo y contar las arrugas. Llegué en un tiempo muy gris desde Argentina. Gris oscuro, de color asfixiante. Aterricé en estos lares y me encontré envuelto en colores de tonalidades intensas, desde las colinas de mangos y aguacates, entreveradas, hasta los matices coloridos humanos de los nuevos amigos que invitaban a un café de olla, a la entrega de dos camisas de poco uso, una charla sobre la vida, lo vivido angustiada y un vivir deseos, envuelto en papel de china solidario. Pasear entre aromas desconocidos, intensos no pocas veces, de ese Chile



abriéndose paso desde el comal caliente, de las tortillas inflándose como una falda de gorda risueña, de las carnitas nadando en la manteca de cerdo, vertiginoso aroma. Sin darme cuenta me fueron naciendo raíces en los pies, estaba abandonando el barco de la trashumancia, me enamoré dos o tres veces intensamente, nació mi hijo, repartía volantes contra la injusticia, escribí poemas y leí los de los amigos, me uní a campañas en defensa de lo justo, amasé un poco de la harina revolucionaria, y se brindaba con un vaso de espumante aguamiel, en algún pueblo perdido de Oaxaca, mientras la tierra seca se incrustaba en los ojos y las muchachas jóvenes daban a luz, mientras la esperanza crecía y decrecía por una vida mejor. Mis raíces se formaban, ampliándose, escarbando en la tierra de aquí, pero no dejaban de tener brotes de nostalgia y tuteo de la costa en reposo, y los recuerdos memoriosos de las calles crujientes de otoño. Soy una buena mezcla, así lo espero, un mestizo de norte y sur, de un fluir de río terroso con toda su humedad y el espacio de montaña, de mirar a los ojos de las nubes; los años no pasaron en vano, en medio del dolor propio y ajeno. Aquí me quedaré, a mirar a esa última ola de mar que se entremezclará con la caída suave de las flores de la jacaranda. Las arrugas no lo dicen todo. Hay mucho que contar alrededor de la fogata cálida de la vida compartida. Seguimos.

EDUARDO MOSCHES

#### GRACIAS, MÉXICO

El 24 de marzo de este año se cumplen 40 años del golpe cívico militar que iniciara el terrorismo de Estado más feroz de nuestra historia.

La figura del detenido-desaparecido se convirtió en moneda corriente en la Argentina. Los miles de muertos y asesinados por la dictadura, las apropiaciones de cientos de niños nacidos en cautiverio, los miles de presos abarrotando las cárceles en todo el país y los miles de exiliados fueron la consecuencia del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”, que no fue otra cosa más que la instauración, a sangre y fuego, de un proyecto neoliberal de exclusión social y concentración de la riqueza en pocas manos y sectores.

Frente a tal persecución, muchísimos de nosotros no tuvimos opción y debimos buscar refugio y salvar nuestras vidas en otros territorios y continentes. En verdad, por lo menos a mi familia y a mí, en aquellos tiempos no se nos pasó por la mente pensar que podría existir la posibilidad de tener que emigrar algún día.

En ese entonces, México se nos representaba como un hermoso destino turístico para visitar en vacaciones,

y enriquecernos con su historia al mismo tiempo que maravillarnos con sus paisajes. Sin embargo, en abril de 1976, México se convirtió en país-refugio para gran parte de mi familia.

Pero encontramos mucho más que refugio y protección. La generosidad con que fuimos recibidos, la solidaridad y cariño con que nos rodearon fueron un bálsamo fundamental para sobrellevar no sólo el desarraigo, las pérdidas y las distancias, sino también, las terribles noticias que recibíamos respecto de la desaparición y muerte de familiares, amigos y compañeros que aún permanecían en la Argentina.

México se convirtió en un ejemplo de brazos incondicionales y generosos que se abrieron para miles de compatriotas. Pudimos reconstruir nuestras vidas, trabajar, estudiar, ampliar las familias, insertarnos y enriquecernos en la cotidianidad de la vida de los mexicanos, deleitándonos, además, con sus sabores, colores y aromas. Casi sin darnos cuenta, entre pesares y pasares, México nos terminó envolviendo y devolviendo un hogar.

Las universidades nos franquearon el acceso a las cátedras y facilitaron también la incorporación de muchísimos argentinos y argentinas a la vasta y rica cultura mexicana de sus teatros, música, diarios y redacciones.

Nos acompañaron solidariamente en nuestras denuncias frente a las violaciones de los derechos humanos y en las actividades militantes para que el tiempo de la dictadura fuera el más breve posible.

De ese encuentro entre nuestros saberes, cultura, valores, hábitos y diferentes miradas, surgió la identidad *argenmex*, con la cual nos identificamos muchos de los que vivimos allí en aquella época y de los que eligieron hoy seguir viviendo en estas tierras mexicanas.

A 40 años de la llegada masiva de exiliados argentinos, mi más profundo reconocimiento, cariño, y agradecimiento a México por habernos recibido y varias veces soportado.

Quiso el destino otorgarme el privilegio de habitar dos veces estas tierras, primero como asilada política, y luego, 28 años después, como embajadora. Les puedo asegurar que ni bien pisé esta bendita tierra, mi otra patria, en mayo de 2010, tuve la sensación contundente de que nunca me había ido.

¡Gracias México!

PATRICIA VACA NARVAJA

*Asilada política junto a parte de su familia en México, 1976-1982. Su padre y dos primos hermanos se encuentran desaparecidos, y uno de sus hermanos fue asesinado estando preso por causas políticas, durante la dictadura cívico militar. Militante peronista. Subsecretaria de Defensa del Consumidor 2003-2005. Diputada nacional por el Frente para la Victoria, 2005-2009. Embajadora argentina en México, 2010-2015. u*

*Eraclio Zepeda*

# En memoria de mi hermano

Jaime Labastida

*El 17 de septiembre de 2015 falleció Eraclio Zepeda. El escritor chiapaneco mostró un talento precoz y apabullante cuando, a los 22 años de edad, publicó Benzulul, una colección de cuentos que trazó un panorama vehemente e incisivo de la violencia en el campo chiapaneco. Su amigo desde la juventud y compañero de andanzas literarias, Jaime Labastida, lo recuerda en este texto elegiaco.*

Quisiera dejar, aquí y ahora, el testimonio de la amistad fraternal que me unió, a lo largo de casi sesenta años, con Eraclio Zepeda. La imagen que acude a mi recuerdo, al pensar en Eraclio, es siempre la misma: la de un hombre con vitalidad sin límites, un hombre ebrio de alegría. Tenía la sonrisa a flor de piel y era exuberante, como la selva, pródigo de sí mismo. ¿Cómo es posible que haya muerto Eraclio?, me dije el día que lo supe. No puede ser, podremos morir todos, pero él no: él es la vida.

Tuvo enemigos personales, pero, ¿quién, que es, no los tiene? Es posible que le guardaran rencor aquellos que no podían tolerar su capacidad para superar los obstáculos ni su paciencia ante los errores de los demás ni su aptitud para hallar aspectos amables en los problemas más duros. Sólo quienes están corroídos por la envidia

podrían dejar de gozar sus anécdotas, sus cuentos orales, llenos de matices oportunos ante el asombro de quienes lo escuchaban. Era, por encima de todo, un hombre dispuesto a brindar su ayuda a los demás, sin esperar recompensa alguna.

Nos conocimos en 1956. Yo cursaba el último año de preparatoria. Él había terminado dos años antes el bachillerato de ingeniería, porque sus padres querían que cursara una carrera que le produjera ingresos seguros, como desean todos los padres (pero esa carrera era incompatible con su carácter). Nos conocimos por esa causa fortuita: porque volvió a la preparatoria para cumplir con el último año del bachillerato de humanidades, más acorde con sus deseos y su vocación. La súbita presencia de Eraclio entre los alumnos de aquella escuela preparatoria cerrada, al mismo tiempo un internado mi-



Eraclio Zepeda

litar, nos causó una conmoción profunda y produjo un cambio no sólo entre los alumnos: sacudió por igual a profesores y autoridades. Llevó un aire fresco a los usos de aquel régimen militar.

Eraclio, por ejemplo, logró que se nos permitiera asistir a conferencias fuera del cuartel. Asistimos así a una charla que dictó Diego Rivera en el ya desaparecido Instituto Cultural Mexicano-Soviético. Diego, cuando vio entrar en el recinto a seis jóvenes en uniforme militar, perdió el rumbo de su charla, se inquietó y salió de la sala. El incidente trascendió y estuvimos a punto de ser expulsados de la escuela preparatoria: el tema llegó a la Secretaría de la Defensa (era la época de la Guerra Fría) y los altos mandos militares del país elevaron una queja ante las autoridades escolares. Obvio es decir que nuestras excursiones a la vida real fueron truncadas y nunca más obtuvimos permiso alguno para salir de la escuela, lo que no impidió que los sábados organizáramos reuniones con nuestros profesores, ya en calidad de amigos que intercambian opiniones y lecturas sobre la literatura y, acaso, sobre la vida. Le debo a Eraclio, pues, en mi temprana juventud, el haberme abierto una puerta para la posible comprensión de los problemas reales de la sociedad, de los que nos apartaba la vida enclaustrada de aquella escuela.

Desde los primeros días nació entre nosotros una amistad que nada, nadie, nunca pudo quebrantar: ni las diferencias de opinión ni las tareas, tan distintas, en que ocupamos luego nuestras vidas, ni sus múltiples viajes ni sus largas estancias en el extranjero, que lo alejaron

por años de nuestro país. He aquí un rasgo de su vida que necesito subrayar. Eraclio viajaba mucho, cierto, pero tenía sus raíces en México; aun más, en Chiapas, en su habla, su clima, su manera de ser. Vivió durante varios años en Cuba, China, Rusia. Sin embargo, su corazón quedó sembrado para siempre en su tierra natal: tenía un amor inmenso (e intenso) por el pueblo de Chiapas (mejor aún, por sus indígenas). Lo prueba la tetralogía que escribió en los últimos años de su vida. Entre 2006 y 2013, imprimió *Las grandes lluvias*, *Tocar el fuego*, *Sobre esta tierra* y *Viento del siglo*, novelas que, como sus nombres indican, se apoyan en los cuatro elementos griegos: agua, fuego, tierra y aire. Estas novelas indican cómo, en un tiempo tan corto, Eraclio había vuelto a escribir con la misma pasión que lo arrebató al redactar sus cuentos juveniles: su fuego creador, lejos de extinguirse, se mantenía vivo por entero.

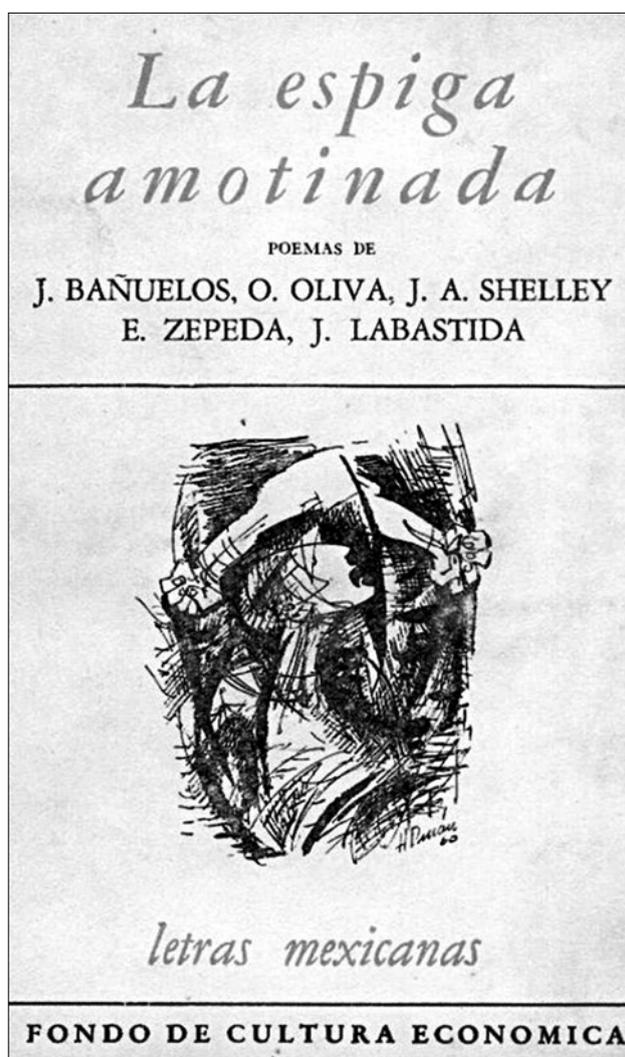
Yo gastaba el tiempo de mis vacaciones escolares, cuando era estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, es decir, entre los años de 1957-1960, en visitar los lugares en donde él y Óscar Oliva residían: alguna vez en San Cristóbal de las Casas, otra más en Xalapa. Esos itinerarios, de Chiapas a Veracruz, se debían al cambio de los estudios a que se entregaban Eraclio y Óscar: una vez quisieron ser abogados; otra, antropólogos.

Asistí al nacimiento de sus primeros relatos, los extraordinarios cuentos de *Benzulul*. Eraclio empezaba por contarnos cierta anécdota; luego, sin decir palabra, se encerraba en su cuarto durante largas horas, sin dormir. La mañana siguiente nos asombraba con la lectura

de un cuento casi perfecto, al que sólo cabía hacerle pequeñas enmiendas. Trabajábamos como si fuéramos un taller literario, pero sin normas, sin aparato crítico, guiados sólo por el gusto, la amistad, la benevolencia. Éramos, sin embargo, implacables y no tolerábamos errores. Leíamos, exaltados, durante horas, en voz alta, versos de Neruda, Borges, Vallejo, Huidobro, Gorostiza, Paz, Miguel Hernández, sin método, sin guía, sin maestros (hasta que no conocimos al poeta español Agustí Bartra). Esos años fueron años de aprendizaje, curiosidad insatisfecha, inquietud por hallar nuevos caminos. No escindíamos la literatura de la vida: en nosotros, escribir era una función vital y, a la vez, la vida nos conducía siempre hacia la escritura.

Una noche, oí el ruido de unas piedras en mi ventana: Eraclio me anunciaba que partiría hacia China, que se casaba y que llevaría consigo a su mujer. La mujer con la que se casaba era una adolescente y carecía del necesario permiso de sus padres para hacerlo. Fue un rapto consentido, sin duda. Contrajeron matrimonio a escondidas de todos. Creí entonces que aquella aventura, porque lo era, duraría lo que duran el arrebato y el delirio. Me equivoqué y, por fortuna, no fue así. Eraclio y Elva construyeron una relación llena de amor, duradera, constante. De ella nació, en el extranjero, en esa Rusia que ya empezaba a mostrar los primeros síntomas de su fallecimiento, una niña a la que impusieron el nombre de María, bajo la forma cariñosa de Masha.

Para finalizar estas palabras que no tienen más sentido que recordar, con cariño inmenso, a mi hermano Eraclio, relataré un hecho que lo enaltece. Ustedes saben que, en los conflictos civiles, los hermanos se enfurecen. A raíz de la rebelión indígena en Chiapas, amigos y hermanos se enfrentaron en trincheras antagónicas. Dos de los amigos de juventud se volvieron contra Eraclio y lo anatematizaron. Lo lamenté con dolor profundo. Les dije que nos había unido la literatura, una pasión permanente, mientras que la política, pasión amarga y efímera, nos dividía. No me escucharon. Años después, Óscar Oliva sufrió el acoso del gobierno de Chiapas y su esposa me pidió que firmara una carta en su defensa. Solicité firmas de escritores. Les pedí a Eraclio y a Elva las suyas, a sabiendas de todos los insultos de que había sido objeto por parte de nuestros dos amigos. Tuvieron un instante de duda. Tras de ese breve titubeo, Eraclio se repuso y firmó la carta. Un gesto de generosidad así, la actitud que olvida los agravios para sólo recordar la belleza de una amistad al parecer perdida, hace brillar con luz intensa a mi hermano Eraclio. Es prueba de la gran generosidad que cabía en el corazón del hombre extraordinario que llevó en vida el nombre de Eraclio Zepeda, mi gran amigo de juventud, mi hermano por elección, del que jamás me aparté. Una parte de mí mismo ha muerto con él. **u**



Malcolm Lowry

# Un zorro inglés en los bosques de Oaxaca

Ernesto Lumbreras

*Oaxaca es uno de los escenarios preponderantes de la obra de Malcolm Lowry, autor de Bajo el volcán. El poeta y ensayista jalisciense Ernesto Lumbreras se adentra en los vericuetos de las aventuras mexicanas del escritor inglés, al desentrañar las pistas de la realidad en el entramado de la ficción.*

—[...] ¿Te acuerdas de Oaxaca?  
—...¿Oaxaca?  
—...Oaxaca.  
...La palabra era como un corazón que se quebraba, un repentino repicar de campanas sofocadas en medio del desierto, últimas sílabas de algún sediento que agonizaba en el desierto.  
MALCOLM LOWRY, *Bajo el volcán*

Cuatro son las ciudades mexicanas que marcaron, con significaciones y símbolos diferenciados, la obra de Malcolm Lowry<sup>1</sup> (1909-1957). Acapulco,<sup>2</sup> Cuernavaca, la

<sup>1</sup> El apellido escocés, Lowry, significa zorro; al novelista le entiasmaba la etimología al grado de tomarla como un posible tótem.

<sup>2</sup> El puerto guerrerense fue la entrada del primer viaje de Lowry a México, además de destino de un par de retornos maléficos. Será escenario central del libro póstumo e inconcluso, *La mordida* (1996), hasta ahora inédito en español.

Ciudad de México y Oaxaca fueron moradas y escenarios literarios preponderantes; cada uno, con sus particulares calados, aportaría elementos claves y anecdóticos para una biografía que no hacía demasiados distinguos entre vida y literatura. En las dos visitas a nuestro país, la de 1936-1938 y la de 1945-1946, el novelista inglés reafirmó la simpatía por aquellos enclaves de nuestra geografía; en ambas ocasiones, la capital del estado de Morelos fue el centro de sus operaciones domésticas, y de sus maquinaciones narrativas, y se instaló, durante las dos residencias, en inmuebles de la calle Humboldt, al filo de la barranca de Amanalco y con una vista privilegiada de los volcanes, el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl.

Ya Francisco Rebollo ha explorado la trama de sentidos históricos y metafóricos de Cuernavaca, y de su entorno rural, para la construcción de la mítica Quauh-

náhuac de *Bajo el volcán* (1947); sus observaciones y tesis, publicadas en *Desde la barranca. Malcolm Lowry y México* (2004) y, fundamentalmente, en *Quauhnáhuac. Un bosque de símbolos* (2009), son útiles para comprender el ejercicio de empalme, o de traslación de dominio, entre la topografía de Cuernavaca y la de varios pueblos de la Mixteca oaxaqueña, además de la ciudad de Oaxaca, que darán origen a los escenarios de la obra maestra de Lowry.

Bajo esta lectura radiográfica, no existe duda alguna sobre la impronta y la importancia de los tres viajes del escritor británico a esta región del sur del país. Su primera visita la realizó en compañía de su primera esposa, Jan Gabriel, a finales de abril de 1937; este sería, de los tres viajes a la Antequera novohispana, el menos estudiado y documentado, incluso, por los biógrafos “autorizados” de Lowry: Douglas Day ni siquiera lo menciona mientras Gordon Bowker despacha el episodio con un par de líneas, no obstante haber contado, para su monumental investigación, con el testimonio de la acompañante del novelista. Sería, con la publicación de *Inside the volcano. My life with Malcolm Lowry* (2000) de la propia Jan Gabriel, que el inicial encuentro oaxaqueño se desveló con algunos detalles, al relatar los paseos de rigor por la villa colonial de canteras verdes.

Para la fecha de aquella excursión, los Lowry llevaban en México cerca de cinco meses y el primer borra-

dor de *Bajo el volcán* —tras la metamorfosis del cuento homónimo—<sup>3</sup> estaba avanzado para que uno de sus primeros lectores, Conrad Aiken, lo leyera a mediados de mayo de 1937 en Cuernavaca. ¿Estaba para entonces “el hechizo” literario de la sobreposición de la geografía morelense con la oaxaqueña? La pareja recorrió la ruta México-Oaxaca en tren, viajando en un vagón de tercera, pues había que exprimir al máximo la mesada de 150 dólares que el padre del novelista enviaba desde Liverpool. Al dejar la terminal de Tehuacán, Puebla, hizo su aparición el agreste y majestuoso paisaje de la Mixteca: bosques de cactus, de amarillas y verdes retamas y de órganos candelabros entre cerros y colinas pelonas de tierras rojizas y de tonos violáceos, con arroyos secos, aquí y allá, entre hondonadas y cañones, además de algunas altas estribaciones cubiertas de pino y roble. Las imágenes que pasaban por la ventanilla del ferrocarril, le recordaron a Jan Gabriel el paisaje de Marruecos; en la mente del novelista, esa orografía de contrastes prodigiosos tomaba carta de naturalización para convertirse en el escenario de los capítulos finales de su novela en proceso.

<sup>3</sup> Con variantes y ampliaciones, la anécdota del relato —escrito en diciembre de 1936— se convertirá en el capítulo VIII de *Bajo el volcán*. Como se puede leer en el cuento, la toponimia oaxaqueña y los anuncios comerciales no aparecen; claro, los personajes del mismo van a Chapultepec, Morelos y no Tomellín. El que sí figura, de las resonancias de Oaxaca, es el doctor Vigil, sin el nombre de pila ni el apellido Díaz.



Malcolm Lowry



Malcolm Lowry

Cuando el jefe de la estación de trenes gritó las paradas de Tomellín<sup>4</sup> y Parián,<sup>5</sup> a 110 y 58 kilómetros de la ciudad de Oaxaca, se había definido la toponimia de los pueblos macabros donde pasarán sus últimas horas el Cónsul inglés y su mujer, protagonistas de *Bajo el volcán*. Ese primer viaje duró apenas cuatro días, en parte, por las molestias de la ciática de Lowry y por preocupaciones domésticas: antes de su partida, una invasión de hormigas devoró el jardín y comenzó a devastar algunas de las habitaciones. No obstante la brevedad de la estancia, conocieron Santo Domingo, Monte Albán, Mitla y el Árbol de Santa María del Tule; en el pueblo de Mitla, por sugerencia del guía turístico, visitaron una cantina-burdel llamada *La casa de las delicias*; por las descripciones del libro de Jan Gabriel, la atmósfera del prostíbulo, los parroquianos allí reunidos y los desguisados de Lowry, ese lugar trae, irremediamente, evocaciones de la funesta cantina El Farolito.

<sup>4</sup> Observando una foto de los años treinta de la estación de Tomellín, al pie del cañón del mismo nombre, con un arroyo de “corrientes aguas, puras, cristalinas”, es viable reconstruir el capítulo X de *Bajo el volcán*. En ese escenario el Cónsul bebe en el Salón Ofelia mientras, en una alberca natural, Yvonne y Hugh se dan un chapuzón.

<sup>5</sup> Parián fue un pueblo ubicado en las afueras de Manila, en Filipinas; allí se montaba una feria comercial a la que acudían los mercaderes americanos y europeos. En la ruta de la famosa Nao de China, en varios puertos mexicanos, y ciudades de tierra adentro, se replicaron estos enclaves a los que se les denominó con el mismo nombre. La estación de Parián, perteneciente al distrito de ETLA, se fundó con la apertura del ferrocarril México-Oaxaca a comienzos del siglo XX y cumplió una función similar a la de los otros parianes de la Colonia. En este lugar, se almacenaban y distribuían numerosos productos cuyo destino —o procedencia si se trataba de insumos locales— eran los numerosos pueblos de la Mixteca, destacándose Huajuapán de León y Nochistlán que en la primera mitad del siglo pasado vivieron una prosperidad notable.

Como contrapeso luminoso, en esa inicial incursión, conocieron a Antonio Cerrillo, el gerente del Hotel Francia donde se hospedaron en aquella ocasión, y adonde Lowry volverá para cumplir su “temporada en el infierno”; llegado el momento, el novelista rendirá varios homenajes a este oaxaqueño —de inocultable origen español— como una forma de retribución a la amistad y a los apoyos brindados, especialmente, en las encrucijadas demenciales del segundo viaje del narrador a Oaxaca. Después de una ruptura sin retorno, en el Hotel Canadá de la Ciudad de México, el matrimonio se separa a comienzos de diciembre de 1937. La esposa regresa a California y el novelista se va a Oaxaca, con la certeza de que allá se sirve el mejor mezcal del planeta, medicina ideal para curar su mal de amores. Esta segunda temporada durará poco más de tres meses. En dicho periodo, el novel escritor de 28 años terminará en tres ocasiones en la cárcel; enfermará de paludismo y se curará en el pueblo de Cuicatlán con las tabletas 666; provocará peleas campales en cantinas con simpatizantes de Franco; recorrerá todo el circuito cantinero de la ciudad hasta encontrarse con la cantina de los madrugadores, El Farolito,<sup>6</sup> que abre cuando las demás cierran sus puertas; conocerá a Juan Fernando Márquez, empleado del Banco Ejidal y cómplice zapoteca de sus paseos etílicos, con el que profesa, además, afinidades políticas y pseudofilosóficas; se arrodillará en el altar de la Virgen de la Soledad, la patrona de los oaxaqueños, y la llamará, con la voz de Geoffrey Firmin, “Virgen de los desheredados, de aquellos que no tienen a nadie” y se topará con este anuncio de evocaciones bíblicas: “¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!”.

Pareciera que ese inventario oaxaqueño es, sobre todo, de signo negativo y siniestro. Como lo resume el epígrafe de estas notas, la ciudad donde se amaron, una sola vez, Ivonne y Geoffrey Firmin, y también, Malcolm y Jan, es sinónimo de frustración, tristeza, arrepentimiento y desolación, al menos para ciertas claves de *Bajo el volcán*. El nombre del héroe, Juan Cerillo, recordado en varios capítulos de la novela, combatiente de la República en las brigadas internacionales de la Guerra Civil de España, proviene de la combinatoria del primer nombre de Juan Fernando Márquez y del apellido de Antonio Cerrillo. La supresión de una “r”, se debería, probablemente, a la imposible pronunciación de Lowry del castellanísimo apellido Cerrillo. El doble guiño a la amistad de dos oaxaqueños en su *capo lavoro*, alcanzaría un tono mayor en la obra póstuma, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* (1968), donde el novelista apunta el reencuentro

<sup>6</sup> En un documento de la época, relativo a licencias para expendios de bebidas alcohólicas, perteneciente al Archivo Municipal de Oaxaca, el escritor oaxaqueño, Ulises Torrentera, ubicó la dirección de dicha cantina en la calle Las Casas 28, a pocas cuadras del Hotel Francia y de la Iglesia de la Soledad.

con Juan Fernando Márquez como uno de los motivos de su retorno a México en diciembre de 1945.<sup>7</sup>

Reconociendo, en diarios de la época, el nombre de Antonio Cerrillo como uno de los benefactores principales de la Cruz Roja de Oaxaca, no es descabellado plantear esta tesis: el gerente del Hotel Francia invitó al joven y descarriado escritor a un baile para recaudar fondos a favor de la filantrópica institución, escena que se replica, la noche del primero de noviembre de 1938, en la Quauhnhuac de *Bajo el volcán*, cuando el doctor Arturo Díaz Vigil, en compañía del ex Cónsul Geoffrey Firmin, asisten al Gran Baile, en el Hotel Bellavista, a beneficio de la Cruz Roja. Presumiblemente oaxaqueño, por el retrato y las referencias que anota Lowry al inicio del primer capítulo, el carácter del galeno esboza el espíritu y la posible edad del hotelero —hasta donde es posible deducir una personalidad a partir de la carta que el novelista remitió a Antonio Cerrillo—<sup>8</sup> y destaca, de paso, el ascendente tutelar de quien protegió al

<sup>7</sup> La cita la cumpliría en compañía de su segunda esposa, Margerie Bonner. Salieron de Cuernavaca el 17 de enero de 1946, un día después del envío de la famosa carta-defensa a Jonathan Cape. Viajaron en autobús por la recién estrenada carretera de la Mixteca y llegaron a Oaxaca el 19 del mismo mes. Estuvieron cuatro días, los suficientes, para que Margerie reconociera el periplo infernal de Lowry, corrigiera algunas claves para “el Volcán” y se enteraran del asesinato de su amigo zapoteca en una cantina de Villahermosa en 1939.

<sup>8</sup> La carta, fechada en diciembre de 1937, está dirigida a Antonio Cerillo, con una sola “i” el apellido y con el misterioso remitente de “A caballo, en las montañas”. Posiblemente la misiva sea de finales de mes; Lowry acompaña a Juan Fernando Márquez en sus misiones del Banco Ejidal por las comunidades de la Mixteca oaxaqueña. La temeraria empresa consiste en llevar dinero, contante y sonante, a los campesinos para la compra de insumos agrícolas, con el riesgo de ser asaltados en el

escritor durante su periplo infernal en Oaxaca. Asimismo, el nombre del médico saca a relucir la figura paterna dado que el padre del autor de *Ultramarina* (1934) se llamaba Arthur Lowry.<sup>9</sup> En tanto, los apellidos Díaz y Vigil no ocultan sus nítidas resonancias con dos ilustres oaxaqueños: Porfirio Díaz,<sup>10</sup> figura de claroscuros en la historia patria y Manuel García Vigil,<sup>11</sup> mártir de la revuelta delahuertista de 1924.

Otra incrustación oaxaqueña en el paisaje urbano, de la Quauhnhuac novelada, es una serie de anuncios comerciales que aparecen en la trama del libro. A manera de conjuros y de actos premonitorios o propiciatorios, con un sedimento simbólico innegable, en la dinámica del cartel de la película *Las manos de Orloc* o el de la función de box en la arena de Tomalín, los anuncios de la harina “Princesa Donají”,<sup>12</sup> de los “Baños de

camino. Esta experiencia será llevada a las páginas de *Bajo el volcán* en la figura del jinete indígena —empleado del Banco Ejidal— asesinado a la orilla del camino a Tomalín.

<sup>9</sup> En la correspondencia con su padre, siempre tensa, el tema del alcoholismo de Lowry discurre con eufemismos y promesas incumplidas. Proyección paterna, el doctor Vigil intenta —alcohólico él mismo— salvar al Cónsul de la dipsomanía, pero también, de su inevitable caída.

<sup>10</sup> Por las referencias, en *Bajo el volcán*, al sistema feudal de los hacendados porfiristas de Valle Nacional, Oaxaca, es del todo factible que el novelista tuviera un retrato monstruoso del general Díaz a partir de su lectura de *México bárbaro* (1908) de John Kenneth Turner.

<sup>11</sup> Lector profundo de D. H. Lawrence, con toda seguridad Lowry sabía que el personaje de Cipriano Viedma de *La serpiente emplumada* tuvo su inspiración en la figura del gobernador de Oaxaca, Manuel García Vigil.

<sup>12</sup> Tristemente en la traducción al español de la novela, el nombre de la princesa se anota con una errata y se llama “Donafi”, no obstante que Lowry escribió correctamente “Donají”.



Cantina El Parián

la Libertad” y la “Casa Brandes” de material y equipo eléctrico<sup>13</sup> se hacen presentes en algún momento de las últimas 12 horas de vida de los dos personajes estelares de *Bajo el volcán* en aquel 2 de noviembre de 1938. El primer comercial trae a colación el sacrificio de la princesa zapoteca; se trata de una leyenda de amor imposible en medio de la guerra. El desenlace de la historia concluye con la cabeza cercenada de la doncella. La trama del relato prehispánico, indudablemente, se espeja con la destructiva pasión de Ivonne y del Cónsul.

Ahora bien, el anuncio de los baños aparece en el capítulo II y en el VIII y tiene, al menos, dos implicaciones válidas. La primera se refiere a un ejercicio de limpieza moral —mensaje enviado a los protagonistas de la novela— a semejanza de la inmersión de Dante en el río al final del Purgatorio. La segunda lectura se localiza en las manos manchadas de sangre de Orlic, pero también del fascista que arrebató las monedas al indio moribundo al borde del camino a Tomalín. ¿Cómo lavar ese crimen que se ramifica en la inminente derrota de la República en España y el ascenso del nazismo en Europa? El slogan del negocio oaxaqueño parodia —como el nombre mismo, “Baños de la Libertad”—<sup>14</sup> tal im-

posibilidad de limpieza: “los únicos donde no falta el agua”. Por último, el cartel de “Casa Brandes” es un anuncio de la tormenta eléctrica del final del capítulo XI, del “trueno en la cima del Popocatepetl” que ilumina y grita, “con nervios de gigante”, la muerte de Ivonne Firmin por obra de un caballo desbocado, en medio del bosque al caer la noche.<sup>15</sup>

Con mayores detalles, en mi libro *Oro líquido en cuenco de obsidiana. Oaxaca en la obra de Malcolm Lowry*, de inminente circulación en el sello de la UNAM, se recrean esos tres viajes oaxaqueños del novelista británico. Tal vez, sólo al lado de Bruno Traven, entre los narradores extranjeros que escribieron sobre México, Lowry realizó una expedición hacia las entrañas del país, reconociendo sus feroces contradicciones y, también, sus rituales y alegrías cotidianas impregnadas de la cultura indígena. El lector que regresa a las páginas de *Bajo el volcán*, corrobora la frase de Italo Calvino al responderse “¿por qué leer a los clásicos?”. Y por supuesto, esta cumbre novelística tiene esa dimensión, ya que, dice el mismo Calvino: “Un clásico es un libro que nunca termina por decir lo que tiene que decirnos”. **U**

<sup>13</sup> En periódicos oaxaqueños de finales de la década de los treinta fue fácil encontrar estos anuncios lowryanos. El propio novelista cuenta, en *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*, que una vez instalado en Dollarton, Canadá, en 1941, al desempacar unos huaraches de su “maleta mexicana”, quiso conservar el periódico en el que venían envueltos para sus planes narrativos. Los anuncios citados en su novela aparecen escritos en español, anotados por el escritor letra a letra tal y como venían publicados en la edición impresa.

<sup>14</sup> El nombre de los baños proviene de la localización de sus instalaciones: Libertad 10, calle del centro histórico de Oaxaca. En 1947 se

cambió el nombre de la calle por el de Manuel García Vigil. ¿Alguna profecía de Lowry?

<sup>15</sup> En el capítulo VIII, apartado que funciona como bisagra entre Quauhnahuac y los pueblos de nombre y paisaje oaxaqueño —dado que en el mismo se narra el viaje en autobús rumbo a Tomalín—, hay un cuarto anuncio de un local de *Inhumaciones*, sin razón social ni lema. En periódicos oaxaqueños del periodo aparece, de manera recurrente, la publicidad de *La Inhumadora. Especialidad en cajas finas*, ubicada en Independencia 39, frente a Alameda. Este cartel se complementa con la preocupación profética del Cónsul: “¿Transportarán un cadáver por expreso!”.



Malcolm Lowry

Alberto Castro Leñero

# Sistemas Transitables

Salvador Gallardo Cabrera

## NOMENCLATURA

El proyecto de Alberto Castro Leñero, *Sistemas Transitables*, creado en su conjunto para el Museo Universitario de Ciencias y Artes, es una recopilación de pinturas, esculturas y video que sugiere una estructura viva en la que los espectadores actúan como un elemento activo que marca el flujo y conecta los espacios. ¿Cómo se hace un sistema “transitable”? La idea de sistema conlleva la de continuidad, ¿hay sistemas discontinuos, no lineales, aleatorios? Sí, una de las rupturas más pronunciadas del arte moderno estriba justamente en la exploración de los elementos discontinuos. Pero Alberto busca no sólo la discontinuidad y la ruptura, sino los tránsitos y la simbiosis. De ahí los puentes que ha construido en hierro.

## MAQUETA

“Boceto plástico”, llamaban los antiguos a las maquetas. La que Alberto ha construido para *Sistemas Transitables* introduce una escala más en el juego escalar de los distintos núcleos de obras. Hay un sentido lúdico en este juego tan serio: esculturas de gran escala en contraste con una serie expandida y fragmentada de pinturas; un pabellón que crea una propuesta constructiva y, a la vez, funcionan como escultura habitable en la gran sala del MUCA. Un plano de escalas que relaciona las obras, los trayectos de las personas, y los espacios en el museo.

## MUCA

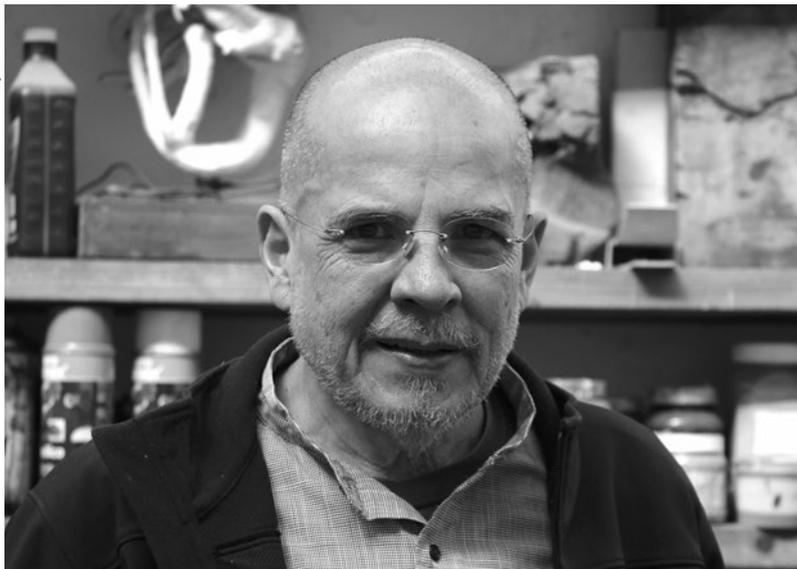
La gran sala nevada del Museo del Chopo cayó ante el vendaval arquitectónico posmoderno. Afortunadamente, queda la gran sala encolumnada del MUCA, con sus dientes que tragan luz.

## MUERTE Y MEMORIA (Y RESISTENCIA)

*La marcha de la muerte*, un acrílico sobre tela de 2 metros por 3 metros 50, es el acto de resistencia de un artista que no busca refugiarse en la santa indignación ni señalar con el dedo flamígero de las buenas conciencias. La moda curatorial es encontrar resonancias sociales en cada gesto de los artistas, pero la resistencia desde el arte está en otra parte, no valdría nada si no expresase un mundo posible.

## LA PINTURA DESPLAZADA I

Las redes fibradas de pinturas (*Dominio, Nube, Red roja y Complex*) se extienden por los altos muros del MUCA; en veces como una red de rutas, en otras como una red de neuronas, bifurcándose, cambiando y fluctuando sin cesar. Las pinturas no están fijas ni son partes de un todo mayor, tampoco son “cuadros”: transitan en un movimiento de desplazamiento continuo. La pintura, como tal, ha quedado desplazada en un tránsito que le da una potencia y una velocidad nuevas. La pintura ya no es ventana del mundo, es un acontecimiento en el mundo.



Alberto Castro Leñero

### CONSTELACIÓN

Las esculturas de gran formato en las que trabaja Alberto sólo están aliadas provisoriamente al hierro, al bronce, a las mallas de alambre o a los mosaicos. No porque la forma vaya más allá de la materia ni porque el soporte sea siempre ya el mensaje. Lo que sucede es que estas esculturas de gran formato no están trabajadas en tono monumental, no aspiran a la estabilidad, no tienen nada que ver con esas esculturas grandilocuentes con que se busca maquillar el desorden urbano de nuestras ciudades. Las esculturas de la constelación Albertina crecen por implosión, en un movimiento de despojamiento continuo, como si ellas mismas empujasen su desmaterialización gradual para fundirse con las personas que pasan, con los lugares en que respiran y vibran.

### EL PABELLÓN-INTERCAMBIADOR

Si se ensayase una *Tectónica de los espacios del extrarradio*, habría que dedicar varios capítulos a la historia de los pabellones. Pabellones de tela ligeros como las mariposas, pabellones de caza o militares de una única planta cuadrada, poligonal o redonda, culminada de forma puntiaguda en su centro, y sostenida por un poste central. En los jardines europeos del siglo XVIII, edificios de capricho con formas chinas. Y después, en el siglo XIX, los pabellones-vitrinas en las Exposiciones Universales y los pabellones, translúcidos y ligeros, adjuntos a los hospitales o a los sanatorios en los Alpes por donde divagaban los tuberculosos. El pabellón de *Sistemas Transitable* parece emerger del suelo como un macizo móvil. Funciona como una escultura o una instalación habitable con tres alvéolos: en el frontal, hay una figura de pie, debajo de un tragaluz, circundada por una malla; en el segundo, una espina tubular suspende el techo del

pabellón, crea afluentes a los costados y conecta dos pinturas que se desplazan entre los cambios de dirección de la luz dentada del MUCA, al atravesar la espina tubular del pabellón; en una de las pinturas, “Jaula azul”, reverbera la matriz asfixiante que encierra a la figura de pie del primer alvéolo. En el tercero, corre una videoinstalación donde cuerpos, historias, formas naturales y sonidos impulsan una unidad segmentaria de gran potencia. Así, el pabellón deviene un intercambiador que no retiene a sus transeúntes ni genera dependencia de una vecindad regular. Crea una atmósfera, interdigita las escalas de la exposición, entreteje los objetos a los espacios.

### LA PINTURA DESPLAZADA II

En *Complex* una forma orgánica atraviesa seis módulos verticales, y al hacerlo, desplaza los planos verticales hacia una horizontalidad momentánea. En ese movimiento de desplazamiento la pintura intersecta con los rectángulos verticales de la videoinstalación: el enfermo yace horizontal en una cama, las olas del mar se repiten en el primer plano de un horizonte verticalizado, una mujer se fractaliza al danzar. *Nube*, una estructura de veintidós pinturas circulares, crea una red donde cada segmento informa y desplaza a los demás en una modulación metaestable: las relaciones ascensionales de incorporación de datos son atravesadas por flujos de nuevos elementos, memorias en estado suspendido, algoritmos electrónicos que desvanecen campos enteros de figuras y formas. *Dominio* forma una cadena irregular de espacios simbióticos que se alargan sin desmembrarse, alcanzan un vértice, suben o bajan en escuadra, fluyendo por combinación se reúnen con la potencia de separarse, se disipan en un punto de fuga y se solidifican ahí, allá, donde el visitante los anuda con su mirada. *Red roja* fue pintado en el MUCA, como parte del Proyecto Akaso, y a él regresa con nuevas ramificaciones; en sus tableros laterales se halla la fórmula para crear redes cruzadas de relaciones, cordones discontinuos, y velocidades que desplazan a la pintura misma.

### ESCUULTURAS DESNUDAS

Las esculturas de malla de alambre, transparentes, desnudas de yeso, hierro o bronce, laten como hologramas de un lenguaje nuevo. Las imagino al aire libre, recubiertas por helechos, hojas, pedazos de papel, cintas, bolsas de plástico, ramitas, elementos fugaces de adhesión y simbiosis. La lluvia las iría coloreando con matices de óxido, el viento crearía sonidos al recorrerlas, la luz del sol crearía un cuadrante estacional de sombras al atravesarlas. *Atravesables*, ya no esculturas.



Alberto Castro Leñero















Mariana Alcoforado

# El canto de los ángeles

Beatriz Espejo

*Un clásico de la literatura universal — Cartas de amor de una monja portuguesa— da a Beatriz Espejo el aliciente para hacer una fabulación intimista de la pasión desastrada de la tristemente célebre Mariana Alcoforado (1640-1723), al tiempo que recupera la noticia, muy poco conocida, de una traducción de ese mismo libro realizada por el poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño en 1962.*

La monja portera se volvió loca. A pesar de la clausura busca puertas y detiene a la gente. Le dice que su amante ya no la quiere, le cuenta que huyó para olvidarla en compañía de mujeres sin chiste. Otras monjas se santi-guan y la encierran en una celda donde ella se retuerce como si estuviera herida, mientras sus hermanas se preguntan curiosas y perturbadas por qué el amor trastorna de tal manera los sentidos.

Mariana Alcoforado era mesurada y razonable hasta que perdió la cordura por la altanera belleza del capitán Chamilly. Desde un balcón lo vio soberanear galante y diestro los trotes de su caballo. Lo dejó escalar la barda del convento y luego vinieron éxtasis sorprendentes con el embeleso del verano, de las noches cálidas en que la luna propicia encuentros. ¡Cuántas veces se arriesgó Chamilly entrando al claustro prohibido a los intrusos para tenerla en sus brazos y desflorar su virginidad hasta entonces dormida! Y Mariana descubrió su paraíso. Enloqueció de anhelosa inquietud, desatendió rezos, obligaciones monacales, entregó su vida y su honra sin sopesar el escándalo que atraía sobre sí y sobre su familia. Tampoco quiso saber nada de los pre-

sentimientos en acecho que la acosaban e impedían su completa felicidad.

Adoró a un hombre y a él se encomendaba como antes se había puesto en las manos de Dios. Durante las misas, a la hora de la consagración, recordaba los ardores de su cama, en los maitines recitaba letanías vehementes trastocando palabras, pensando en visitas nocturnas. Sus ángeles, tan maravillados como ella, le acercaban al oído labios calcinados en la pasión y serafines proxenetas anunciaban momentos conturbadores.

Pero el hombre que originó tanta dicha tan pronto lo llamaron regresó a París. No se culpó ni un minuto por dejarla sin asideros en el mundo. Mariana supo de una separación abrupta y soportó sola hasta el final de sus días reproches de la abadesa, de su madre, de sus hermanos avergonzados. Alguna vez pensó en buscar al seductor por toda Francia y entregarlo a los rigores de la justicia. Los restos de su bienquerencia se lo impidieron. Entonces escribió cartas como aullidos que pasaban de la súplica al llanto y luego al desconsuelo por saber que todo había terminado. Cartas que Chamilly leía como un trofeo en los mesones, sin otra ceremonia



Convento de Nuestra Señora de la Concepción, Beja, Portugal

que no fuera la autocomplacencia, entre bufonadas y anécdotas para regocijo de ramerías y truhanes.

Nota: Este pequeño cuento lo escribí después de haber leído una excelente traducción de Antonio Castro Leal para *Ecuador O' O' O'*. Yo estaba en plena juventud cuando el amor loco y sin sentido tiene óptimo lugar en el orden de las prioridades vitales. Por ese tiempo creía que quien no había experimentado una pasión vivía en el limbo sin importar el alto riesgo que se paga ante la pérdida del ser amado mientras el corazón sufre entre lágrimas y desesperanzas. Días después de haber publicado el texto anterior en mi revista *El Rehilete*, Rubén Bonifaz Nuño, que quizá lo había leído porque era nuestro bondadoso colaborador, me regaló su hermosa traducción de *Las cartas portuguesas* hecha con un tiraje no venal de 125 ejemplares en papel fiesta metidos en una caja, 25 numerados y los 100 restantes para los suscriptores de la Colección Alción en caracteres Garamond. Se acabó de imprimir el 5 de febrero de 1962 bajo la dirección de Harry Block, en Nuevo Mundo, S. A., México 13, D. F. Las cinco cartas fueron ilustradas con grabados de punta seca originales de Paul Antragne y tomaron parte del proyecto dos representantes de la UNESCO. El lujo del número 6 llegó a mí con una dulce dedicatoria que mi insolente vanidad me empuja a copiar: “Para Beatriz, en testimonio de admiración; a su bienamada ternura, a sus ojos un poco tristes”.

Esta joya tipográfica que casi nunca aparece citada en la bibliografía de Bonifaz se me había traspapelado

hasta que la encontré ordenando un librero. Volví a leerla y a maravillarme con la destreza de unas frases que corren sin tropiezos y se disfrutan de un tirón compadeciendo a la enamorada al recorrer todos los círculos del infierno y de la bienaventuranza.

No soy ajena a las polémicas que las cartas han levantado últimamente asegurando otra autoría. Prefiero desoír las y conservar la nota del editor y los datos biográficos que aporta y transcribo conociendo lo difícil que resulta leer el original:

En 1640 nació en Beja, de la provincia de Alentejo, una niña, hija de Francisco Alcoforado y Leonor Mendes, que fue bautizada con el nombre de Mariana. Ese mismo año comenzó entre portugueses y españoles la guerra a cuyo término Portugal, con ayuda de Francia, quedó independiente de España bajo la égida de los Braganza.

Cuando Mariana tenía doce años, sus padres la mandaron al convento de las clarisas que estaba entre Mertola y su ciudad natal. Allí pasó años felices a pesar de la guerra.

El Marqués de Chamilly, comandante de la primera compañía del regimiento del general Schomberg, regimiento al que asimismo pertenecía Baltasar, hermano de Mariana, era joven, no mayor de treinta años, cuando en 1665, esta se le entregó quebrando sus votos.

Para el Marqués que regresó a Francia poco más tarde, Mariana fue sólo una aventura galante. Tiempo después se casó, con una mujer bien fea, y murió, siendo Mariscal de Francia, en 1715.

Angustiada y ofendida Mariana sobrevivió a la necesidad de romper con él definitivamente. Murió en su convento en 1723, a la edad de 83 años.

La primera edición de las *Cartas Portuguesas* se publicó en París, en 1669, anónima. La segunda que vio la luz en Holanda algunos meses más tarde, revelaba el nombre del Marqués de Chamilly. Desde entonces, las cartas pertenecen a la literatura mundial.

Mariana, como otras niñas sin posibilidad de hallar marido a la altura de su alcurnia, entró al monacato y fue víctima de un seductor al uso (recuérdese el Don Juan de Tirso de Molina). Los conventos de clarisas fueron los más linajudos de la época, no sólo por las altas dotes que debían pagarse sino por los requisitos exigidos para ser recibidas: limpieza de sangre, apellidos, aceptación voluntaria, aunque fuera imposible exigirle esto último a una criatura. Tanto en España, Portugal, Colombia, México y demás países latinoamericanos la orden era afamada por el esplendor de sus altares y magnificencia de sus construcciones.

Ignoro si Rubén, políglota como era, dominaba el portugués. Ya nunca podré preguntárselo. Es posible que se haya valido del francés para dejarnos un bello testimonio. **U**

# Sones de mar

Margarita Peña

*No es infrecuente que el mar despierte una fascinación muy profunda en temperamentos de rasgos soñadores o aventureros. En estos monólogos, dos personajes —separados por el tiempo pero unidos por el embeleso que hacen nacer las olas del puerto mexicano de Tampico— cuentan los ires y venires de su historia personal, en la que las mujeres tienen una presencia fundamental.*

*Todo cuanto descifrate de ti mismo lo descifrate durante el breve tiempo en que eras el que fuiste.*

IGNACIO SOLARES, "Minucias"

ANDRÉS I

¿Qué es para mí, el mar? ¿Qué era para mí el mar? ¿Qué fue para mí el mar?

Algo tan sustancial, tan guardado en mi interior como la sangre de mis venas; tan desbordante como el vino tinto que solía verter mi padre hasta el borde de su vaso, manchando de rojo el mantel; tan entrañable como el amor a mis hijos; tan evanescente como, al final, la desaparición de mi madre. El olor a mar, en mi infancia, era más delicioso que el de los muchos guisos de Mina; más que el de cualquier loción cara cuando fui adolescente; más que el aroma de las mujeres que amé...

Nací en el puerto de Tampico, frente al mar. Bueno, en Ciudad Madero, pueblo que por entonces, a principios del siglo XX, se llamaba Árbol Grande. Las olas, las olas altísimas de Miramar cobijaron mi infancia... o estuvieron a punto de acabar con ella cuando, en las comidas en la playa improvisadas por Mina, Elena y mi prima Consuelo, las retaba arrojándome a sus crestas, a espaldas de la familia que indolentemente pelaba camarones y devoraba la carne de las jaibas sin escuchar, al parecer, mis gritos de excitación o de miedo ante las olas. El mar me salvaba del tedio durante las vacaciones de verano; me resarcía de la indiferencia de mi padre que despreciaba el Golfo de México y añoraba en cambio el

Cantábrico, las rías gallegas, y que se fue diluyendo cada vez más entre el vino tinto y la nostalgia, en la memoria, hasta borrarse, desvanecerse por completo. Ir a la playa en domingo era el premio de mi madre para animarme a asistir a una escuela de muros descarapelados y olor a humedad. La promesa del mar dominical me consolaba de permanecer hincado, con los brazos en cruz, sobre los granos de maíz que la vieja maestra regaba en un ángulo del salón de clase para castigar a los reprobados; o cuando me equivocaba al repetir las tablas de multiplicar, lo cual sucedía casi siempre. A veces también eran palmetazos en las manos por pintar venado. ¿Que adónde me escapaba? Pues a la playa, no faltaba más. Al día siguiente me delataba el color de la piel del rostro, tan encarnada como los camarones que comían afanosas las mujeres de mi familia. Si algo he amado siempre es el sol. "Pareces camarón...", me decía la vieja maestra Eustaquia. "Híncate otra vez sobre los granos, a ver si así aprendes a no irte de pinta".

En mi infancia, el puerto se llenaba de barcos venidos de todas partes: Inglaterra, España, Galveston, en Estados Unidos... hasta Rusia y Suecia, mucho antes de la Segunda Guerra Mundial. Las compañías petroleras inglesas hacían su agosto con el petróleo del Golfo. Se oía inglés por todas partes. Los letreros de las tiendas de categoría estaban escritos en inglés. Los hombres usaban sombreros panamá y las mujeres abrían sombrillas de seda floreada. Y había también chinos, muchos chinos. ¿Por qué tantos chinos? Nunca lo supe, ni me molesté en averiguarlo. Después de bañarme en Miramar,



Playa de las Catedrales en el Cantábrico, Ribadeo, Galicia, España

lo que más me gustaba erairme a ver los barcos anclados, con sus banderines flotando en la brisa marítima; al salir de la escuela me dirigía al muelle, y me pasaba horas apoyado en grandes cajas recién descargadas, o en toneles que amenazaban con echarse a rodar, repletos de licor o de aceite. Aceite de oliva, extrafino, del que compraba mi padre para que la tía Mina le cocinara huachinango a la veracruzana, bacalao a la bilbaína, gambas al ajillo. La tía cocinaba exquisitamente, fumaba cigarrillos delgaditos que ella misma liaba y también adivinaba el futuro. Pequeña, delgada, poseía una fuerza interior que desplegaba al limpiar enérgicamente los pescados, los pulpos para cocinarlos en su tinta; al pelar las jaibas, separar las tenazas, aderezar con aceitunas y tomate la sedosa pulpa y luego volverla a colocar dentro del caparazón. La misma fuerza con que hacía operaciones con las manos para aliviar órganos de hombres y mujeres enfermos que iban a consultarla por las tardes; o escribir en gruesas libretas los mensajes del más allá que le dictaban voces en lenguas extrañas de diversa gente. Pero esto ya era cosa mayor. Cuando le venía “el trance”, todos teníamos que abandonar inmediatamente la casa de madera que como que temblaba, y no regresar en un largo rato. Sí, porque tía Mina era “médium”, era “vidente”. Todo un personaje: lideresa espiritista de la comunidad de Árbol Grande. Sí, espiritista, operaba a los sufrientes con las puras manos, encendía veladoras, hacía conjuros, sanaba, curaba; la querían, la buscaban, le rogaban... un personaje. Junto a ella, mamá Elena, mi madre, se reducía a una sombra, la hermana menor que cosía uniformes de marinero y... cosía en

general. Eso sí, frondosa, de buena estatura, cabello negro rizado, tez blanca... y silenciosa, muda acatando siempre las palabras imperiosas de su hermana mayor: “cierra”, “abre”, “compra”, “vete”... No se diga Chelo, la prima recatada (siempre sospeché que era hija de Mina, quien se decía soltera...), dizque huérfana del tío Tomás, un marinero, que se había ahogado cerca de Veracruz. Y como mi mamá, Chelo era incapaz de desobedecer a la dueña de la casa de madera. Hasta que, según pude deducir, apareció mi padre, con el que mi madre, nada más... huyó. A la larga —o a la corta— regresó, conmigo, chiquitito, con todo y su marido, quien se integró al núcleo de féminas porque, llegado de España, no tenía en qué caerse muerto, la mera verdad (según repetía Mina). Atraído, más que por las apetecibles redondeces de Elena o sus cabellos de ébano, por las dotes culinarias de la cuñada Mina. Luego abrió una panadería que poco a poco fue surtiendo de bebidas y abarrotes. Trabajador como él solo, de la mañana a la noche. Años buenos para todos, años tranquilos. Se volvió próspero, fue feliz un tiempo, mientras logró soportar los trances de la tía y el silencio manso, empecinado de la esposa estatuaria. Luego, un buen día, desapareció.

El mar, para mí, fue siempre telón de fondo de venturas y desventuras, con su ir y venir inacabable, su engañosa calma, sus olas gigantescas bordeadas de encaje, su olor inconfundible que llegaba hasta el quiosco del zócalo de Tampico y se metía por la nariz y por los pasillos de los grandes hoteles a los que nunca me atreví a entrar, menos aun cuando me convertí en solamente un niño sin padre. El Hotel Inglaterra, el Imperial, que

fueron surgiendo un poco después del auge del petróleo. El mar: escenario de amores maternos y desencuentros; de voces incomprensibles y silencios inexpugnables; de presencia paterna y ausencias repentinas. El mar: sus ventiscas que azotaban puertas y ventanas durante “el norte”; su intenso cielo azul que hacía juego con el cobalto del agua con el que se fundía en el horizonte inmisericorde, que me cobijaba un día tras otro.

Más tarde, el mar fue compañía absoluta en mi soledad de hijo único, casi huérfano. Cuando mi padre desapareció, se esfumó, yo ya estaba por terminar la primaria. No se despidió. No se me explicó nada, no se me dijo nada. Simplemente ya no estuvo, dejó de estar. Mi madre siguió siendo la misma: callada, abismada en la costura, obediente a los reclamos y palabras de la hermana. Vencida, derrotada, opaca, empequeñecida pese a ser la más alta, la más guapa. Incapaz de abandonar la aguja y la tela... la mecedora que, hasta el momento, tengo frente a mí. La tía, en cambio, cada vez más atareada, mandona, regañona, enfrascada en sus pacientes, sus oraciones, sus curas milagrosas, su escritura involuntaria, su aparente don de lenguas. “Es que eso es lo que tiene”, solía decir Chano, el ayudante, “un don de lenguas que le viene de los espíritus que se le incorporan en el trance”. Estaba como enojada mi tía; como furiosa porque ahora nadie comía sus platillos, nadie los apreciaba, los alababa. Resentida porque ya no había un hombre en casa. Era evidente que culpaba a su hermana. Esta callaba. Ya ni siquiera iba la tía al mercado, que antes solía ser una de sus salidas preferidas. Mandaba a Luciano. Y yo me le pegaba al muchacho grandote, mayor que yo, buena gente. Íbamos a ver a los chinos, trataba yo de entender lo que decían; le pedía que les preguntara qué era eso y esto y lo otro; que comprara cosas raras como el salsifí, o la soya. Pero Chano no se atrevía a desafiar a doña Mina. “No, mira que tu tía se enoja, la toma conmigo, me regaña feo y además, no me alcanza el dinero”. Y compraba solamente lechugas, papas, zanahorias, jitomates, arroz. Mariscos no, “son muy caros”. Pescado, sólo uno que se llamaba “mero”, corrientón, medio fibroso, sabía horrible. Los robalos y huachinangos que hacían las delicias de mi padre habían pasado a la historia... junto con papá. El rencor de Mina se dejaba sentir en las sopas aguadas, sosas, y los pedazos desabridos de mero, guisados de mala gana por Chano. Y mamá, muy bien, gracias. Cosiendo o tejiendo cosas de *crochet*, que luego vendía, en el porche de la casa de madera, encaramada sobre pilotes por aquello de las inundaciones. La tía, ahuyentando a los malos espíritus en sesiones vespertinas y nocturnas en las que la casa trepidaba. Yo, intentando conversar sobre lo que fuera con mamá, la muda. Chano, ayudando a la tía; la prima Consuelo, practicando la taquigrafía; los vecinos entrando desmadejados y sa-

liendo con pócimas y yerbas, algo más animaditos. Murmullo de rezos y soliloquios incomprensibles.

El mar, en la noche, era otra cosa. Como que se callaba, se amansaba, como que las olas nada más suspiraban. La luna, tan solapada, escondiéndose entre las nubes o desvergonzada a veces, perturbadora, mostrándose blanca en toda su redondez, como el vientre desnudo de una mujer. Luna lejana y, a la vez, cercana: atrayente, aviesa, cómplice. No como el mar enorme y bueno que me despertaba cada mañana con su rumor suave, oloroso, familiar, grato. Inocente.

Eso era para mí el mar: la inocencia, la infancia pura.

#### ANDRÉS II

Arribé a San Luis de Tampico, con la ayuda del Altísimo, después de mucho trasegar por estas tierras inhóspitas, en el año de gracia de [...].<sup>1</sup> Con frecuencia me he preguntado qué hago aquí, tan lejos de mi terruño, de mis montañas, de mis compañeros de orden, superiores a mí, casi todos, en la jerarquía a la que obedecemos: la de la Santa Madre Iglesia Católica. Mis años jóvenes los pasé en las cercanías de Logroño. Ya había profesado. Obedecíamos todos, o casi todos, a una religión. La única. La de Jesucristo todopoderoso y María, su Madre. Pero, como bien sabéis, el mal se agazapa, inficiona lo más puro, lo más limpio, lo más sagrado. Dieron en aparecer, allá en mi tierra, criaturas malignas. Mujeres casi todas; mayormente mujeres, de débil ánimo, el mal hace presa de ellas con facilidad; mujeres de flaca naturaleza que se dejan llevar por las supercherías y la soberbia que les inculca el maligno. Eso, sin tener en cuenta que pocos años antes de que estos seres se convirtieran en una verdadera epidemia, hacia el año de gracia de 1478, nuestros sacratísimos soberanos, don Fernando y doña Isabel, hubieron de instituir, contando con la bula del Papa, el Santo Tribunal de la Inquisición para conjurar una amenaza más terrible aun: la de los falsos cristianos, los judíos que, ante el peligro de ser expulsados de nuestra bendita tierra, juraron dar obediencia al Señor, y con la malicia que el demonio les dicta, simulaban abandonar la ley mosaica y sus heréticos ritos para abrazar la única y verdadera religión, la fe católica. Se les llamó “marranos”, “cristianos conversos”, pero en verdad eran solamente judíos que continuaban celebrando en secreto sus aborrecibles ritos, ofendiendo al Señor al que sus antepasados dieron ominosa muerte. ¿Cómo y quién podría perdonarlos? Nadie, ninguno que se llame cristiano viejo, cristiano de cepa. El Santo Tribunal se ocupó de buscarlos, encontrarlos, juzgarlos y escarmentarlos, encendiendo con ellos hogueras en

<sup>1</sup> Borrado en el manuscrito original sobre fray Andrés de Olmos.

nuestras ciudades principales, en Sevilla y Toledo. Pero he aquí que el mal crece, se extiende como una planta ponzoñosa, como una plaga peor aun que la peste negra. Y en mi país, que trajo a esta tierra la verdadera religión para la salvación de las almas de estos infelices indios, existen otros embajadores del mal, hombres y mujeres practicantes de hechicerías diabólicas con las que pretenden someter a sus semejantes desprevenidos y crédulos, y así perder sus almas. El Señor me permitió antes formar parte del grupo de religiosos —entre los cuales yo fui el menor, por mi edad y mi inexperiencia— que debieron escarmentar a hechiceros y brujas que asolaban la región de los Pirineos, en imitación de aquellos que habían sucumbido al mal en la vecina Francia, país pródigo en herejías como la de los cátaros; o en falsarios como los papas relapsos de Aviñón, hace siglos, y que ha prohijado a herejes de toda laya, y así hubimos de juzgar a más de cien pecadores y conducir piadosamente a la hoguera, para la extirpación del mal y la salvación propia y ajena, a casi treinta de ellos, los cuales se comprobó que eran brujos y brujas. Hombres bragados y doncellas que dejaron de serlo al tener tratos carnales con el señor de las tinieblas.

Fue así como llegué más tarde a esta Nueva España, con orden de salvaguardar la pureza de las almas de españoles y naturales, encontrándome aquí con otras formas del mismo mal: la temible idolatría, la adoración de falsos dioses a los que se sacrifican seres humanos, como los que nuestro valeroso capitán Cortés ha visto morir, entre ellos a algunos de sus valientes soldados. Para desterrar la adoración de ídolos y falsos dioses he recorrido cientos de leguas, desde la capital de la Nueva España, la hermosa ciudad lacustre que llaman México, caminando siempre en dirección al noroeste. Detenién-

dome a hacerme de algún bastimento, adocinando, bautizando a los pobres idólatras y más que nada, vigilando que no retomen sus malas artes, que no caigan de nuevo en pecado ocultando de mi vista sus ídolos, escondiéndolos bajo los carbones extintos de los braseros o en el fondo de los chiquigüites en donde mecen a sus criaturas. He caminado por territorios de terrible peligro donde habitan los llamados chichimecas, bárbaros de gran ferocidad, pero Dios me ha concedido poder convencer a los aborígenes pacíficos, que les temen, de que construyan iglesias y conventos que son la sal de esta tierra. Como dice San Mateo, el evangelista: “vosotros sois la sal de la tierra y si la sal se desvaneciére, ¿con qué será salada?”. Esto lo he leído en los Santos Padres, no se crea que practico el libre examen que preconiza la otra gran plaga de la gran Europa: el hereje llamado Martín Lutero, al que precediera el sabio pero equivocado Erasmo de Rotterdam. Pero de esto trataré otro día, con la calma que me produce vivir y dormir cerca de la playa; el sonido de las olas cercanas, que me adormece y me permite soñar, aquí, en San Luis de Tampico, con el mar de mi adolescencia, allá, entrevisto en las costas del norte de mi país. Cerca de las montañas que me vieron nacer. ¿Quién iba a decir que habría yo, hombre humilde, de cruzar un mar enorme, desafiar tempestades, arriesgar naufragios como los que me han dicho se suceden por estas costas, y sobrevivir para continuar con la tarea que el Señor me ha encomendado? Pero ya lo sabemos: los juicios de Dios son inescrutables. Y sus caminos salvan mares y abismos. Concédame el Señor esta noche un sueño reparador y guárdeme de la malinconía que a tantos asedia. Es todo lo que pido ahora, al final de la jornada, frente al inmenso mar que me separa de mi amada España. **U**



Aduana de Tampico, 1902

Christin Couture

# El humo de los volcanes

Myriam Moscona

*El arte pictórico de Christin Couture se ha lanzado a explorar las formas y las tonalidades del Popocatepetl. "A veces pareciera que el coloso es la excusa para crear atmósferas que abandonan el volcán, para dibujar cortinas de humo, paisajes abstractos, zonas del cuerpo...", reflexiona la poeta Myriam Moscona, Premio Xavier Villaurrutia, en esta breve estampa sobre una artista singular.*

La pintora Christin Couture mira a diario el Popocatepetl, vigilante del Valle de México, casi siempre oculto en la bruma y, por tanto, inaccesible a los ojos de los habitantes aunque, como bien lo sabemos, de pronto, detrás de unas cortinas ocultas por la nata, aparece su visión inesperada.

Sería una idea romántica pensar que un volcán mantiene una especie de epistolario cotidiano con un observador que todos los días busca por Internet el estado de ánimo de este coloso, activo desde su nacimiento a pesar de sus periodos de reposo.

Hay una clara relación entre el formato de los obsesivos y hermosos dibujos de la artista con la ventana de su iPad por la que ella observa, en la página electrónica del Cenapred (Centro Nacional de Prevención de Desastres), la actividad del Popo, nombre que le damos en corto al volcán.

Ventana líquida, marco, papel, carboncillo, capa sobre capa. Apenas color. Frotación.

La artista vive en un paisaje radicalmente distinto. Desde la ventana de su casa en Nueva Inglaterra la narrativa de las estaciones tiraniza de colores el paisaje, lo

tiñe y destiñe de rojo y naranja y luego pasa temporadas en el hielo total. Esa es la realidad de su entorno mientras trabaja. Entonces ella da vuelta a la hoja, como en un libro, y va, de las ventanas reales de su taller hacia la ventana digital para celebrar un rito diario. Y no le interesan gran cosa los volcanes. Es el Popo quien la sacude.

Couture/Costura.

Algo paradójico se desprende de su observación. Comienza en la objetividad científica, puntual, anclada en la realidad, pero alcanza a tocar la otra orilla, más cercana a la mirada de Proust, atenta y subjetiva. Llega el momento de costura, el traslado de lo científico hacia la mano que transfigura sin inventar. Hay que pensar en todas las ventanas abiertas a un tiempo. Y aquí es donde irrumpe el espíritu de Proust en el trabajo minucioso y entregado de la artista. Repasemos estas líneas que describen en *A la sombra de las muchachas en flor* una visión real pero tamizada por el viaje que el ojo de Proust recorre con hechizo: "la línea del mar formando leve valladar que parecía hecho con rosales de Pensilvania sirven de exorno a un jardín puesto en la brava ribera marina; a través de esos rosales se ve toda la extensión del océa-



Christin Couture, *Volcanix*

no que recorre un *steamer* deslizándose lentamente por la línea azul y horizontal que va de tallo a tallo de rosal, y tan despacio marcha el barco, que esta mariposa parada entre los pétalos de una flor que ya dejó atrás el navío puede esperar tranquilamente a que sólo la separe de la flor siguiente una parcela azul para echarse a volar en la seguridad de que llegará antes que el vapor”.

Este hermoso fragmento donde el narrador de Proust mira pasar un barco desde unos matorrales (separados

por una distancia muy corta y en cuyo marco se desliza la barcaza empujándose a la distancia) apuesta todo en el horizonte. Y es cierto: las mariposas llegarán de un matorral al otro más pronto de lo que el barco cruzará ese trecho. Claro. Esto sólo ocurre desde el punto de vista de quien observa varios planos. En el primer corte está el horizonte; en el segundo, el mar y la barcaza; en el tercero, los matorrales y la mariposa. La cuarta dimensión es la mirada.

¿Qué tiene que ver el mar y la barcaza con los volcanes que trae a cuento Christin Couture? Nada. La semejanza es de otro orden. Consiste en la visión de la artista que con paciencia recoge, como Proust, lo que primero observa con frialdad científica, después con subjetividad y luego con ensueño.

Couture volcaniza el aire de México real y metafóricamente. A veces pareciera que el coloso es la excusa para crear atmósferas que abandonan el volcán, para dibujar cortinas de humo, paisajes abstractos, zonas del cuerpo... Atrás, al mismo tiempo contenido y arrojado, queda la huella del dolor, como una lesión en la carne.

En las visiones nocturnas hay lava, ceniza, turbulencia. En el día hay un cuerpo sensual que entrega fuego. El paisaje es una noción compleja.

La extraordinaria serie de volcanes de Christin Couture viene de una tradición que pasa por la poética de Alberto Morandi, por la fuerza de William Turner, por el minimalismo de Vija Celmins, por la atmósfera de cierto Cézanne y curiosamente recuerda menos el trabajo del Dr. Atl, referencia obligada cuando hablamos de pintura y de volcanes.

¿Cómo se concilia la realidad con el ensueño? Es algo que sólo ciertos artistas pueden responder. Hay una pequeña historia de Hermann Hesse que materializa esta cuestión.

Cuenta el escritor alemán que en una ocasión un prisionero pintó sobre el muro de un calabozo un pequeño tren penetrando un túnel. Cuando sus carceleros llegaron a buscarlo, el reo les solicitó que esperaran un instante. En voz muy suave les pidió tiempo “para que yo pueda entrar en el trencito de mi tela a fin de comprobar algo. Como de costumbre, se echaron a reír porque me consideraban como un débil mental. Me hice pequeño. Entré en mi cuadro, subí en el trencito que se puso en marcha y que desapareció en lo negro del pequeño túnel. Durante unos instantes se percibió todavía un poco de humo en los copos que salían del redondo orificio. Luego ese humo se desvaneció y, con él, el cuadro y con el cuadro mi persona”.

Hay algo que también desaparece tras el humo de estos volcanes. Queda en nosotros descubrir si es el país como metáfora de algo calcinado, si es la artista o si acaso se trata de un aura personal, difusa e íntimamente nuestra. **U**

*Noventa años de Jaime Sabines*

# Un poeta de filosofía perenne

Pilar Jiménez Trejo

*El próximo 25 de marzo, Jaime Sabines habría cumplido nueve décadas de vida. Voz lírica de temple intimista y melancólico, la de Sabines es una de las escrituras más preferidas por los lectores de todas condiciones en el contexto de la literatura mexicana del siglo xx. Las siguientes páginas buscan recuperar, también, la forma vital que tenía Sabines de concebir la vida y la poesía.*

*Poetas, mentirosos, ustedes no se mueren nunca.  
Con su pequeña muerte andan por todas partes  
y la lucen, la lloran, le ponen flores,  
se la enseñan a los pobres, a los humildes, a los que  
tienen esperanza.*  
JS

“La casa no me protege de la muerte”, advirtió en un poema Jaime Sabines (“Doña Luz (XXI)”, *Multiempo*), pero fue su obra la que lo hizo perenne. Para sus contemporáneos y las generaciones que le siguieron en el siglo xx fue un escritor definitivo, “un pacto nacional que suscriben poetas, estudiantes, intelectuales, prófugos de la abogacía, entusiastas del bolero, políticos, burócratas, periodistas”, así enumeró Carlos Monsiváis a sus lectores al referirse a ellos como la Orden de los Amorosos: “si la poesía convoca multitudes no todo está perdido”. Ahora el autor de *Tarumba* (1956) sigue siendo determinante para nuevos y jóvenes lec-

tores que lo buscan como a un credo. Pese a que Sabines intentó mantenerse alejado de los círculos literarios, la vida pública, los trabajos intelectuales, su angustia por encontrar la belleza en los resquicios más adoloridos de la divinidad lo convirtió en el poeta más leído de México.

“Uno no vive para hacer poesía: vive porque tiene que vivir, y hay que vivir, eso es lo importante. Aclaro: yo no hago poesía para vivir, ni vivo para hacer poesía”, cuenta en una de las muchas conversaciones que fueron construyendo el libro *Jaime Sabines. Apuntes biográficos* (Tusquets, 2014).

Este 25 de marzo Sabines cumpliría 90 años, y es muy probable que si se presentara para leer parte de su *Recuento de poemas*, en un festival de poesía, en la FIL, en la Sala Nezahualcóyotl o en el Palacio de Bellas Artes, volvería a colmar esos recintos con sus lectores como lo hizo al cumplir 60 años, y luego 70; esto sucedería si el

poeta no hubiese muerto la mañana del 19 de marzo de 1999, víctima del príncipe cáncer.

Como él lo vaticinó en su poema “El peatón”, “Jaime Sabines es un gran poeta [...] O simplemente, pero realmente, un poeta”, y sus libros *Horas* (1950), *Mal tiempo* (1972) o *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973) siguen reeditándose en México y en otros países de habla hispana; nuevas versiones antológicas aparecen en inglés, francés, alemán, italiano, ruso, chino e incluso árabe, idioma materno de su padre, el mayor Sabines.

En años recientes sus lectores han tomado como hojas sueltas fragmentos del libro *Los amorosos: cartas a Chepita* (2009) o sus testimonios en entrevistas para postearlos o tuitearlos como si fueran trozos de sus poemas; apenas una delgada línea permite reconocer entre unos y otros, porque Sabines hablaba como escribía. En el prólogo al libro de esas misivas, Carlos Monsiváis refuerza la teoría de que el poeta a sus 22 o 23 años conversaba haciendo poemas:

Las cartas de Jaime Sabines a su novia, Chepita, con la que se casará y tendrá hijos, admiten claramente su publicación porque, además de atestiguar una vitalidad amorosa en pleno desarrollo, contienen ejercicios de prosa poética con fragmentos muy afortunados que remiten a la gran literatura que ya escribía Sabines entonces. En un sentido muy preciso, en el del mismo impulso lírico, partes de esta correspondencia se vinculan directamente con el ánimo de los dos primeros notables libros de Sabines, *Horas* (1950) y *La señal* (1951).

#### PARA QUE NO SE DESVANEZCAN LOS POEMAS RESCATADOS

En la década de los noventa, cuando el poeta estaba enfermo y recibía en su casa las visitas de algunos de sus amigos y devotos, se atestigua que el autor de *Yuria* (1967) tenía un puñado de versos inéditos para sus lectores, como lo cuenta en *Jaime Sabines. Apuntes biográficos*:

“En este tiempo, repasando mis libretas de poemas me di cuenta de que no publiqué muchos a pesar de que valían la pena. Mis hijos me dijeron: ‘Léelos, papá, vas a ver que eliminaste muy buenos poemas’. Así que en los últimos años he sacado algunos en revistas. Pienso revisar carpeta por carpeta, tengo veintitantas libretas, con infinidad de poemas inéditos; entonces les ponía una cruz y ya sabía: ‘Este no y punto’, pero luego encontré muchos de ellos que merecían ser publicados. Quiero publicar un libro que se llame *Poemas rescatados*, porque los voy a rescatar del olvido. Algunos los taché simplemente porque no había expresado totalmente la emoción que tenía en ese momento, o porque quizá no me funcionaban para el libro que tenía en mente, y los dejé así, marginados. Después nunca volví sobre ellos.

”Creo que fue en 1997 cuando vino a visitarme Carlos Monsiváis; tenía pendiente regalarle un poema, porque él coleccionaba originales de poemas para ponerlos en una pared de su casa. Incluso antes, cuando fui diputado, me había hecho esa petición, y yo traje la cuartilla en mi saco durante varias semanas pero él no apareció. Uno de esos días vino a mi casa y pedí a una de mis hijas que me trajera unas libretas para que las viera. Monsiváis empezó a hojearlas.

”—¡Qué bruto eres, nunca corriges! —me dijo.

”—Esa es mi manera de escribir; no digo que eso le funcione a todo mundo. Tengo un amigo, Marco Antonio Montes de Oca, que corrige cien veces un poema; es su manera de hacerlo. No estoy dando fórmulas. Mi manera de ser es esa. Arranca el poema que quieras —le respondí.

”—No, me da pudor, no sé cuál arrancar. ¿Por qué no publicas tantos poemas buenos que tienes aquí? —me dijo.

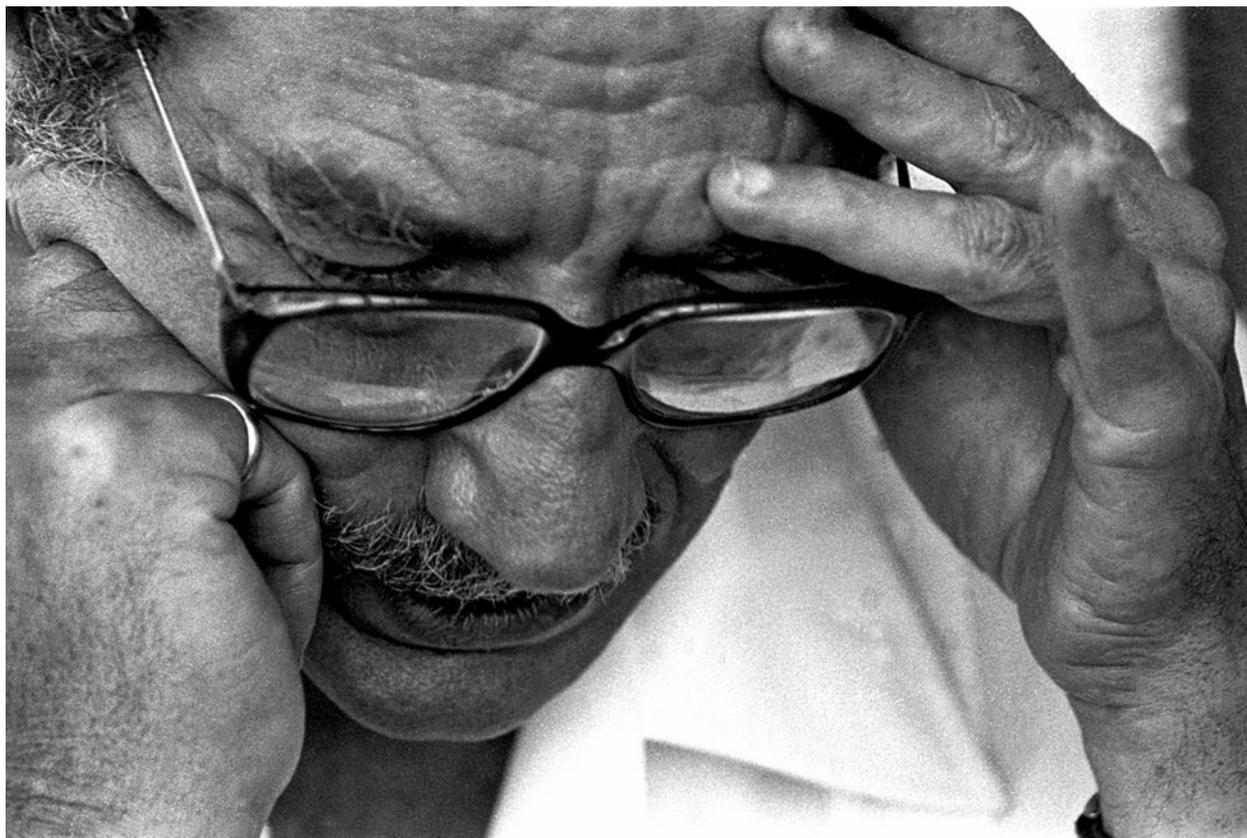
”Lo mismo me habían dicho mis hijos Judith y Julio. Me puse a repasar aquellas libretas y me dije: ‘¡Es cierto!, este poema está bueno, y este también...’. Comencé así a armar los *Poemas rescatados*, un material de muchas épocas, desde 1948 para acá. Es un trabajo sencillo; leer el poema, quizá cambiarle una que otra palabra y decir: ‘Te perdono la vida’”.

Jaime Sabines quería rescatar esos poemas, y le había propuesto a Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco que le ayudaran en una segunda revisión y el prólogo para el libro. La muerte lo impidió.

En “El escribano de la vida”, un artículo publicado por esta *Revista de la Universidad de México* (número 27, mayo de 2006) con motivo del 80 aniversario del nacimiento de Sabines, Aurora Ocampo, creadora del admirable *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, al referirse a una reciente edición del *Recuento de poemas, 1950-1993*, el volumen que reúne la poesía completa publicada por el poeta en sus diversos libros, se preguntaba:

¿Esta realmente toda la obra? Habría que revisar los poemas que publicó en antologías, revistas, diarios y suplementos de la Ciudad de México y de la provincia para que se pudiese algún día publicar realmente su obra poética completa; así como preguntarle a su hijo Julio si la familia no tiene por ahí obra inédita de su padre. Esa poesía que es, a fin de cuentas, un diálogo consigo mismo y por ende, con nosotros sus lectores, que al hacernos cómplices de ella, como él, nos sentimos solos, como él, nos rebelamos, como él, amamos y, como él, dialogamos con la vida y con la muerte. Sabines ha logrado ese diálogo con seguro instinto poético y con dolida ternura, lo que hace de su poesía algo entrañablemente nuestro.

Esa titánica labor la han heredado sus hijos Julio, Judith y Jazmín, quienes en este tiempo han intentado



Jaime Sabines

clasificar el archivo del poeta, un trabajo emocionalmente monumental en muchos sentidos, en el que, además de revisar las carpetas para seleccionar los *Poemas rescatados*, tienen que digitalizar decenas de documentos, catalogar cientos de libros y la vasta obra gráfica que pintores y fotógrafos hicieron al poeta, entre otros objetos; un acervo que se pretende forme parte de una fundación y que serviría para que estudiosos, académicos y lectores la consulten. Un trabajo necesario que impediría que el polvo del tiempo desvanezca los manuscritos del poeta, y para el cual la familia está buscando la manera de realizarlo.

Pues a pesar de su fama y popularidad, Sabines reconocía que nunca vivió de sus libros:

“El único librito que realmente me dejó dinero fue uno que en 1997 editó Telmex para regalar a sus suscriptores. Lo titulé *Recogiendo poemas*. Tenía un prólogo de Carlos Monsiváis y la portada era una fotografía de Graciela Iturbide: ahí estoy con mi Lira, uno de los perritos que tenía cuando viví en mi rancho de Yuria. Fue el que más lana me dejó en toda mi vida: tuvo un tiraje de quinientos mil ejemplares. De regalías me dieron un peso con cincuenta centavos por cada ejemplar.

”Pude conciliar a la poesía con trabajos de comerciante; vendí telas, un oficio de ascendencia mediterránea, y no me involucré en ello: era un pinche trabajo y ya. Lo mismo con el alimento para animales: eran labores manuales en las que el intelecto intervenía nada más para saber los precios y los ingredientes en la calidad del producto, no hay nada aparentemente creati-

vo. Esa ha sido una constante en mí porque siempre he querido tener libertad para escribir: me alejé de todo lo que me podía perjudicar.

”Lo que aprendí de esos trabajos es que en la vida hay que joderse, y que en verdad el trabajo es una cabrona carga que Dios nos puso. Estos trabajos me dejaban más tiempo libre. Me refiero al tiempo interior, no al tiempo del reloj. Mi tiempo íntimo, mi tiempo vital, lo usaba con entera libertad”.

El último poema en vida que publicó Sabines fue “Me encanta Dios”, y sobre él contó:

“Siempre he tenido un sentimiento religioso de la vida, aunque en realidad podría definirme como un agnóstico, como alguien que no cree en los términos tradicionales. Y sin embargo, en mi poesía y en mi vida diaria constantemente estoy hablando de Dios, desde que tenía 19 o 20 años. Dios es una palabra que me sirve para darle significado a todo lo que ignoro, lo que desconozco. Dios es la medida de nuestra ignorancia. En la Biblia, Dios manda destruir ciudades y eso no es propio de un dios de bondad. Ahora, ¿qué pasa con Buda? Con Buda tengo una discrepancia enorme, pero me encanta. Leí vorazmente su biografía. Conozco muchas anécdotas tuyas, de su desprendimiento de las cosas. Pero Buda llega a una conclusión tremenda: dice que la causa de todos los males del hombre, de todo el dolor del hombre sobre la Tierra, es el deseo. Entonces, ¿qué tipo de hombre va a ser uno si deja de desear? Hay que cortarse los brazos y las piernas, no caminar y no vivir. Él quería la inmovilidad total, y tal vez a través de ella se

JAIME  
**SABINES**

**LENT ANIMAL AMER**

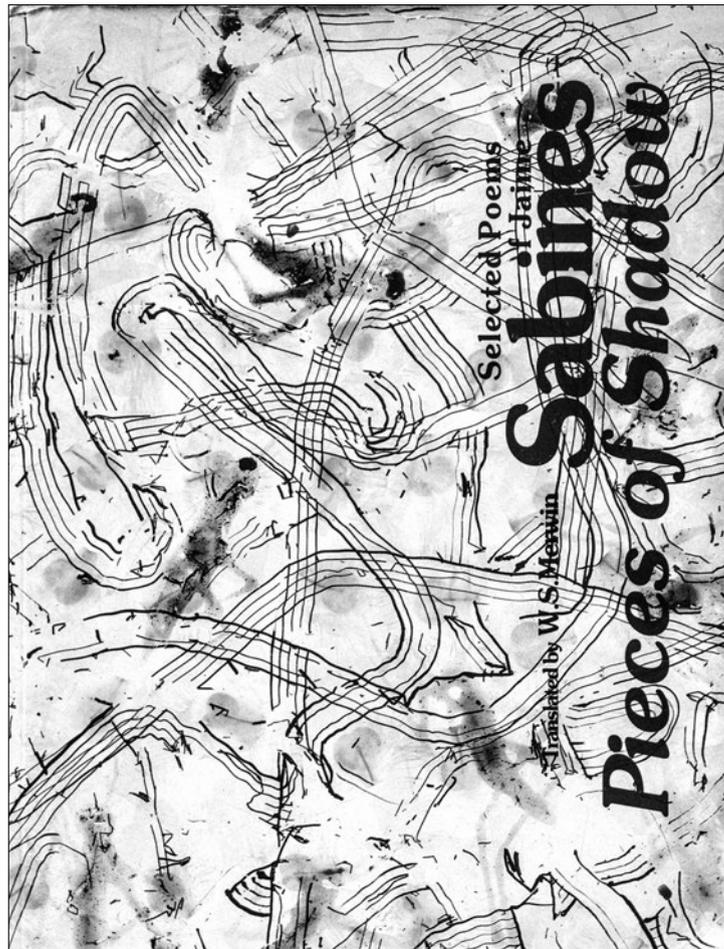
EDITION BILINGUE

PRÉSENTÉ ET TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR  
JEAN-CLARENCE LAMBERT

DESSINS DE  
CRISTINA RUBALCAVA

Caractères

cahiers latins/



alcance el nirvana. Pero no me convence su ideología, porque Buda llega a abolir el deseo, y al hacerlo se deshumaniza. No se puede vivir a su manera. Pienso que sin desear no podríamos vivir. El deseo es la clave de todo, del dolor pero también de la alegría. El deseo es parte del camino que recorreremos, es nuestra necesidad. No se puede dejar de desear. A veces me preguntan: '¿Cómo es que has aguantado tantas operaciones quirúrgicas?'. Las he aguantado porque deseo vivir. Yo no creo en la reencarnación, pero si existe, qué bueno.

"De joven me sentí muy culpable de todo. Era mi problema, me sentía culpable de mí mismo, de las cosas a las que amaba. Me sentía responsable ante la gente, ante los que me querían, por mi conducta, por mi manera de ser. Vivía con la culpa, pero con los años se me quitó esa sensación. Ahora que tengo más de setenta años, no entiendo cómo fue, ni me di cuenta en qué momento desapareció. Tal vez cuando ocurrió mi accidente. O quizá no, porque después de tres años de estar en cama le escribí un poema a Dios para reconciliarme con él. Se llama 'Me encanta Dios'. Después de esas operaciones, pensé en Dios como un viejo magnífico. Y me preguntaba: bueno, sí hice daño, sí me porté mal... No sé, si fuera católico diría que sí, he pecado mucho, pues este es el castigo: la enfermedad. Llegaba la octava, la novena o la décima operación, y me decía: bueno, si le debía algo a alguien, ya lo pagué; pero si me operan

veinte veces y veinte veces estás en el quirófano, entonces uno piensa: 'Ya me sales debiendo, Diosito'. Ese fue el momento en que nos entendimos y nos perdonamos. Lo sé porque ya lo he perdonado por todo este tiempo que me ha hecho estar enfermo. No es que Dios no me quiera sino que a veces está un poco distraído y descuida a sus hijos. Con toda el alma, creo que hay que vivir perdonándonos a nosotros mismos por nuestros crímenes y los que cometen los demás. He pensado en Dios constantemente desde que aparecieron los dolores. ¿Cómo concibo a Dios? Nunca he tenido la idea de un Dios antropomorfo, de un Dios hecho a imagen y semejanza del hombre. Para mí, Dios es una palabra que nos ayuda, y más que eso, Dios es la palabra que nos explica la enorme ignorancia del hombre sobre la Tierra. Dios es lo desconocido, lo incógnito, nuestra propia ignorancia de la vida. Ese poema lo escribí sobre las rodillas, sentado, porque tenía la necesidad de escribir.

"A lo mejor ya no vuelvo a escribir. Si eso sucede, no me preocupa en lo más mínimo, y no creo que el mundo vaya a perder nada. No sé si este tiempo en cama afectó mi imagen. Nunca me preocupó la buena o la mala imagen de Jaime Sabines: siempre me ha tenido sin cuidado. El poeta no es como un actor que deba estar en las candilejas perpetuamente. ¿Nací poeta? Esto no tiene más respuesta que sí. El que nace poeta también debe hacerse poeta a través del trabajo, del es-

fuerzo. Eso es fundamental. Si alguien va a tocar una guitarra, debe saber cuáles son las cuerdas, cuáles son las notas, ejercitarse. No se puede ser un buen poeta si no se escribe cotidianamente, con una gran disciplina. Claro que eso de *cotidianamente* hay que tomarlo con ciertas precauciones, porque no es lo mismo un novelista, que puede tener una disciplina férrea y decir: ‘Me siento en mi escritorio y voy a escribir de las diez de la mañana a las tres de la tarde’. Ya tiene sus personajes, sus temas, su argumento y todo es trabajo de redacción, según su estilo. La poesía no puede ser así; yo no puedo decir a las musas: ‘Vénganse de diez a tres’. Además, aunque haya deseado escribir, físicamente no puedo. ¿Cómo escribir doblado sobre la rodilla derecha? Me canso a los cinco minutos. Y nunca he podido dictar, aunque intenté dictarles algunos poemas a mis hijos cuando estaba en el hospital”.

“Me encanta Dios” está en la última versión de *Recuento de poemas, 1950-1993* (Joaquín Mortiz), reeditada en 2012, un libro en el que hay una minuciosa revisión por parte de Judith, Julio y Jazmín Sábines. “Nos impulsó el deseo de corregir las erratas surgidas en los múltiples procesos de reimpresión de los poemas de mi padre”, cuenta Julio: “el poeta ya había encontrado muchos errores que se iban corrigiendo en los nuevos tirajes; pero siempre aparecían nuevos, ya que se debía recapturar todo el texto para la impresión. Incluso se llegaron a perder líneas o poemas completos, y recuperarlos en lo que trabajamos. Nos dimos a la tarea de confrontar las últimas reimpresiones de la obra con las primeras ediciones de cada libro, y esas a su vez con los manuscritos originales, para lograr así una edición lo más limpia posible de su obra. Y si bien el volumen puede no estar exento de errores, sí constituye lo más cercano a la obra tal como la escribió el poeta”.

“TE DICEN DESCUIDADO PORQUE ESTÁN ACOSTUMBRADOS A LOS JARDINES, NO A LA SELVA”

Desde su primer libro, *Horas*, Sábines fue un poeta que se rebelaba contra los lugares comunes, una voz propia con una poesía aparentemente sencilla y directa, que sin esfuerzo daba en el blanco provocando un fatalismo que culmina donde la vida renace.

En el libro *Uno es el poeta. Jaime Sábines y sus críticos* (1985), en el que Mónica Mansour reúne las opiniones de varios críticos y escritores sobre el poeta, Octavio Paz opinaba en 1966: “Jaime Sábines se instaló desde el principio, con naturalidad, en el caos. No por amor al desorden sino por fidelidad a su visión de la realidad”. Casi una década después, al publicarse el *Nuevo recuento de poemas* en 1977, José Emilio Pacheco aseguraba: “Sábines se equivoca como todos pero acierta como pocos”.

Para el poeta Sábines la poesía era carne y sustento: “Soy de los que piensan que no hay temas especiales para la poesía, que se puede hablar de todo, y que en todo se puede encontrar.

”Me he preguntado muchas veces cuáles son los límites de la poesía (hasta dónde es lícito ensuciarla, revolverla en lo cotidiano, emputecerla como a una esposa, llevarla a la blasfemia como a un santo, a la traición como a un héroe, al horror como a un niño; retorcerla, colocarla en lo absurdo; darla a los monstruos)... Pero, ¿cuáles son los límites míos? Creo que uno es el aspecto estético y otro el moral. El único límite de la poesía es la verdad, la autenticidad, la conformidad con el hecho emocional.

”Creo en la inteligencia y, por supuesto, creo en la poesía. En lo que no creo es en la poesía fabricada en asépticos laboratorios literarios. Una poesía hecha con guantes y a veces hasta con pinzas desinfectadas. Muy perfecta, muy bonita, muy inteligente, y para qué, para quién. Desconfío de la poesía y de la inteligencia cuando no están manchadas de sangre. Deshumanizaremos el arte en el momento en que nos deshumanicemos nosotros mismos, cuando nuestra literatura, por ejemplo, sea tan fría que podría haber sido escrita por una computadora. Hay quien dice que la literatura será cada vez más un código que deben descifrar los especialistas. También la música, y la pintura, y nuestras vidas mismas. ¿Y por qué? Porque cada vez tenemos más miedo a ser débiles, a caer en el ridículo, a ser cursis, a repetir lo que ya se ha dicho, como si la literatura no fuera una constante repetición de los mismos temas. Y, bueno, tal vez consigamos impedir que el arte salga a la calle para que no pesque alguna infección; mantenerlo siempre en el laboratorio, lejos de ese polvo molesto que se cuele en la vida diaria y nos provoca constantes estornudos. Una vez a Faulkner le criticaron que en sus novelas había mucha paja, y contestó que no sólo había paja sino lodo, tierra, hojas secas y huesos rotos, como los hay en la vida misma. ¿Para qué queremos un arte *perfecto, puro, autónomo*, si nosotros no somos así, si no nos vamos a reconocer en él? ¿Para qué va a servirnos?

”La poesía es como la revelación de las cosas. La poesía entendida como la comunicación de la emoción humana; si no hay emoción puede haber muy buenas ideas, pero no trata de ideas. Tampoco es cosa de que se escriba con los pies... La poesía trata de instantes, de momentos de la vida en que se debe transmitir una emoción. Es un descubrimiento de la verdad del mundo, de las cosas que te rodean.

”El dolor humano es contagioso, se contagia el dolor con la mayor prontitud. Si veo llorar a una persona, las lágrimas son de lo más contagioso del mundo; en cambio, si es la alegría, si es el gozo de vivir, es mucho más difícil de expresar. Pocos artistas, músicos, pintores o es-

critores han contagiado la alegría. En la poesía es mucho más difícil contagiar la alegría que el dolor, porque la alegría casi es una cosa exclusiva, casi es una cosa cerrada y permanente de nosotros. En cambio, el dolor es un hilo que nos ensarta a todos.

”La poesía puede ser una reflexión pero no tiene que ser ni discursiva, ni ideologizada; es el contacto de una emoción contigo mismo: te transmite siempre una emoción. Si no necesitas conmoverte o emocionarte, pues lee un libro de filosofía o de sociología. Si vas a buscar poesía, buscas la emoción del alma humana, el temblor del hombre: eso es lo importante.

”Lo que hace la poesía es revelar el mundo. Desde joven mantuve una polémica con Fernando Salmerón, mi gran amigo, sobre el poeta y el filósofo y la búsqueda de ambos por encontrar la verdad. Yo le decía que el poeta y el filósofo coinciden en el propósito de encontrar la verdad de las cosas, pero no llegan a ella por el mismo camino. Creo que el poeta le corta la vuelta al filósofo, pues este llega a la verdad a través del razonamiento, de la lógica; mientras que el poeta lo hace por medio de la intuición, por un camino mucho más corto. Y él me decía: ‘No, compadre, el filósofo es otra cosa’. Le insistía en que el filósofo va en búsqueda de la verdad por el largo camino del estudio, del conocimiento, la comprensión, mientras que el poeta se brinca todo eso, y se va por la intuición. Fernando era mi contacto con la filosofía en serio, era un gran estudioso del tema y me insistía en que no era así. Como tres años después, un día me dijo:

—Fíjate, compadre, que Heidegger tiene como libro de cabecera *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry y, ¿sabes lo que dice?, que el poeta llega a la verdad por el camino de la intuición, como tú ya me lo habías dicho. Heidegger afirma que los poetas coinciden con los filósofos en algunos aspectos.

”La poesía sirve para ayudar a las gentes que se ponen a contemplar este mundo destruido y abstracto, pero no para corregirlo. Cada lector crea su propio mundo a través del poema, es decir que el poema puede tener el sentido que el poeta le da, pero este sentido es absorbido de diferentes maneras por cada lector. En ese sentido la poesía es como un río que fluye y cada quien se acerca a beber de manera diferente.

”Siempre he pensado que el poeta es el testigo del hombre y de la vida, que no se puede hacer poesía en una campana neumática donde el poeta esté totalmente aislado de la realidad; aparte de que escribe de manera cotidiana los sucesos, pienso que lo único que hace uno con la poesía es dejar testimonio del paso del hombre sobre la Tierra. Para que la poesía realmente fluya, uno de los deberes del poeta para consigo mismo es ser auténtico. Muchas veces siento uno que es como un dictado que se va almacenando en el subconsciente del hom-

bre y que en el momento de escribir sale, surge, como escritura, lo que el poeta ha guardado durante días.

”Conozco poetas que trabajan un poema durante meses; en mi caso nunca ha sido así. En ese sentido sí creo en la espontaneidad de la poesía, pero desde luego no pienso que la poesía se deba hacer con los pies; se debe hacer con la cabeza, no predominando el intelecto: la poesía es emoción más que nada, y el intelecto debe quedar subordinado a la emoción. La poesía es la comunicación de la emoción humana: si no hay emoción, puede haber muy buenas ideas, pero no se trata de ideas, se trata de instantes de la vida, de momentos en que se ve transmitida la emoción; es un descubrimiento de la verdad del mundo, de las cosas que te rodean. Siempre he creído que la literatura puede ser un oficio pero también una desocupación. La poesía es otra cosa: es un destino. Es algo que se hace fundamentalmente con palabras, con emociones, con sentimiento.

”Uno encuentra que la poesía se realiza en la satisfacción de descubrir que hay alguien a quien le sirvió para vencer un momento de soledad o una angustia o un pesar, por contagio de los pesares del poeta, por sentir alivio de que el sufrimiento no está nada más en uno. En ese sentido soy un poeta intimista. Si no tiene un sentido ejemplar lo que me sucede a mí, no tengo por qué decirlo. Si me como un par de huevos tibios no tiene ninguna importancia, pero si me enamoro, eso sí importa, en cuanto que es un sentimiento que logra trascender. En ese sentido, hablo de las cosas que suceden.

”Hay dos alegrías: la del momento en que se escribe un poema, cuando se sabe que es un buen poema, que ahí nadie te ve, ni te está retratando, ni hay una periodista que te interrogue, ni cámaras de televisión, y tú puedes ponerte a bailar a solas en tu cuarto por el gusto de haber escrito; y la otra alegría, la de saber que te leyeron, porque de algún modo uno está buscando el amor de la gente.

”La vida es sencilla, pero uno la enreda y la complica. La poesía también es una forma de enredarla. Y luego te das cuenta de que la poesía te vino a corromper. Cuando la vida a lo mejor es simplemente despertarse por la mañana, desayunar, platicar del tiempo, tú quieres entregar algo a la gente y encontrar un sentido a todas las cosas. No podría uno vivir con las cosas sin saber qué son ni para qué sirven. Uno está en eso, preguntándose constantemente: ¿qué es esto y por qué?

”Qué cuento el del hombre y el poeta, ¿verdad? A lo mejor seríamos más felices si sólo viviéramos, si no nos preguntáramos nada. Eso sería el paraíso. El paraíso es una gran ignorancia, no cabe duda. Mientras tú te sigas preguntando ‘¿qué hago?’, ‘¿para qué sirvo?’, ‘¿qué hacen las gentes?’, no estarás cegado. Y normalmente está uno así todo el día: preguntándose. Yo siempre he estado así, desde que tenía 18, 19 años”.

Temprano constructor —sin proponérselo— de su propio personaje y de su mito, Jaime Sabines no sólo encontró desde muy joven su voz, sino también un estilo muy particular de ejercer la vocación literaria, alejándose la mayor parte de su vida de los círculos de la intelectualidad. Muchas veces optó por la distancia o el silencio, y ciertamente no practicó otro género que no fuera el de la poesía.

No en vano Sabines, el personaje, logró llamar la atención de uno de los más agudos narradores de su generación: Jorge Ibarguengoitia, quien lo describió con una buena dosis de humor en su cuento “La vela perpetua”, donde evoca su época de estudiantes universitarios:

“Un día subí al segundo piso de Mascarones y la encontré (a Julia) platicando con Jaime Salines (sic), el gran poeta, que ya desde entonces se creía Cristo Crucificado. Ella me vio venir con mi chamarra beige, mis pantalones beige, mi camisa beige y mis zapatos beige, muy quitado de la pena y me echó una mirada que me dejó helado. Cuando llegué junto a ellos, Julia me trató como si apenas me conociera y Salines, que estaba pensando en la condición humana, ni me miró”.

A cambio de la austeridad con la que edificó su fama intelectual, Sabines ejerció el arte de la conversación y desplegó en ella todo el peso de su intuición literaria y de su sabiduría proverbial, más cotidiana que doctoral.

Una personalidad que algunos han calificado de taciturna y muy parecida a la de Juan Rulfo, ambos militantes de la modestia. Sabines admiraba profundamente a Rulfo y lo consideraba un poeta extraordinario: “Es un poeta aunque haya escrito prosa, cuentos, novelas. La poesía está más allá de la forma de un texto. Su obra conmueve tanto como el mejor poema. Llega un momento en que toda definición de géneros desaparece ante un hombre como Juan Rulfo, uno de los grandes poetas de México”.

Sabines conoció a Rulfo en las reuniones que se hacían en la casa de Efrén Hernández, cuando el joven poeta estaba en la Facultad de Filosofía y Letras estudiando lengua y literatura castellanas en Mascarones.

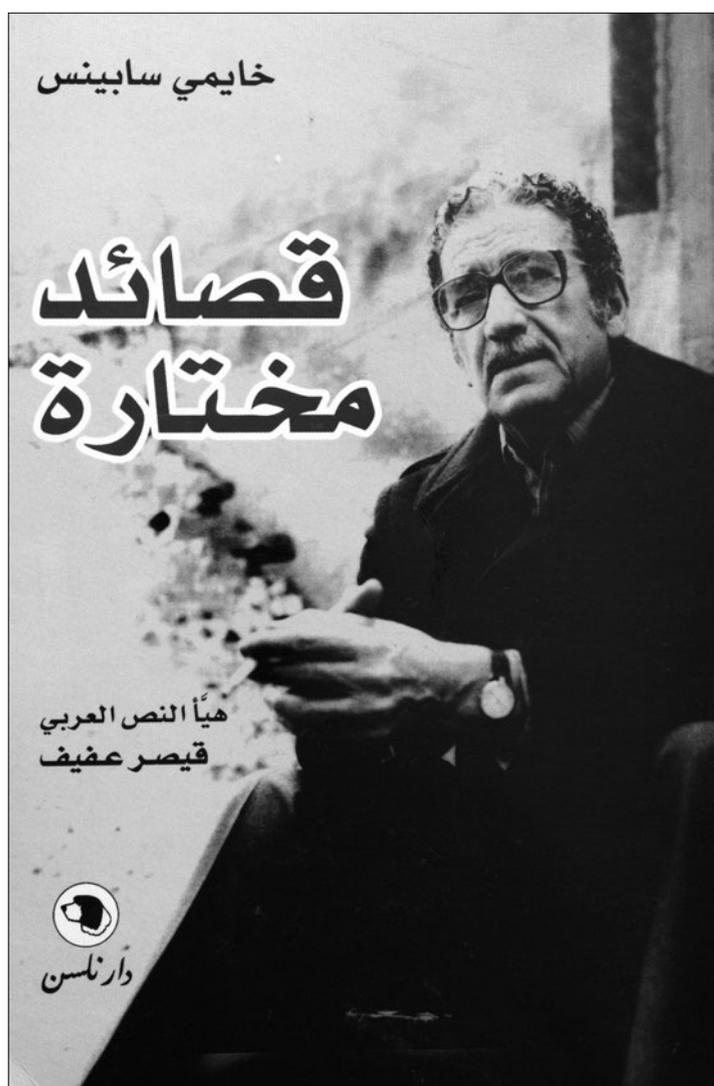
“Teníamos sesiones semanales en casa, vivía en Parque Lira. Era un sitio bellissimo. Efrén, que era una magnífica persona, en cierta forma nos apadrinó. Íbamos a visitarlo todos: poetas, novelistas, dramaturgos”.

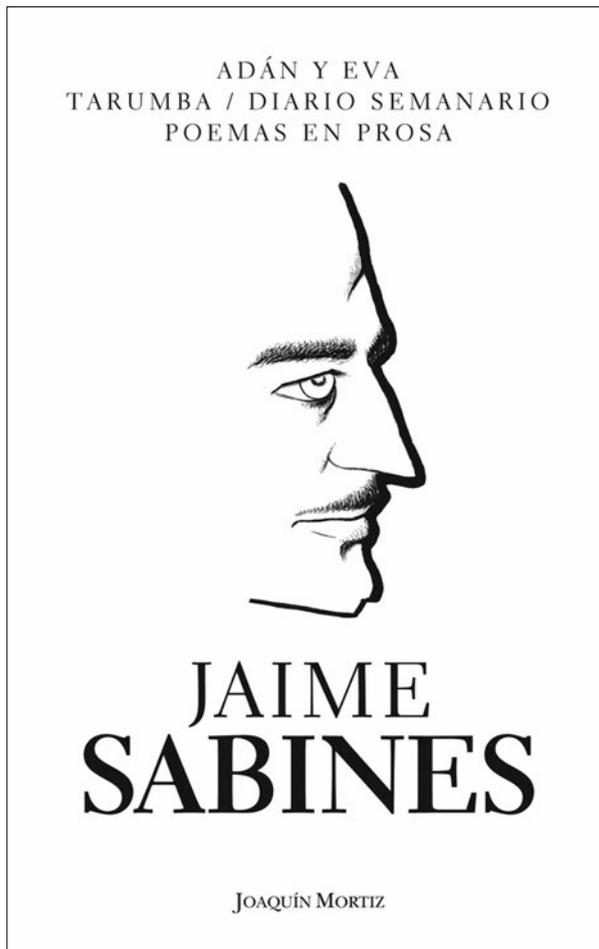
”Desde entonces me gustaba más bien llevar una vida marginal respecto a los intelectuales porque nunca me gustaron el coctel y la frivolidad que hay en el mundo literario. Claro que he tenido muchos amigos intelectuales con los que conservé la amistad desde que estábamos en la Facultad de Filosofía y Letras. Todos eran muy tratables de forma individual o en pequeños grupos, pero apenas se juntaban alrededor de una mesa

aquello se volvía una competencia, un maratón de ingenios, de agudezas, que a mí me aburrían y me parecían realmente chocantes.

”En esa época llegaba Pita Amor a querer robar cámara, cosa que generalmente lograba con base en grandes escándalos. Quería monopolizar la atención de todos, que la reunión fuera suya. Y lo lograba. Era la *genio*, sobre todo desde el momento en que Alfonso Reyes la declaró así públicamente. ¡Qué consagración! Y ella se lo creía, y se lo hizo creer a muchos... Juan Rulfo también se retraía como yo de aquellos encuentros de celebridades.

”Recuerdo que también nos gustaba reunirnos en un café o en una cantina para leer nuestras cosas. Al principio asistía también para conocer a escritores a los que admiraba como Rulfo, o conversar con mis amigos Emilio Carballido, Sergio Magaña, Sergio Galindo o Chayito Castellanos; aprender de ellos. Tomábamos tragos o café y la pasábamos a toda madre hasta que empezaban a sacar su vanidad y querer ser genios y saberlo todo. Eran reuniones de seis o siete. Recuerdo una en particular en la que nos reunimos con Efrén Hernández: una noche, sentados alrededor de una mesa, empezamos a leer de asiento en asiento. Cuando me iba a tocar, en





ese momento llegó Rubén Salazar Mallén; estaba bien cuete, y se paró en la puerta del lugar, comenzó a reírse y como en burla dijo: 'Conque aquí están los genios, los grandes futuros escritores de México; a ver, ¿quién sigue con el *show*?', y seguía yo. Saqué un poemita que está en *Horas*, que dice: 'Poetas mentirosos, ustedes no se mueren nunca...', y por ahí continúa. Al terminar, todos aplaudieron. Entonces Rubén se me acercó y me dio un abrazo; me preguntó mi nombre. Él escribía una columna en un periódico de la tarde, y al día siguiente en su colaboración habló de mí y dijo que había descubierto a un gran poeta mexicano. Y desde entonces fue mi promotor más grande, toda la vida, permanentemente.

"Años después, en 1962, la UNAM publicó mi primer *Recuento de poemas*, donde se recopiló casi todo lo que había escrito hasta entonces. Con ocho libros publicados, dos años más tarde, de 1964 a 1965, fui becario del Centro Mexicano de Escritores. Estaban como asesores Juan Rulfo, Francisco Monterde y Salvador Elizondo. Acudía todos los miércoles a leer y a escuchar a los otros becarios, entre los que estaban Juan Tovar, Alejandro Aura, Elsa Cross... La segunda parte de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* fue hecha durante esa beca.

"Con Rulfo, que era mayor que yo, me llevaba muy bien porque también era callado, discreto. En ese tiempo pude construir una buena amistad con él, y tuve mi incursión en el cine, porque me invitó a participar en la

película *La fórmula secreta o Coca-Cola en la sangre*, que dirigió Rubén Gámez, y para la que Rulfo escribió los textos y me pidió que hiciera la narración.

"En 1964, debido a la crisis del cine nacional, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocó al Primer Concurso de Cine Experimental, que Gámez ganó; él decía que porque fue el único que se tomó en serio eso de experimental. La música es de Antonio Vivaldi, Igor Stravinski y Leonardo Velásquez.

"Uno de sus hijos me contó que Rulfo aceptó escribir el poema para el filme 'si y sólo si' era leído por mí. Esa colaboración, ha dicho la crítica, es la primera razón por la que en el cine mexicano sobresale un medimetro como *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, un fotógrafo de publicidad que se había destacado antes con el corto *Magüeyes* (1962), y hasta años después estrenó su primer y único largometraje: *Tequila* (1992).

"El guión no tenía un hilo argumental; más bien es mi voz la que va hilvanando la historia con el texto de Juan Rulfo. Esto es algo de lo que leí:

"Ustedes dirán que es pura necedad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte, y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino.

"La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al hambre. Y aunque digan que el hambre repartida entre muchos toca a menos, lo único cierto es que todos aquí estamos a medio morir y no tenemos ni siquiera dónde caernos muertos. Según parece ya nos viene de a derecho la de malas. Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto. Nada de eso. Desde que el mundo es mundo hemos andado con el ombligo pegado al espinazo y agarrándonos del viento con las uñas. Se nos regatea hasta la sombra, y a pesar de todo así seguimos: medio aturdidos por el maldecido sol que nos cunde a diario a despedazos, siempre con la misma jeringa, como si quisiera revivir más el rescoldo. Aunque bien sabemos que ni ardiendo en las brasas se nos prenderá la suerte. Pero somos porfiados.

"Tal vez esto tenga compostura. El mundo está inundado de gente como nosotros, de mucha gente como nosotros. Y alguien tiene que oírnos, alguien y algunos más, aunque les revienten o reboten nuestros gritos. No es que seamos alzados, ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna. Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha, o arrancar pa'l monte cada vez que nos cuchilean los perros. Alguien tendrá que oírnos. Cuando dejemos de gruñir como avispa en enjambre, o nos volvamos cola de remolino, o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra como un relámpago de muertos, entonces tal vez llegue a todos el remedio". **U**

---

El viernes 19 de marzo de 1999 murió Jaime Sabines, que será recordado en una mesa redonda en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México, este 29 de marzo de 2016.

*Cultura y matrimonio*

# Uno, ninguno, cien mil

Rosario Esteinou y René Millán

*La aprobación reciente en Jalisco del matrimonio entre personas del mismo sexo no borra las resistencias que aún enfrenta este nuevo modelo de familia en el parecer de muchos ciudadanos. ¿Cuáles son las causas del pensamiento conservador en este rubro? Como señalan los autores de este texto, “no existe una única forma para que los individuos se desarrollen social, sexual y afectivamente”.*

Recientemente fue aprobado en el Estado de Jalisco el matrimonio entre personas del mismo sexo sin necesidad de amparo y cuyo antecedente —se sabe— fue la ley promulgada en 2009 en la hoy Ciudad de México. Esas aportaciones legislativas —que muchos saludamos— no reducen, sin embargo, el enorme arsenal de prejuicios que circulan en muy diversos ámbitos sociales, particularmente fuera de ciertos ambientes académicos. En cenas de clase media, en fiestas de cumpleaños llenas de padres jóvenes, en reuniones de amigos, en comidas de oficinistas y burócratas, o incluso en círculos políticos, se oyen frases socarronas y se registran “entendimientos” espontáneos que surgen de un compartido prejuicio sobre la sexualidad y sobre algunas dimensiones centrales de la vida afectiva y cotidiana de las personas, entre ellas, la familia.

Quienes objetan el matrimonio entre personas del mismo sexo esgrimen, según nuestra experiencia, dos tipos de argumentos soterrados o explícitos. Para ellos, la heterosexualidad, entendida como la posibilidad de

unión a partir de una “natural” diferencia sexual, es la única base para constituir una familia y en consecuencia ningún otro modelo de comportamiento o identidad sexual puede, en pleno derecho, instituirse como tal. En un modo absurdo, el indisoluble vínculo entre heterosexualidad y familia que ese argumento implica no sólo niega arbitrariamente la diversidad de arreglos emocionales, sino también la posibilidad de que el matrimonio se consuma como un mero acto hedónico o afectivo y, por ello, desvinculado de la procreación. El eje central del prejuicio contra la unión de personas del mismo sexo se forma por el conservador vínculo conceptual entre heterosexualidad-familia-procreación. Y en ese vínculo muchos ven el único mecanismo para resolver la necesaria reproducción de la especie y, por ello, de los elementos básicos del orden social mismo; como si este fuese posible —de nuevo— sólo de un único y exclusivo modo. Desde ahí, se contraponen artificialmente el “derecho de la infancia a tener familia” al derecho de las personas a unirse con alguien del mismo sexo;



Bruno Catalano, *El arte de ser incompleto*

pero la contraposición sólo tiene sentido si se acepta que la familia es única y no adquiere una diversidad de formas y arreglos.

Pero la vocación de unicidad que está detrás de ese prejuicio resulta de otra exigencia: aquella que postula que el nexo entre natura y cultura debe estar férreamente regido por la primera. En esa línea, la unión heterosexual resulta un acto biológico que posibilita la reproducción y el matrimonio una expresión cultural de esa naturaleza. Para quien acoge el prejuicio, por tanto, el derecho a tener familia se fincaría así en un sustrato natural mientras que la adopción por uniones no heterosexuales constituiría un predominio inconveniente de la cultura sobre ese sustrato. La conclusión de ese razonamiento es asombroso y alarmante: los derechos remiten a la “naturaleza” o no son. No adquieren solvencia por ser construcciones culturales. Unicidad y naturaleza es una relación conceptual particularmente apreciada por el pensamiento conservador. Es en la tensión

entre su idea de naturaleza y de cultura donde ubica su principal campo de batalla.

La vida, en cambio, procede de otro modo. Conocemos bien la diversidad de formas familiares de ayer y hoy. Las uniones no heterosexuales son sólo una forma más dentro de esa diversidad, como también lo son las familias monoparentales o las llamadas nucleares. El carácter mayoritario de estas últimas, constituidas por la pareja heterosexual y los hijos dependientes, no nos autoriza a sostener que sólo ella cumple una función clave en el entramado social y cotidiano, o en la organización de la emotividad individual. Lévi-Strauss mostró que, en algunas sociedades, el núcleo del *parentesco* no radicaba en la familia nuclear sino en la relación entre cuñados y advirtió que gran parte del tejido social dependía de la relación entre familias. No se fincaba en una sola, cualquiera que fuese su tipo.

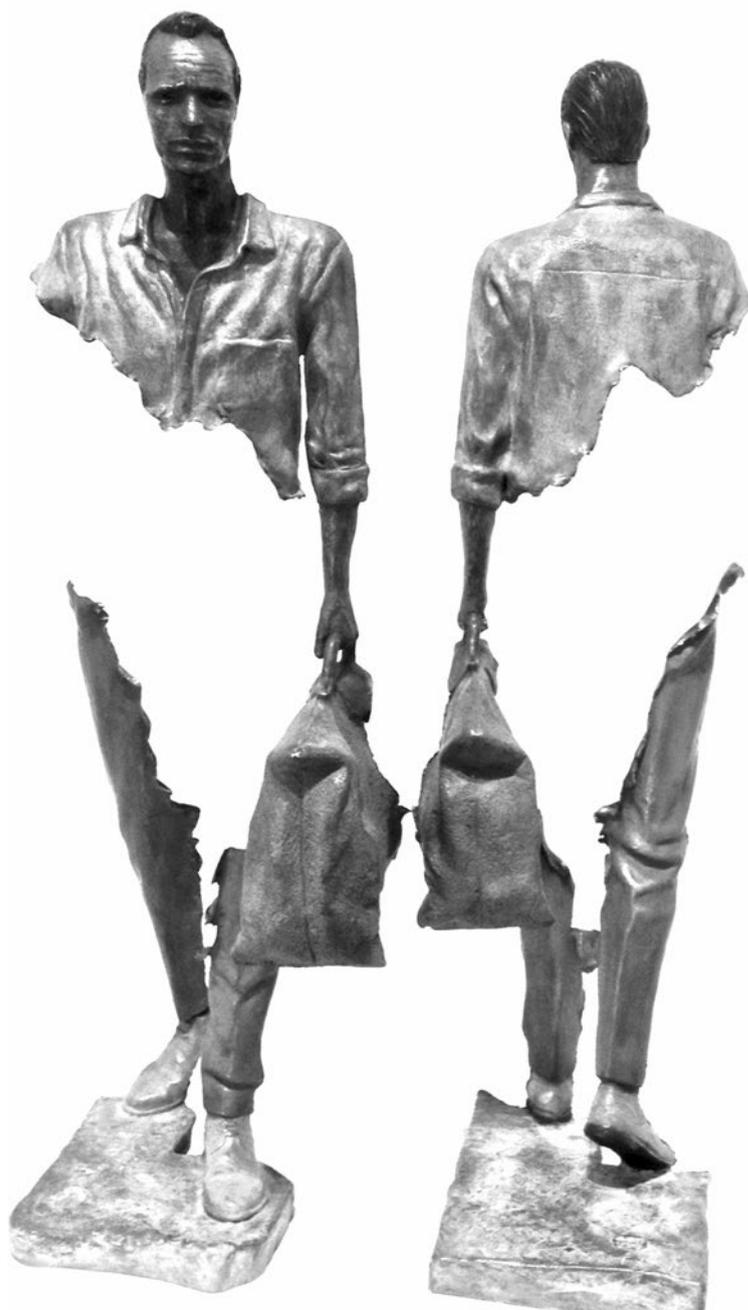
La diversidad familiar se nutre también de adelantos científicos y tecnológicos. Algunos tensan no-

toriamente el vínculo entre naturaleza y cultura. No es fácil definir lo “natural” en una sociedad diferenciada, plural, dueña de tecnologías de reproducción asistida y marcada por la experimentación con el ADN. Desde luego, esos adelantos deben ser prudentemente regulados y observados en sus efectos sociales. Sin embargo, es claro que en la medida en que sean permitidos, bajo criterios de beneficio público e individual, seguirán teniendo consecuencias en las formas familiares. Afrontar este hecho puede ser cada vez más difícil desde una estrecha concepción de la “naturaleza” del vínculo afectivo y familiar, y debería enfrentarse mediante los recursos de la cultura moderna: la reflexión y el conocimiento.

Hoy sabemos que los “niños de probeta” no muestran desempeños sociales atípicos en comparación con los que fueron engendrados sin intervención. Varios estudios constatan que los niños criados en familias homoparentales tampoco muestran estructuras psicoemocionales ni comportamientos sociales fuera de los estándares de cada sociedad. Más allá de las obvias condiciones socioeconómicas, el lograr un adecuado desempeño social de los hijos no está determinado por la forma familiar sino por las relaciones de *parentalidad* que en ella privan, y en consecuencia, por la calidad de la comunicación y de las interacciones que facilitan la formación de su autonomía. Si no fuese así, no se entendería la presencia de familias “disfuncionales” en el marco de la heterosexualidad. Es claro que independientemente de su fuente, cultural o científica, la diversidad familiar no incrementa efectos negativos en la integración social. Por el contrario, de ella se puede aprender una lección: procede respetuosamente, en términos estándar agrega opciones antes que sustituir las formas ya existentes. Y en eso encuentra el fundamento para convertirse en pauta de la construcción cultural de derechos.

Como nunca, es imposible contener la extensión de la cultura en la naturaleza o en su dimensión biológica. Son esas diferenciaciones, socialmente apuntaladas, las que propician que la cultura pueda asumir la diversidad de una manera más amplia de lo que una visión estrecha de la natura supone en primera instancia. Aunque la distinción entre naturaleza y cultura encuentra y debe encontrar límites (por ejemplo, frente al problema ambiental), su diferenciación posibilita el tratamiento de nuevas materias sociales y, en especial, su tratamiento como derechos. La distinción entre la base biológica del sexo y las preferencias nos faculta para reconocer la elección de la identidad sexual como un derecho. De la distinción entre ciudadano y edad se reconocen identidades y derechos específicos. Si bien con estrictas regulaciones claramente necesarias, la gestación subrogada en el Reino Unido distingue entre parto y

consanguinidad para adjudicar nuevos estatutos de maternidad. La cultura se apropia de la naturaleza (y de su registro biológico) para tales reconocimientos y eso inquieta *a priori* a los conservadores. El sustrato cultural que caracteriza a la generación de nuevos derechos tiene además otra virtud: los instituye de un modo menos prescriptivo en la asignación de libertades y valores. Precisa más bien opciones: de elección política, de religiones, de estilos de vida y omite determinar cuál es la “buena”. Este carácter abstracto y regulativo con que se fincan algunos derechos modernos, los vincula directamente con el trato social de la diversidad. Y eso nos muestra que ella es sólo una expresión de un hecho incontrastable: no existe una única forma para que los individuos se desarrollen social, sexual y afectivamente. Existen, en cambio, posibilidades de elección. Y tal hecho debe ser culturalmente asumido. **U**



Bruno Catalano, *El extranjero*

# Agend'Ars

Keijiro Suga  
Traducción de Cristina Rascón y Eiko Minami

I

Que exista algo inenarrable  
Fue la mayor lección de las palabras.  
Se anhela completar la vida con lo ocurrido en la lejanía  
pero no se altera ni la distancia ni el desconocimiento.  
Existe aquello que las palabras no deben decir en palabras,  
ese fue su juramento más humilde.  
Una gota de lluvia no puede retar al sol  
un grano de arena no puede vencer al viento.  
Las palabras, como gota de lluvia o grano de arena,  
aceptan evaporarse y volar sin control.  
Acaso habrá insectos que apaguen su sed con esa gota de lluvia  
y se aferren al minúsculo grano de arena.  
Somos insectos, tan pequeños.  
Todos insectos, tan efímeros.  
Vivimos apresados en un pequeño cuerpo y con límite sensorial,  
sin narrar el mundo, tan sólo receptores de su luz y de su lluvia.

XIX

Azaleas, amapolas y dientes de león coexistían una mañana radiante y casi extraña.  
En sueños suelo ver un campo de dientes de león bajo el agua.  
Son necesarios varios *refuge* para el corazón: cuánto hacía de esa propuesta.  
Se me aglomeran tantos pájaros cuyos nombres y lenguas desconozco.  
Al atardecer, la cordillera occidental acentuó su resplandor como una estrella.  
De ser posible la creación y que suceda en un instante, quizás es ahora mismo.  
Los tripulantes se dirigen a una playa de arena donde rompían olas de arena.  
El árbol desgaja por dentro la pared de la cabaña, abre sus plumas como pavo real.  
Entre instante e instante hubo un corte, quizás algo nació entre la hendidura.  
Arena, arriba a la playa y construye tu propio fuerte, sé plena.  
La poesía era un *reminder*, solía recordarnos algo.  
La sintaxis del japonés absorbe como una esponja palabras inglesas, con una que otra falla.  
Cuando yo fingía ser mi madre, hablaba con acento diferente del normal.  
Utilizo siempre, de aquí y de allá, el lenguaje de la calle combinado a placer.  
El gran problema de la gente fue no saber nombres de lugares de por aquí.  
Hasta un sitio considerado vacío, está lleno de realidades, significados y ozono.

Sería bueno llamar poesía  
 al instante en que la imaginación traspasa su “mundo” imaginado  
 —propuso una islandesa con quien estudié.  
 Acaso el salto aflora en dos tipos de incitación:  
 Uno, cuando del exterior  
 llega una representación nueva de la realidad (lenguaje + imagen).  
 Otro, cuando en mi interior  
 se descubre una combinación nunca antes percibida.  
 Lo interesante en cada caso  
 es que la misma imaginación casi no tenga fuerza.  
 Creo que la imaginación no es activa o positiva  
 sino siempre postura pasiva.  
 No podemos crear poesía  
 sólo descubrirla.  
 El poema se descubre a sí mismo, no hay más.  
 La imaginación que subyace se separa de sí misma y trasciende.

“No hay nada más detestable que ser forzado a representar un país”  
 —escribió Jacques a su amigo André, candidato a médico, desde el campo de batalla.  
 Jacques murió así, pero su nombre es parte de la historia, gracias a André.  
 ¿Pero qué importa el nombre? Como soldado anónimo de Roma  
 visité Anglia, como soldado anónimo de Baekje  
 me escapé a Yamato, como miembro anónimo de la cruzada de los niños  
 me vendieron en Marsella como esclavo, como jesuita anónimo  
 abrí una reducción en Paraguay, como marino anónimo de un imperio anónimo  
 estuve anclado en Saipán y en Rabaul, como soldado de un imperio anónimo  
 prendí fuego al pueblo de Son My. Que la única gloria sea que mi nombre se olvide...  
 Hoy nos reprochan el pasado  
 pero sólo viví con desesperación y arrojé el día a día.  
 No dejé que mi corazón decidiera mis actos y con el ansia de vivir y protegerlo  
 me convertí en destructor anónimo.  
 (ahora, como “Nacionalidad”, en todo trámite señalo X  
 cuando se dirigen a mí, en cualquier lengua, respondo en otra).

Por mucho tiempo pensé que tierra, agua, fuego y aire,  
 los cuatro elementos, componían el mundo.  
 Pero según el Ayurveda  
 el mundo se compone de cinco elementos, el cielo es un elemento más.  
 Alcé la vista hacia el cielo con ese nuevo conocimiento  
 y comprendí que el cielo es también una superficie extensa de luz.  
 Y cualquier luz, tenue u oscura,  
 comienza a parecer una sustancia gelatinosa firme y densa.  
 Cuando aquí la luz baña la costa del mar  
 un cielo firme y pesado baja adonde estoy.  
 Aquí me quedo, inmóvil,  
 y enumero de nuevo los elementos que componen el mundo.  
 Tierra, esta región de la costa donde duerme la ciudad destrozada.  
 Agua, la nieve que se funde con las olas que lamen la playa convirtiéndose en lodo.  
 Fuego, la hoguera en las noches frías y el calor templado del sol sereno.  
 Viento, la ternura por la primavera recién llegada y la metáfora del tiempo que no volverá.

Luis Moncada Ivar

# Un perro noctívago

Ignacio Trejo Fuentes

*Autor de un solo libro, Luis Moncada Ivar es el caso de una voz literaria prácticamente olvidada en el panteón de las letras mexicanas. Fallecido antes de cumplir 42 años, el escritor llevó una vida itinerante por varios países. Su libro Perros noctívagos es el ejemplo de una ficción realista que con fuerza expresiva niega cualquier visión solemne de sus personajes y tramas.*

“Me suicido porque es domingo, porque ayer asistí a mi velorio, porque hoy estoy ocioso y de excelente humor”, expresó Luis Moncada Ivar en la carta-testamento que dejó a su hermano Carlos el 4 de marzo de 1967. Y señaló, además: “Dejo la pistola a Sergio Lugo —no vale la pena empeñarla, maestro, es un arma barata—. Mi cuerpo a la Escuela de Medicina, y si hubiera sido posible mis ojos a Ray Charles”.

Luis había nacido el 27 de julio de 1925 en la Ciudad de México, y fue el mayor de ocho hermanos (y cuatro medios hermanos). Debido a las precarias condiciones económicas de la familia, empezó a trabajar desde muy chico, primero en el Banco de México y luego en el periódico *Novedades* como asistente del gerente de publicidad. Más tarde hizo algunos estudios de medicina, pero los abandonó para inscribirse en la Academia de San Carlos. Según testimonio de su hermana Noika, quiso estudiar música como ella y otro hermano, mas declinó al entender que su verdadera pasión era la literatura.

Leía sobre todo a autores europeos, y de los mexicanos sus favoritos eran José Revueltas y Juan Rulfo. Fue trashumante, o pata de perro, como supongo hubiera

preferido llamarse. Viajó a Guatemala, con fines turísticos, aunque al enterarse del movimiento sandinista en Nicaragua se trasladó a ese país con el fin de enlistarse en las filas revolucionarias. Luego de seis meses, volvió a México y se fue a Tijuana, donde trabajó un par de años. Regresó por poco tiempo a la capital, sólo para irse a Tampico y, de ahí, embarcarse rumbo a Europa. Viajó por varios países y se ancló en París, donde vivió por largo tiempo y se ligó con una francesa, con la que al parecer tuvo un hijo.

Luego se mudó a Nueva York, a la que consideraba *la ciudad*, por su cosmopolitismo. En esa metrópoli se involucró con una puertorriqueña que había sido mujer de un mafioso, y ante las amenazas de muerte por parte de este se vio obligado a instalarse definitivamente en México. Aquí se casó con una joven estudiante de pintura, pero el matrimonio duró pocos meses: ella era metódica, organizada, mientras él escribía y traducía de noche y dormía en el día.

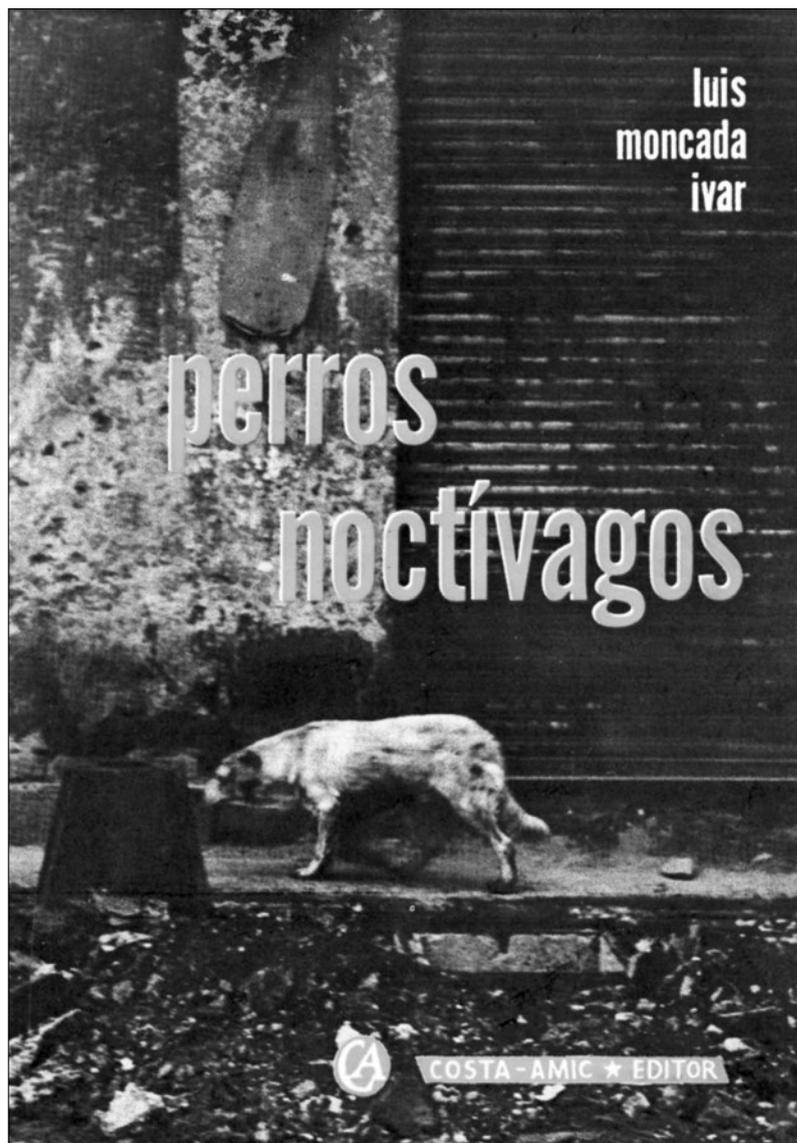
¿Por qué doy tantas referencias de la vida de Luis Moncada Ivar? Por dos razones: la primera es porque casi nadie, o muy pocos, saben de él; y la segunda porque esas referencias permiten una mayor comprensión

de *Perros noctívagos*, único libro que publicó (Costa-Amic, 1965).

Si bien Moncada Ivar no publicó mucho más, tenía cierto prestigio en el ámbito periodístico, colaboró en la revista *Siempre!* y en *Revista de Revistas*. Entre sus amigos puede mencionarse a Lizandro Chávez Alfaro, Luis Monter, Manuel Mejido, Rubén Alcalá Negrete, Paco Ignacio Taibo, Víctor Rico Galán, Horacio Espinosa Altamirano, Raúl Renán y Emmanuel Carballo.

No puedo dejar de apuntar que a mediados de los años noventa del siglo pasado un grupo de amigos escritores y periodistas nos propusimos hacer una reedición de *Perros noctívagos*, por la nada sencilla razón de que, al leerlo, descubrimos un auténtico oasis en la literatura narrativa mexicana; nos encontramos con un autor singular en estricto sentido, que nada tenía que ver con el grueso de los autores contemporáneos suyos. Y si no me equivoco, en mi columna de “sábado”, del diario *unomásuno*, escribí sobre Luis, y rogué que si alguien conocía a sus herederos nos pusieran en contacto con ellos. La comunicación se estableció de inmediato y nos reunimos con Noika y otros hermanos, quienes aceptaron encantados la idea de relanzar el libro de Luis. Y no sólo eso, nos dieron nuevos datos y pistas sobre su vida, y nos entregaron algunos cuentos inéditos y una remembranza de su hermana Noika, que por supuesto incluimos en el libro, que estuvo precedido por un prólogo de Sergio Monsalvo, uno de los cofrades que admiraba a Moncada Ivar. El libro no tardó en agotarse y Luis volvió a quedar en la oscuridad.

¿Por qué nos impactó tanto la literatura de Moncada Ivar? Porque nos topamos con una voz distinta que contaba cosas poco comunes en el panorama de nuestras letras. Es cierto que algunos de sus temas pueden hallarse en otros autores, pero sus cuentos mantienen un sentido unitario, están de muchos modos entrelazados. Por ejemplo, el asunto del suicidio es recurrente, en diversos relatos aquel aparece como una posibilidad amenazante sobre los protagonistas, o bien estos la contemplan como un refugio, como un salvavidas; no en balde el cuento que abre el volumen se titula “San Suicidio Mártir”. En “La mentirosa”, que es un juego de azar, se hace una apuesta entre dos amigos: si uno gana en la lotería un millón de pesos, el otro se suicidará, y si no sale premiado el boleto en cuestión el perdedor entregará la mitad de su salario mensual durante diez años. Y sí, hay un suicidio, pero no de quien suponíamos y de una manera insospechada. Y si uno lee *Perros noctívagos* sin tener referencias del autor, de su destino final, podría inferir que algo grave rondaba por su cabeza; si se tienen los datos, la confirmación resulta escandalosa. En el texto que da título a la obra, el protagonista piensa suicidarse para sacudirse los demonios que siempre lo asedian.



Pero el Gran Tema de la literatura de Moncada Ivar es la desolación, el desgarramiento, la insania que padecen los personajes, hombres y mujeres. Son, para decirlo en palabras del gran Juan Carlos Onetti, *ignorados perros de la dicha*. Sí, todos los protagonistas de los cuentos son seres desdichados, condenados desde siempre a la desolación y a la amargura, sin ninguna esperanza de redención.

En “Domingo siete (monólogo de María)” seguimos el discurso de una mesera del Café París del Centro de la Ciudad de México (que fue frecuentado por Luis). Ella presume a sus clientes, que la asedian, ser casta y pura, y no obstante nos percatamos de que es en realidad una puta maltratada por la vida.

“Había una vez un muerto” podría sintetizar el sentido tragicómico que la vida tenía para Moncada Ivar. De repente, en la casa de una mujer mayor “aparece” un muerto, y ella convoca al vecindario a cooperar para el velorio y entierro del cuerpo, lo que los demás juzgan como un arrebató de caridad, pero resulta que la tipa, además de ser la dueña no confesada de la vecindad, había sido amante del difunto.

Hay por lo menos tres cuentos que tienen cercanía con lo religioso, y es seguro que algunos lectores lo habrán considerado sacrílego y hasta blasfemo, porque la suya no es una mirada piadosa, arrobada, compasiva, sino una incisiva crítica, si no al clero, a los creyentes que casi siempre rayan en el fanatismo. “Una rata en la iglesia” registra la boda de una joven, a la que asiste una que dice ser su tía y termina negando su parentesco. La mujer, quien está acompañada de su esposo español, está obsesionada por la presencia, en la iglesia, de una rata: cree oír la chillar y corretear por todas partes, y por eso chilla ella misma y no pone atención a los rezos y esas cosas, y en consecuencia el esposo lanza esas linduras verbales típicas de los españoles: “Me cago en la sagrada hostia”, etcétera.

Y quizás el relato con mayor carga religiosa (o anti-religiosa) sea “Aleluya”. En plena noche navideña, un hombre solitario deja su cuarto y se echa a caminar por el centro de la ciudad, ve cosas que antes no había visto (iglesias, burdeles, cantinas...), y en su peregrinar se encuentra con la Virgen María (quien monta un burro), e imagina que ella lo lleva a la cantina; luego, ve a los tres Reyes Magos y a un nutrido grupo de representaciones celestiales. Este cuento es un arma caliente, por-

que sin duda perturba a los lectores devotos, a los bien portados, a las almas puras.

Según entiendo, y sin desdeñar la calidad del resto, “El camaleón” es la mayor y mejor lograda pieza del libro. Como he hecho hasta aquí, no voy a contarla con detalle, sólo daré algunos retazos. En una habitación miserable conviven un viejo matrimonio y su hija. Él es alcohólico sin remedio, que abandonó la medicina por haber asesinado a un paciente; la esposa rinde culto a una calavera que consiguió en un cementerio a cambio de acostarse con el sepulturero (no le costó trabajo, porque en su juventud fue una puta espléndida, hasta que la rescató el joven estudiante de medicina), en tanto la chica pertenece a una organización espiritista cuyo guía lejano es Allan Kardec. Para decirlo con un lugar común, viven un infierno, cada cual tirando por su lado en medio de un fanatismo demencial. Asistimos a sesiones espiritistas, a los rezos de la madre ante la calaca y a los delirios del ex médico ahora borracho de permanencia voluntaria. La resolución es de lo más dramático y escandaloso.

Ya se dijo que Moncada Ivar construye invariablemente personajes en medio de la catástrofe y la inmunidad física y moral, no importa que se muevan en sectores tan diferentes. Uno de ellos tiene que ver con la guerrilla de los años cincuenta y sesenta en Guerrero, otro tiene como telón de fondo una huelga; es decir, aun en medio de avatares políticos asoman la podredumbre y la locura.

Luis se las supo arreglar muy bien con historias estrambóticas, delirantes, como “Aleluya”, del que ya hablé (no en balde está dedicado a Luis Buñuel), pues todo lo que “vemos” parece sólo ocurrir en la mente difusa del protagonista narrador. Uno más, “Los estadistas”, es absolutamente kafkiano: los protagonistas miden el mundo, la vida, mediante números y estadísticas (de ahí el título) y es francamente onírico y por eso —al menos para mí— incomprendible: ¿o se puede explicar que los estadísticos instalen un columpio a la mitad de una oficina?

Pieza mayor es, también, “Los redentores”. Se trata de una banda de seres andrajosos y siniestros que tratan de redimir a la gente, aunque no sé bien de qué han de redimirla. Comienzan enviando anónimos amenazantes a los “transgresores”, luego los persiguen en las calles del Centro de la Ciudad de México: me los imagino como una turba de zombis de los que vemos en el cine actual, y realmente enloquecen a quienes pretenden redimir. Es realmente aterrador, si bien se mueve —otra vez— tras los velos de lo surreal y lo onírico.

Creo que con este bosquejo se puede tener idea de los asuntos que aborda Luis Moncada Ivar en su libro. A mediados de los años sesenta del siglo XX los narradores mexicanos eran solemnes hasta el aburrimiento, como



si se pusieran el frac antes de escribir; unos andaban en la experimentación (Del Paso, Pacheco), otros en asuntos íntimos y hasta existenciales (Melo, Arredondo, De la Colina...), algunos tenían preocupaciones políticas, y todos se olvidaban de la vida inmediata, real, concreta. Por eso Moncada Ivar pareció —fue— diferente: tomó a la vida por los cuernos y se aporreó con ella sin ninguna concesión.

En los cuentos de este autor abundan las malas palabras, la ironía y la violencia verbal y física, la escatología y la irreverencia. Así, ¿cómo no iba a escandalizar? Su obra está preñada de erotismo al rojo vivo, de escenas casi pornográficas, lo que en esos tiempos era desquiciante, por decir lo menos (hay que recordar que Rubén Salazar Mallén casi fue quemado vivo por usar un lenguaje soez en sus libros).

Los temas de Luis, por lo que he señalado, se antojan un banquete, ¿o no? Y si a eso agregamos la categoría escritural con que los despliega se entenderá el entusiasmo que su obra me provoca. Gran lector, aprendió de los grandes maestros el arte de contar historias atractivas de la mejor manera, y se aplicó a ello. Maneja correctamente distintas voces narrativas, tiempos, espacios, estructuras. Utiliza de manera magistral el lenguaje coloquial, el del pueblo, y cuando es necesario consigue metáforas deslumbrantes, todo según convenga a las necesidades temáticas del relato. Y creo con toda seguridad que por eso superaba a muchos de sus contemporáneos, porque mientras unos contaban historias interesantes entre balbuceos y tropezones, y otros hacían maravillas estilísticas sin tener nada que decir, él, Luis, supo embonar ambas posibilidades: temas que atrapan al lector espléndidamente conducidos.

Como es obvio, *Perros noctívagos* (el título procede de un verso de López Velarde) recibió escasos comentarios críticos. Horacio Espinosa Altamirano dijo en la presentación del libro:

Parte de un monólogo interior hacia el exterior y va colocando intermitentes señales que nos muestran su tiempo de angustia y miseria. Trae un prodigioso equipaje de sabiduría y vagabundeo, un refinamiento que le permite mirar la realidad sin apresuramiento, con cierto fatalismo. En este autor hay una violenta protesta por el agobio y el sistemático golpeo a que ha sido sometida toda una generación que empieza a manifestar su creciente rebeldía; una generación que creció bajo el signo de la desesperanza y el nihilismo y está empezando a devolver los golpes recibidos.

Por su parte, en el prólogo ya citado de la segunda edición de *Perros...*, Sergio Monsalvo asevera: “El carácter narrativo de este autor imprimió al libro una desnudez estilística muy poco frecuentada por los escrito-

res mexicanos de la época y que habla de sincronía con la modernidad extrafronteras. Rescata, asimismo, el lenguaje coloquial, con todo lo duro y crudo que puede resultar lo popular, y se libera con una rabiosa ironía de cualquier sacralismo temático, incluyendo el de naturaleza religiosa”.

Por todo ello, es consecuente suponer que la vida en este libro haya quemado las manos de críticos fosilizados en su aparición, condenándolo a la marginalidad. El realismo de esta escritura no es de amables fábulas que la falsearan piadosamente, ni ocultamientos pudorosos de lo escatológico. En la literatura de Moncada Ivar no hay un nacimiento pacífico de la segunda mitad del siglo XX; hay un cataclismo que va creciendo como hongo mortal; hay personajes que se comportan como verdaderos seres humanos, como víctimas sociales, con sus complejidades, absurdecos y violencia, como en la vida misma, esa que nos compete a todos. Este escritor no exaltó la fealdad, la reconoció, la rescató y con talento le dio categoría estética. *Perros noctívagos* siempre tiene algo de inquietante, una atmósfera de drama al husmear los olores que circulan en su ámbito como miedos derramados, olores de sentimientos excavados de la carne. Personajes que hoy como ayer siguen siendo marginales como el propio realismo.

Toda buena escritura tiene a su más importante sinodal en el oído. La narrativa realista ha hecho de ello una consigna. Por eso, antes de permitirse armar cualquier argumento, el autor dentro de este género debe poner a prueba la verosimilitud de sus atmósferas y el lenguaje empleados.

Las historias de Luis Moncada Ivar se apegan a lo anterior con diálogos bien texturizados y algunas veces tan ríspidos como los personajes mismos. No obstante, la patología social se encuentra matizada por el grado fluctuante de ironía y ese humor ácido que lo distingue marcadamente en los textos, al igual que la autenticidad característica de todos ellos. Estos, por su lenguaje, actitud, personajes, son productos netos de la urbe en crecimiento, lo cual resulta fascinante.

En la remembranza que Noika hace de su hermano al final de la segunda edición, dice que, en efecto, Luis poseía un sentido del humor corrosivo, negro: lo podemos corroborar en la carta-testamento ya mencionada. Dice también que era cariñoso, sensible, muy culto, y que no soportaba la mediocridad. Todo eso se demuestra en los cuentos de *Perros noctívagos*.

¿Sería necesario agregar algo para testimoniar mi entusiasmo por la obra (breve pero poderosa) de Luis Moncada Ivar? Gran protagonista de este maravilloso grupo de autores ocultos, casi clandestinos.

Noika tiene en sus manos unos cuentos y una novela inéditos de su hermano, que tal vez veamos impresos y circulando muy pronto: será una revelación increíble. **U**

*Conversaciones con Woody Allen*

# Complejo de inferioridad y delirio de grandeza

Hernán Lavín Cerda

*Prolífico y desmesurado, dueño de una de las venas humorísticas más poderosas del cine universal, Woody Allen ha dado forma a una de las obras más aplaudidas en el territorio artístico que tiene como destino la pantalla grande. En un libro de conversaciones con Eric Lax, el genial director, actor y guionista deja ver sus múltiples aristas humanas, filosóficas y creativas.*

¿Pesimismo genético? ¿Por qué me pongo a repetir a media voz, como si no estuviera muy bien de las facultades mentales: pesimismo genético, venid a mí, venid y vamos todos, pesimismo genético?

Lo que sucede es que de improviso se abre la página 142 del imprescindible volumen *Conversaciones con Woody Allen*, de Eric Lax, publicado en la editorial Lumen, en traducción de Ángeles Leiva Morales al idioma castellano. La edición mexicana es de marzo de 2009, pero su vigencia es y será permanente si queremos estudiar a fondo la vida y la obra de uno de los cineastas fundamentales y más prolíficos de nuestro tiempo. Cuán-

tas dicciones y contradicciones que afortunadamente aún nos iluminan. El propio Allen confiesa que Lax es su biógrafo medular desde los orígenes de su aventura por el mundo no sólo del cine. Lax vive actualmente en Los Ángeles y es colaborador habitual de *The New York Times*, *The Atlantic*, *Vanity Fair* y *Esquire*.

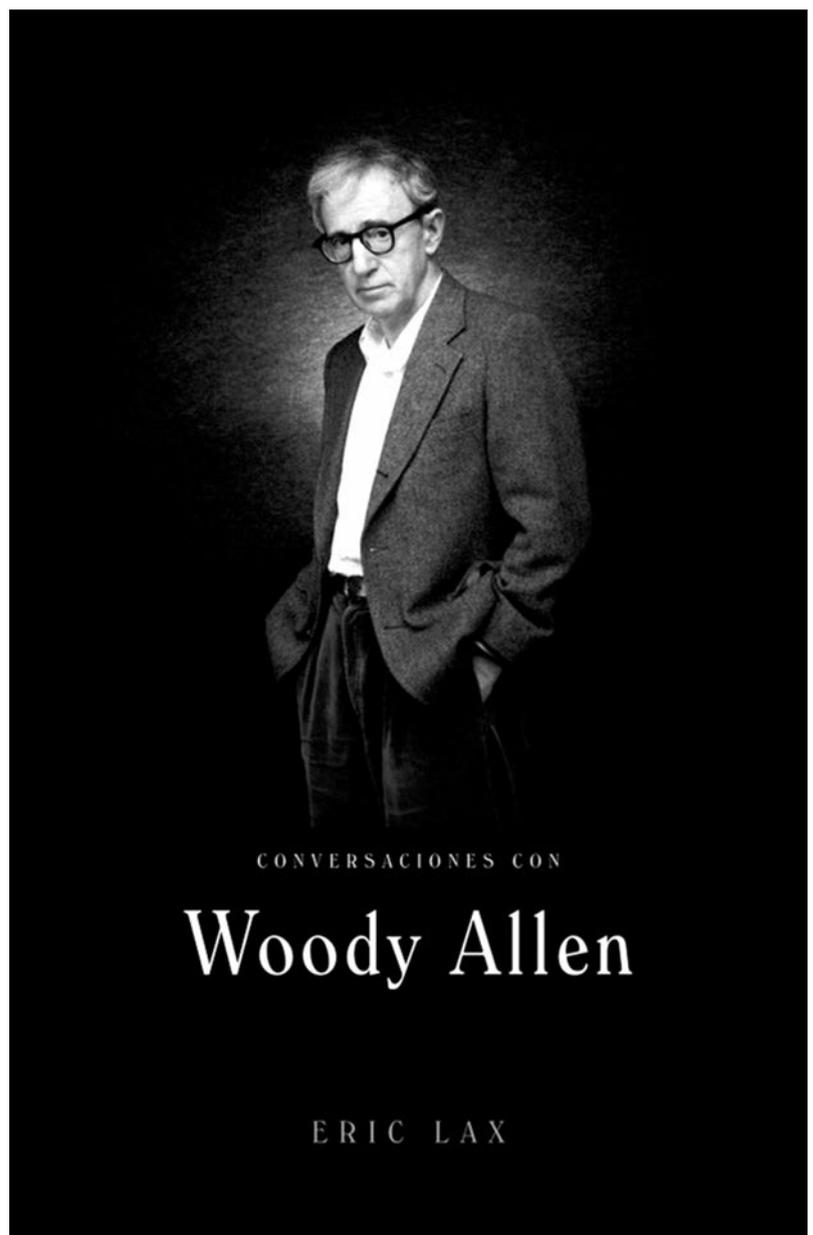
En una de las páginas del libro, Woody Allen confiesa, sin ocultar su melancolía, que los éxitos no significan mucho para él: “No se trata de ingratitud. Estoy agradecido por la suerte que he tenido, pero para mí ningún éxito u honor que me sea otorgado puede aliviar mi pesimismo genético. Créanme. El que sale perdien-

do soy yo”. Entonces le preguntan: “¿Alguna vez dice: estoy satisfecho con esto?”. “Sí. Con alguna película sí. Digo: Al fin ha salido una buena película. Y lo digo sin saber siquiera la reacción del público, pues hace tiempo que dejé de preocuparme por ello. Si les gusta, genial. Si no, no me importa, y no lo digo porque sea distante o arrogante sino porque desgraciadamente he aprendido que la aprobación del público no afecta a mi mortalidad. Si hago algo de lo que no me siento muy satisfecho y el público lo acepta, aunque sea a lo loco, eso no me sirve para mitigar la sensación de fracaso personal. Por eso considero que la clave consiste en trabajar, en disfrutar del proceso, en no leer nada sobre uno mismo, en desviar la conversación hacia el deporte, la política o el sexo, cuando la gente saque a colación el tema del cine, y en no dejar de golpear el yunque. Aparte del dinero —nos pagan demasiado por lo que hacemos—, los premios que se conceden en esta profesión no sirven más que para alimentar la vanidad de uno y robarle el tiempo de su labor creativa. Además pueden llevarnos a tener delirios de grandeza o equivocados complejos de inferioridad”.

Si la memoria no me es infiel, la primera vez que vimos una película de Woody Allen fue en la ya legendaria Cineteca Nacional de la Ciudad de México, que desafortunadamente se incendió. Estaba comenzando la década de 1970 y habíamos llegado a México a raíz de la demencia cruel, castrense y golpista, que acabó con el gobierno del presidente Salvador Allende en Santiago de Chile. Aquel filme fue y seguirá siendo de una imaginación desbordante, así como su sentido del humor no muy alejado de algunas experiencias de carácter surrealista. Me refiero, como tal vez es obvio, a *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo*, que es de 1972. Si no recuerdo mal, el joven poeta Héctor Carreto, uno de mis alumnos más singulares por su sentido del humor en aquellos años de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, estaba sentado junto a mí cuando vimos por primera vez aquella película. El comentario fue unánime: habrá un antes y un después en el cine contemporáneo a partir de este filme. Y así fue. Surgía entonces la figura de este neoyorquino hipocondriaco, asustadizo, lúdico y lúcido en la dicción y en la contradicción, con un arrojo evidente, real y surreal. El Woody Allen que filma películas, publica libros y se da el lujo de viajar buscando locaciones para sus antiguos y nuevos delirios que parecen no tener fin. Un muy buen lector y escritor surgido de aquella familia que nos lleva, retrospectivamente, hacia el cine mudo, Charlie Chaplin, Buster Keaton, y todo lo que vino después, empezando por Groucho Marx. Lo que vino, sigue llegando y vendrá mientras no dejemos de respirar en este mundo, sí, así es, ni más ni menos, mientras no dejemos de respirar en este in-mundo de locura ingobernable.

ATREVERSE A ATREVERSE:  
NO HAY OTRO CAMINO

Woody Allen cultiva el magnífico atrevimiento de vencer su timidez atreviéndose a atreverse, lo cual no es fácil y tampoco puede verse como un simple juego de palabras. La cosa es y será siempre más profunda. Si nos atrevemos a exhibir nuestras “debilidades” en privado y en público (entre comillas porque pueden no serlo), habremos dado un paso fundamental. Todo lo que vendrá después será una ganancia en el más amplio sentido. El cineasta recuerda y no recuerda muy bien sus películas. Es una criatura muy compleja y muy prolífica, al modo de un termómetro que sube y baja sin tregua. Sube a su memoria algunos pasajes de sus películas y otros se le olvidan. Aparece entonces una suerte de confusión en la vigilia o en el sueño. Hay una especie de metamorfosis permanente en la memoria de Allen, quien de pronto sufre de algunos ataques hipocondriacos que siempre están al acecho. ¿Cómo exorcizar dichos brotes de



# HANNAH AND HER SISTERS



**WOODY ALLEN MICHAEL CAINE  
MIA FARROW CARRIE FISHER  
BARBARA HERSHEY LLOYD NOLAN  
MAUREEN O'SULLIVAN DANIEL STERN  
MAX VON SYDOW DIANNE WIEST**

Executive Producers: JACK ROLLINS... CHARLES H. JOFFE     Editor: SUSAN E. MORSE     Director of Photography: CARLO DI PALMA A.S.C.  
 Produced by: JACK ROLLINS... CHARLES H. JOFFE     Produced by: ROBERT GREENHUT     Written and Directed by: WOODY ALLEN

MPAA: R (RESTRICTED) STRONG LANGUAGE, DRUG USE, AND SOME SMOKING  
 ORION     Color by DeLuxe     © 1986 New Line Cinema

PRINTED IN THE USA



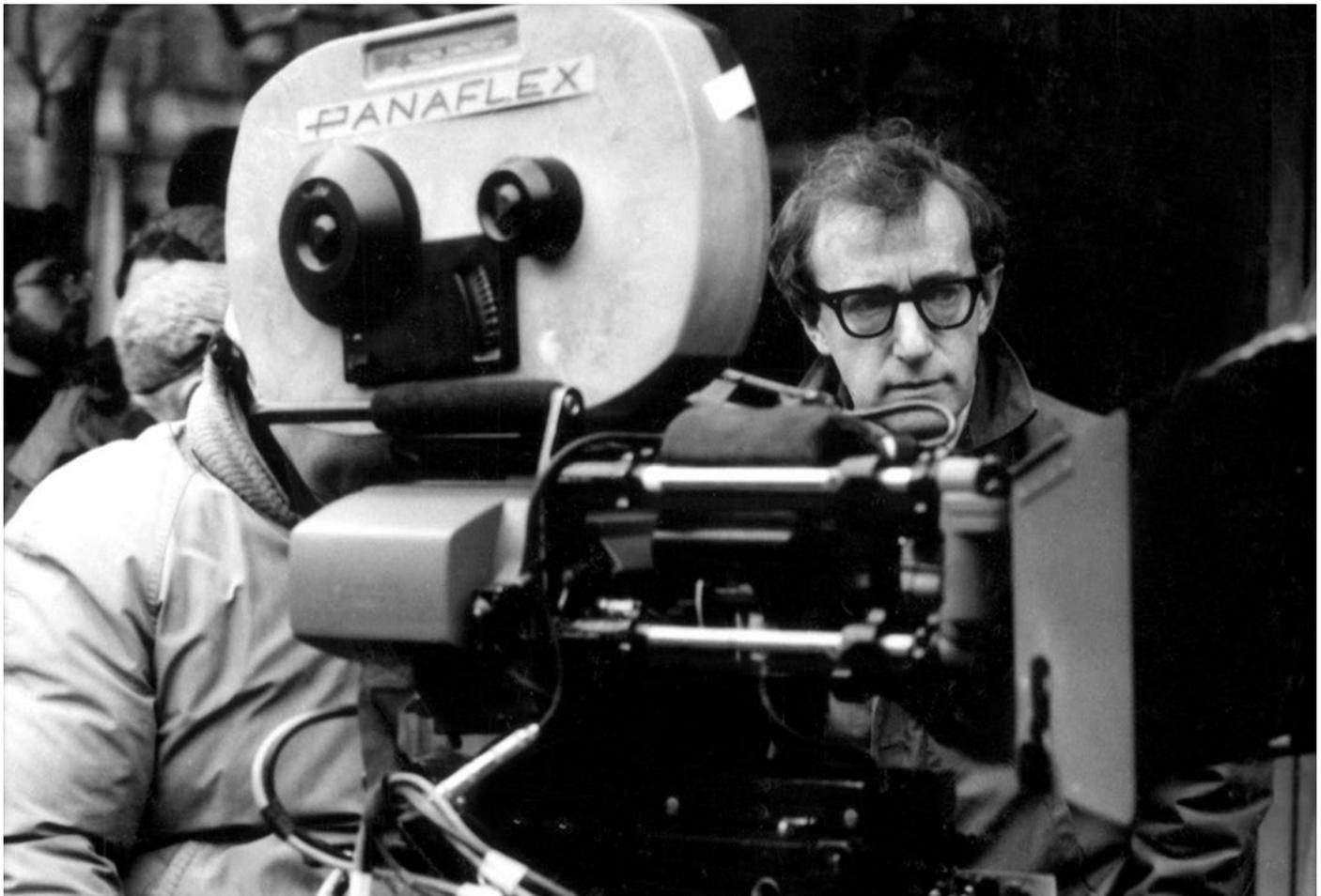
# MANHATTAN

WOODY ALLEN  
DIANE KEATON  
MERYL STREEP

crisis existencial y a menudo cotidiana? El camino de la salud no es más que la filmación de una nueva película, y otra y otra y otra, así como el dominio del clarinete en su grupo de jazz. Woody Allen va y viene por el mundo jazeándolo todo y clarineteando el Todo y la Nada, cuando no está en un set de filmación o al aire libre.

Eso y no sólo eso es Allen por donde se le mire. Lo cierto es que no recuerda muy bien sus películas. ¡Son muchas! “No es que me falle la memoria, pero quién sabe, no, sin duda que no me falla la memoria. Pero llevo muchos años haciendo películas”. Son alrededor de 40; un poco más, un poco menos. Vaya uno a saber. “*Toma el dinero y corre* la hice en 1967 o 1968. ¡Cuánto hace de eso! Más de 40 años. No puede ser. ¡Más de 40! Es normal que no las recuerde. Pero si me preguntan sobre *Match Point* puedo hablar porque la tengo más fresca, sí, más fresca y más cerca. También hay incidentes aislados que recuerdo vívidamente de *Annie Hall*, de *Bananas* o de *Manhattan*, aunque no habitan en mi memoria con detalles muy precisos. Sólo recuerdo que durante el rodaje de *Bananas*, estando en los montes de Puerto Rico por la noche, me subió un bicho por la pierna. ¡Oh cuánta angustia acompañada por un ataque de risa! Solté un grito desgarrador. Recuerdo, además, que en los ratos libres iba con Diane Keaton al único cine que había en San Juan. Nunca olvido que la sala tenía goteras. Cuando llovía, el único remedio era buscar un asiento que no tuviese una gotera encima. En este momento recuerdo a Tennessee Williams, quien dijo con lucidez: ‘Cuando uno escribe un guion, lo supera. Es una lástima que no pueda dejarlo, sin más, en un cajón. Pero uno tiene que llevarlo a cabo’. Yo también lo veo así. Cuando tengo escrito un guion, para mí está terminado. Es una pena que tenga que llevarlo a la pantalla. Y una vez que está filmado, ya no me interesa tanto y lo percibo como agua pasada. Ya no me interesa en lo más mínimo”.

De improviso, y cuando menos lo piensa, Woody Allen está al borde de un ataque de nervios o de melancolía que sólo es posible superar mediante el trabajo creativo. Hace ya varios años, cuando se estrenó a bombo y platillo su filme *Manhattan* en Nueva York, “no asistí a la premiere en el Ziegfeld Theater ni a la gran fiesta que se celebró después en el Whitney (Museo de Arte Americano). Unos días antes cogí un avión y me fui a París. Por eso la gente piensa que no me importa, que uno es distante, estirado o arrogante, pero como ya he dicho, no se trata de eso, para nada. No es arrogancia sino más bien falta de alegría. No me hace ilusión. Simplemente no significa nada para mí. En cambio, París sí me hace ilusión... No hay honor alguno que una persona pudiera otorgarme que significara algo o más bien nada para mí. En cambio, París sí me hacía ilusión. Intento explicar cómo me siento y veo por qué



Woody Allen

se me malinterpreta. No hay honor alguno que una persona pudiera otorgarme que significara nada para mí. Para recibir algo que en verdad significara algo para mí, tendríamos que vivir en otro mundo. Me río porque no hay más remedio que reírse de todo y de todos, empezando por reírse de uno mismo. Sé que esto puede verse como una excentricidad o una falta de sociabilidad, y que alguien puede decir: 'Ese se cree que está por encima de todo'. Pero no estoy por encima de nadie ni de nada. En todo caso, estoy debajo o como mínimo al lado. ¿No les causa risa? Yo voy muriéndome de risa por dentro. La verdad es que los premios no sirven más que para coger polvo. No te cambian la vida; no mejoran ni tu salud ni tu felicidad emocional. No te hacen más longevo. Las metas que quieres alcanzar o a las que aspiras en tu vida, los cambios y la comodidad que buscas, no vienen dados por los más altos honores que puedas recibir en este mundo. Así que el hecho de que el mundo entero visite la tumba de William Shakespeare, lo colmen de alabanzas y lo conviertan en algo más grande que la vida en la tierra, no significa nada para él. Y no habría significado nada si viviera y asistiera al estreno de Hamlet con un dolor de muelas terrible...".

En este momento, Woody Allen es incapaz de controlar sus lágrimas en medio de un ataque de risa que parece no tener fin. Supongamos, dice observando el vacío a través de la ventana, que la ciencia y la tecno-

logía pueden ofrecernos algún consuelo, pero quién sabe. Está muy claro que en ellas no vamos a encontrar todas las respuestas, pero tienen un par de cosas que ayudan... ¿Ayudarán realmente? ¡Vaya uno a saber! Todo se ha vuelto muy complicado, sí, confuso y cada vez más complicado.

#### NUNCA DEJA DE DARLE VUELTAS A LA BENDITA O MALDITA CABEZA

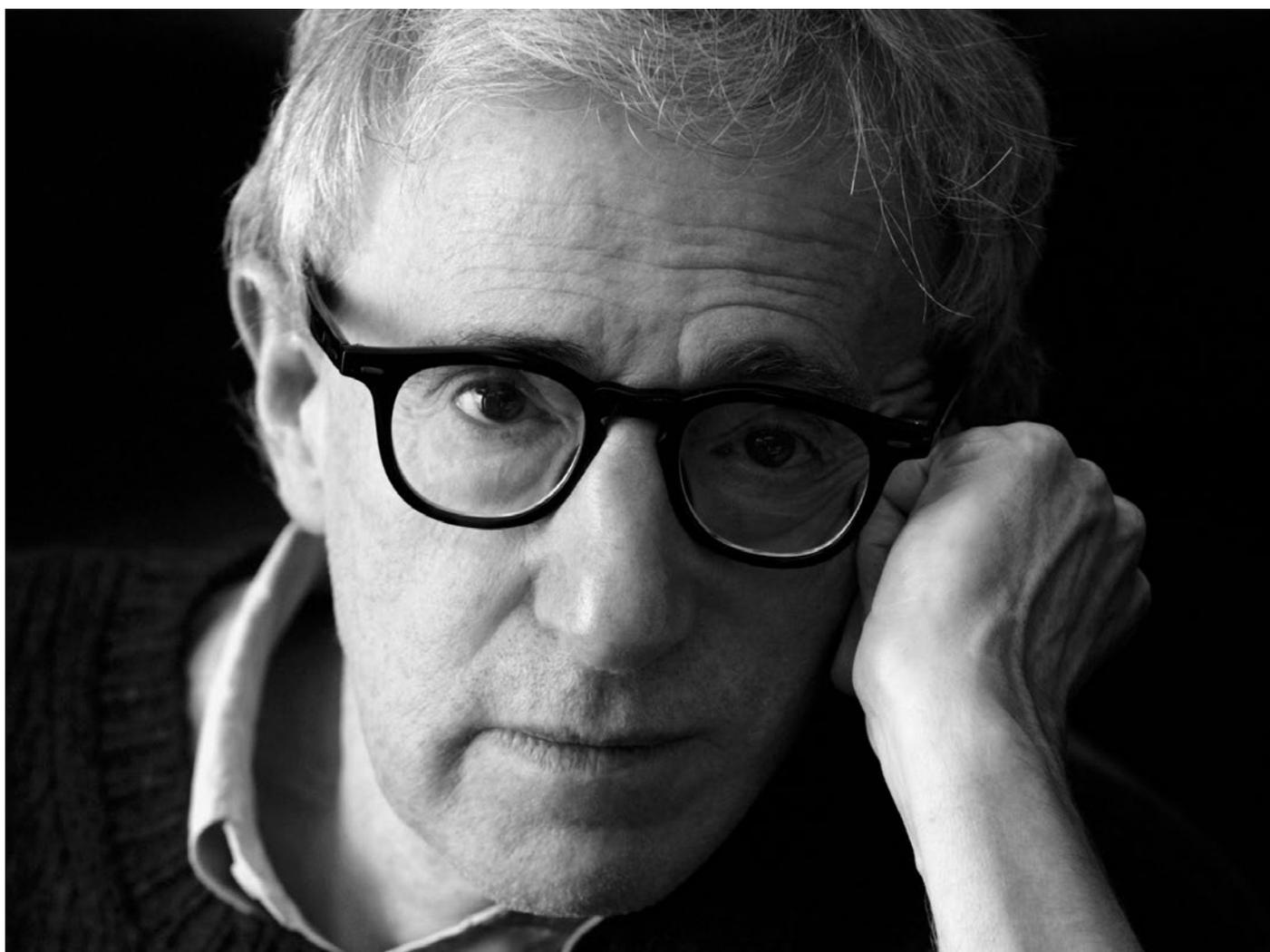
Podríamos decir que Allen vive o, como él dice, más bien sobrevive al acecho de todo, así es, de casi todo, empezando por él mismo. Nunca deja de darle vuelta a la bendita o maldita cabeza que va pensándolo todo, sí, casi todo, al revés y al derecho, en una especie de sístole y diástole absolutamente febril; pero cuando hablamos de lo febril, tratándose del cineasta, no podemos olvidar que estamos ante una especie de febrilidad controlada. Nunca se pierde del todo el equilibrio. Uno se engaña pensando que "hay una razón para llevar una vida con sentido, sí, una vida productiva, de trabajo, esfuerzo y afán de perfeccionismo en tu profesión o en tu arte. Pero la verdad es que podríamos pasar todo ese tiempo llevando una vida regalada, en el supuesto de que te lo puedas permitir, porque al final tanto uno como el otro acabarán en el mismo sitio". "Si no me gusta algo, poco

importa cuántos premios pueda ganar. Lo que importa es que te mantengas fiel a tus criterios y que no te sometas a las modas del mercado. Espero que en algún momento se vea que no sufro de insatisfacción personal o que mis aspiraciones o pretensiones, las cuales admito abiertamente, no persiguen el poder. Sólo quiero hacer algo que sirva de entretenimiento a la gente, y para ello me empleo a fondo”. Y en realidad no sufre tanto si el público disfruta de su cine o se aburre con él.

“De hecho —dice observando aquel color más o menos moribundo de las nubes—, estoy acostumbrado a ello, sí, a que los espectadores se alegren o sufran con mis películas. Por otra parte, debo decir que aprovecho cada instante que tengo libre para pensar. Nunca dejo de darle vueltas a la cabeza. No sé cuándo empezó todo esto, pero escribo y pienso y vuelvo a escribir en mi cabeza o en medio del aire. Dejo que salgan a flote los ángeles o los demonios. Desde que comenzaba mi adolescencia empecé a escribir frases un tanto disparatadas o más bien chistes de distinto calibre. Recuerdo que desde que era muy joven no he dejado de darle vueltas a la cabeza. No necesito paz ni tranquilidad para pensar. Puedo estar jugando al mikado con mis hijas y mostrarme participativo con ellas, al tiempo que trato de resolver un problema en mi mente, allá en el fondo. Reconozco

que a la hora de escribir necesito mi espacio. Pero cuando me siento a comer la mente sigue trabajando y dándole vueltas a una historia que palpita en mi cabeza; me siento muy bien cuando trabajo. Y durante las noches, por ejemplo, me meto en la cama para ver el final del partido de básquetbol y estoy tan cansado que apenas tengo fuerzas para apagar la luz. Entonces, en el minuto o minuto y medio que queda de partido, no dejo de pensar en la historia. Claro que nunca pienso en ello cuando tengo relaciones sexuales. La verdad es que tan entregado no soy. Ni ayer, ni hoy, ni tal vez mañana...”.

El verdadero sufrimiento de Woody Allen sucede cuando transcurren muchos días entre lo que vamos pensando y aquel momento luminoso de empezar la escritura del guion. “Esa espera es para mí muy dolorosa. Es la peor parte. Entonces me entran todos los achaques y sufro de ardor de estómago y agotamiento físico. Escribir es un placer, pero levantarse por la mañana cuando no tienes una estructura clara es horrible. Después de levantarte y desayunar, sabes que vas a encerrarte de nuevo en la habitación para ponerte a pensar dónde va cada cosa. Es como componer una sinfonía. El tema comienza aquí pero va a resonar tres movimientos más tarde, y si esto queda mal, aquello quedará fatal. Es curioso. Cuando juego al ajedrez soy incapaz de ver más allá del mo-



Woody Allen

vimiento que estoy haciendo. (Risas y más risas, sí, entre paréntesis). Pero cuando escribo, aunque se trate de un guion complicado y con muchos personajes, soy capaz de adelantarme en la historia y resolver los problemas que puedan salirme al paso. De todos modos, no siempre me queda bien a la primera y tengo que hacer reajustes al principio del guion porque lo que viene después no tiene toda la gracia que yo esperaba. Pero no pasa nada. Lo duro es llegar a ese punto. Y el día en que me pongo a escribir es de lo más emocionante para mí. No sé cómo explicarlo. Estoy rebosante de energía. Hablo a un ritmo casi frenético, voy dando botes por la calle y camino a toda prisa, como si tuviera veinte años”. Eric Lax sostiene que esos son los momentos de mayor plenitud y júbilo. Cuando Woody Allen se sale de “ese corsé emocional en que se mueve”. Y Woody Allen, sin pensarlo dos veces, responde con la velocidad de un joven adolescente: “Así es porque la labor del guionista es en gran parte muy dura. Incluso mis hijas pequeñas, que tienen cinco y seis años, dicen (pone una voz infantil): “Papá se va a la habitación a pensar”. Y yo les digo: “Y cuando ustedes vayan al circo, ¿qué voy a hacer yo?”. Entonces el cineasta imita la voz de sus hijas: “Vas a seguir pensando”. Ahora es Lax quien insiste con otra pregunta: “¿Y cómo lo lleva Soon-Yi? ¿Supo adaptarse rápidamente?”. Entonces Woody Allen levanta la vista, mueve la cabeza de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, y responde con una velocidad más o menos controlada: “Ella cree que es uno de los misterios de mi modo de trabajar y que gran parte de mi esfuerzo lo dedico al pensamiento. Siempre se queda asombrada porque le parece que escribo muy rápido. Pero cae en el mismo error que la mayoría de la gente: piensan que escribir es escribir. Como señalaba Marshall Brikman, pensar es escribir; escribir es poner por escrito. Si al cabo de un mes no sale nada, me digo, esta idea no podía prosperar. A veces me obsesiono con dos ideas cuando llevo un par de semanas escribiendo sobre una de ellas y, como me parece aburrida, me paso a la otra y me acaba pareciendo igual de aburrida. Lo que más me cuesta es llegar a las ideas que funcionan y ponerlas en orden”.

#### LA FANTASÍA DE LA SOFISTICACIÓN Y UNA BUENA DOSIS DE INGENIO

Pero en Woody Allen no todo es hacer, deshacer y rehacer películas sin tregua. Tiene también otras distracciones, como por ejemplo el ejercicio físico: “Lo hago todos los días”. Y en general, recurre a su sentido de la disciplina. “Toco el clarinete y trabajo. Voy a la habitación y me pongo a escribir. Todo eso me ayuda. Sirve para refrenar la tendencia natural de uno a hundirse en el

pozo negro de la realidad... Confieso que la fantasía de la sofisticación captó mi interés desde pequeño. No me gustaban las películas de piratas o de vaqueros, con las que tanto disfrutaban mis amigos. Me quedaba dormido viéndolas. Lo que sí me gustaba de verdad era cuando se acababan los créditos del principio y la cámara recorría los edificios de Nueva York recortados contra el cielo. Me imaginaba a la gente que vivía en aquellas casas de Park Avenue y de la Quinta Avenida, enfrascadas en sus vidas, con sus mayordomos y sus criados, y que desayunaban en la cama, se engalanaban para cenar, iban a salas de fiestas y volvían tarde a casa. Aquellos restaurantes, aquellas coctelerías, aquellos piano-bares. No sé por qué, pero aquel mundo me atraía y eso era lo que me interesaba. Debo decir que los profesores se quedaban sorprendidos conmigo porque las referencias que soltaba en clase eran muy refinadas. No es que yo fuera culto, pero mis comentarios eran ingeniosos. Ya de pequeño, antes de saber realmente lo que decía, yo hacía bromas con Sigmund Freud, los martinis y cosas así, porque emulaba el lenguaje ocurrente de las películas que veía y de aquellos personajes que tenía como modelo y con los que me identificaba. Es posible que tenga una predisposición innata para el ingenio. Esas películas a las que me refiero contienen su buena dosis de ingenio. Son comedias sofisticadas, de divorcios, de botellas de champán recién descorchadas y de comentarios agudos. Y había algo en todo eso que ya de pequeño me atraía muchísimo. Con mis amigos no siempre nos entendíamos en aquellos años de mi vida escolar. Algunos me caían bien, otros no tanto, pero hacíamos cosas entre todos que no siempre despertaban mucho interés en mí. No digo que yo no fuera a ver la película *King Kong*. Me gustaban los hermanos Marx y Charlie Chaplin, pero lo que en verdad me interesaba eran películas como *Al servicio de las damas*, de 1936, aunque es un poco anterior a mi época. Otros filmes posteriores que pude ver de pequeño son *Infelizmente tuya*, de 1948, e *Historias de Filadelfia*, que es un poco anterior, sí, de 1940. Confieso que me siguen encantando. Si estoy viendo la televisión, por ejemplo, y de repente doy con un canal en el que sale un grupo de gente entrando en una sala de fiestas, sí, un salón de baile, me quedo enganchado. Más de una vez le he pedido a mi colaborador Santos Loquasto que recree esos ambientes para más de una de mis películas”.

A estas alturas de su vida, podríamos decir que Woody Allen tiene la virtud de ver aquello que no siempre vemos; lo cual constituye, a menudo, la chispa que enciende el dolor humano, o al menos es la fuente del desequilibrio emocional. ¡Ah el reino de las emociones donde no habita un monarca absoluto! Las fragilidades humanas son evidentes y no hay poder que pueda al fin establecer un equilibrio único. Dicciones y contradic-

ciones, burlas y veras, tics nerviosos que nos permiten la descarga, pero también nos hacen sufrir, puesto que algo, allá en las honduras humanas, no camina muy bien. Fobias y más fobias. Espejos reales e irreales que a menudo nos atormentan sin la más mínima misericordia. Y el Tiempo, ahhh Su Majestad el Tiempo. Woody Allen sufre como algunos escritores de la antigua Rusia cuando piensa en el Tiempo que amenaza con detenerse, por fortuna, a veces, pero al fin no se detiene. ¿La vejez implacable a la vuelta de la esquina? Y la Pregunta Fundamental en la vida y la obra cinematográfica de Woody Allen: ¿y todo para qué, adónde vamos, qué hay después de ese tránsito vital que sentimos engañosamente como nuestro, sí, atesorándolo todo, casi todo, más bien casi, cuando al fin no somos mucho más que un manojo de suspiros en el aire del mundo, y tal vez, si nos va más o menos bien, un espléndido minuto de silencio absolutamente ingobernable? Eso es Allen en su cine y en su vida, y un plus cotidiano, por supuesto, una genialidad transgresora desde sus orígenes. ¿Y todo por qué y para qué? Ni él mismo lo sabe ni lo sabrá nunca. Nosotros lo acompañamos en su angustia cargada de significación, hilarante a menudo, aunque tampoco lo sabemos. ¡Vaya uno a saber cuál es la última palabra o cuál será el último gesto más o menos cifrado en el aire de Manhattan, allí donde vive, feliz e hipocondriacamente, no muy lejos del Central Park!

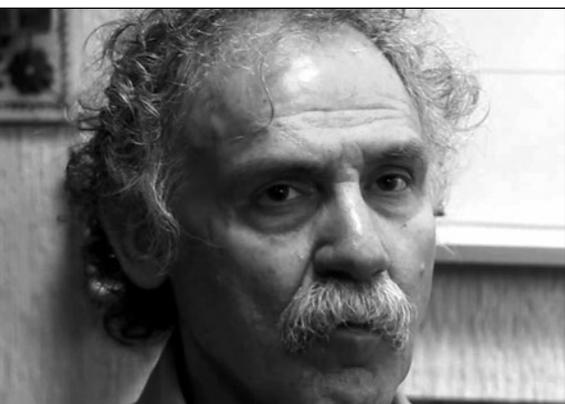
Woody Allen no puede esconder su nostalgia por la inexistencia de lo divino, como a menudo lo dice. Por eso se refugia en el cine. Hacer cine, a su modo, es un intento de aproximación a lo divino por sus cuatro puntos cardinales, de una manera habitualmente no muy consciente. “La verdad es que casi no veo mis películas. En mis personajes no descubro más que meteduras de pata. Lo que me produce placer es pensar en las películas y las obras de otros, como Chejov, Bergman y Tennessee Williams... La verdad es que todas las que realizo las hago por motivos personales, aunque espero que a la gente le gusten y siempre me produce una gran satisfacción saber que es así; pero nunca pienso en mi trabajo”. Entonces Eric Lax comenta a media voz: “Me da la sensación de que tus películas están fuera del tiempo”. “Es que yo estoy fuera del tiempo”, dice Allen con una sonrisa en los ojos, apenas, y algo de melancolía en los labios: “Es que yo estoy fuera del tiempo, y eso también se paga. Jamás he empleado la música de la época, ni tampoco he escrito nunca sobre temas que estuvieran en la mente de la gente de la época. *Match Point*, por ejemplo, trataba un tema intemporal como la suerte. Y si es una buena película, debería serlo también dentro de cien años. Si no lo es, no soportará el paso del tiempo (...). Los problemas que reflejan mis películas puede dar la casualidad de que estén o no presentes en la mente de la gente, pero nunca plantean

temas sociales o políticos. Siempre tratan temas psicológicos, románticos o existenciales”.

Sin duda que Woody Allen es muy exigente, casi despiadado, cuando analiza sus ejercicios dentro de la cinematografía mundial. Digo ejercicios porque así los concibe. Su sentido del humor no es un obstáculo para verse por dentro como un cineasta que está más cerca de los errores que de los aciertos. “La mayor parte de la obra de casi todo el mundo, la mía incluida, es mala porque cuesta mucho hacer algo bueno. Así que para empezar hay que dar por sentado que la mayoría del trabajo de cineastas, escritores, dramaturgos y pintores no es de primer orden. De vez en cuando aparece un verdadero talento o incluso un genio, pero es algo poco común. Estamos todos salvados porque el público no es muy exigente y no hace falta que una cosa sea muy buena para que triunfe (...). Mi opinión objetiva es que no he alcanzado ninguna meta importante en lo artístico. Y no lo digo con pesar. Simplemente expreso la realidad de lo que siento”. Para Allen, son otros los cineastas de mayor vuelo y trascendencia. “Hay otros realizadores de mi generación que sí han influido a directores jóvenes, como es el caso de Scorsese, Coppola o Spielberg. Yo no he influido a nadie, por lo menos de manera sustancial. También es el caso de Stanley Kubrick. Por eso me ha parecido siempre muy raro que se me prestara tanta atención durante todos estos años. Nunca he tenido un público masivo, nunca he hecho un cine muy rentable, nunca he tocado temas controvertidos ni he seguido las modas del momento. Mis películas no han fomentado un debate nacional sobre cuestiones sociales, políticas o intelectuales. Son filmes modestos realizados con presupuestos modestos que generan un rendimiento muchísimo más modesto, y que no tienen ninguna repercusión real en el mundo del espectáculo. Los directores jóvenes no se desviven por imitarme ni filmar como yo. Nunca he tenido la suficiente técnica ni he dado a mis ideas la suficiente profundidad para crear escuela. Soy un humorista de Brooklyn y Broadway que ha tenido mucha suerte”.

Eric Lax percibe que llegó el momento de clausurar el diálogo en este mismo instante, o al menos de suspenderlo. Cae la noche sobre Nueva York, o al menos eso es lo que parece en el aire de Manhattan. La película no se acaba hasta que se acaba, como dicen a media voz algunos de sus personajes que no dejan de sonreír y van deslizándose paso a paso hacia el Central Park, allí donde Woody Allen se refugia a menudo para pensar a media voz y sin abrir mucho los labios, observar el vuelo de las nubes temblorosas y dejar de pensar porque sí, tal vez, quién sabe, porque sin embargo, porque ya se hizo casi de noche y mañana será otro día, según dicen los que saben, vaya uno a saber, o al menos algo parecido, sí, algún fenómeno parecido al nuevo día. ¡Vaya uno a saber! **U**

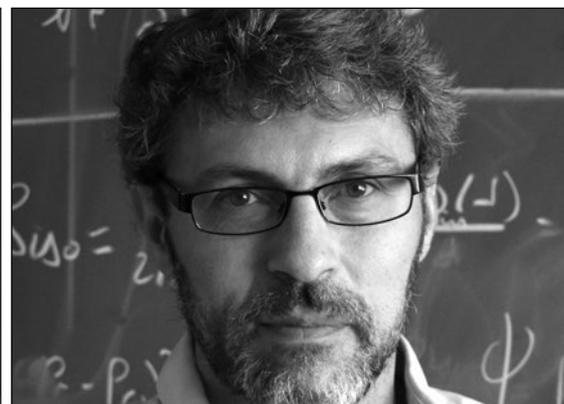
# Reseñas y notas



Arnoldo Kraus



Vicente Quirarte



Miguel Alcubierre



Juliana González Valenzuela



Debbie Harry



David Bowie

# Dolor

José Woldenberg

Arnoldo Kraus es un médico singular. Preocupado por el sentido profundo de su profesión, por las relaciones entre médicos y pacientes, reflexiona sobre un tema que tiene demasiadas caras: el dolor. Si alguna profesión está en contacto permanente con el dolor, esa es la de los médicos. Pero uno puede encontrarse frente a un fenómeno y vivirlo de manera inercial. Arnoldo Kraus es médico, ha vivido de cerca el dolor, sabe de lo que escribe, y se ha dado a la tarea de leer y reflexionar en relación a tan potente tema. Sabe, por ejemplo, que las relaciones entre enfermos y galenos pueden ser —aunque no deben ser— maquinales, y busca que se vuelvan cálidas, cercanas, comprometidas. El dolor, en el libro, paulatinamente se va desdoblado para abarcar no sólo el físico, sino también el anímico e incluso el social. (Sobre este último tengo demasiadas dudas. No creo que el mejor lente para asomarse a fenómenos como la pobreza, la desigualdad, la discriminación, sea este. Se trata de realidades que laceran, que deben ser revertidas, pero que demandan algo más que acompañamiento y comprensión).

El texto navega por diferentes rumbos, puede incluso ser en algunas partes reiterativo, pero en ningún momento deja de ser sugerente porque apunta con pulso afinado a las muy distintas dimensiones del dolor. El libro fluye por diversas veredas, ni siquiera es fruto de un método acabado, pero arroja luz sobre el espinoso asunto porque hay en él una sensibilidad especial: empática y preocupada por el dolor que, a querer o no, modela las relaciones sociales.

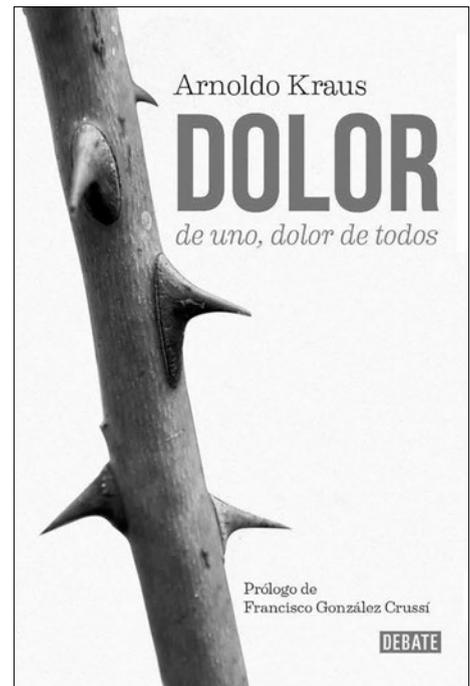
“El dolor corporal o anímico juega un papel fundamental en la arquitectura de las personas”, escribe Kraus. Y, en efecto, “su contraparte, la salud, el silencio del

cuerpo, mientras existe, protege; al romperse, llega el desorden”. Ese paso de la salud a la enfermedad, del “silencio del cuerpo” al dolor, modifica la vida y las relaciones. Lo mismo sucede en la dimensión espiritual o anímica: del amor al desamor, de la placidez al desasosiego, de la vida en común al duelo, algo se quiebra y genera dolor. Y el dolor tiene su propio lenguaje, haciendo, de la misma persona, otra. “El cuerpo fragmentado y la realidad modificada por la enfermedad, casi siempre cruda, humillan. Los *yo*es deteriorados tienen que aprender a observar desde otros ángulos”.

Y “aunque el dolor es una experiencia universal... las respuestas individuales y culturales varían mucho”. No hay una sola forma de vivir y asimilar el dolor, como no existe una respuesta social homogénea ante él. En todos los casos el dolor modifica “la normalidad de la vida”, pero no hay una receta universal para hacerle frente.

El dolor supone una crisis, en diferentes medidas y magnitudes, pero una crisis al fin y al cabo. El dolor nos coloca ante la “vulnerabilidad y finitud” de la existencia. Y sus repercusiones son múltiples y variadas: desde la humildad hasta los intentos por rebelarse contra ese mal. Pero de lo que no hay duda es que dolor y sufrimiento van juntos y, como decía san Agustín: “es malo sufrir, pero es bueno haber sufrido”. Porque en presente, el dolor y el sufrimiento son una agresión, una acometida (incluso una humillación), pero en pasado pueden convertirse en una escuela de vida.

El dolor —digo yo— es la sombra que acompaña a la vida. Y al contagiar “desasosiego y temor”, genera, como dice Kraus, su propio lenguaje. El autor transcribe dichos, expresiones y reflexiones de enfer-



mos y literatos, y ese concierto desafinado de voces da cuenta de las muy diversas formas de vivir y asimilar el dolor. Lo que es siempre cierto es que el dolor es el antónimo que nos ayuda a evaluar y comprender estados de ánimo como la alegría, la felicidad o por lo menos la tranquilidad, el sosiego, la calma.

El dolor ayuda a reevaluar la vida previa; es catalizador de conductas; nos centra; nos ubica, al recordarnos que no somos invulnerables; es un interruptor de eso que llamamos normalidad y un pasadizo intransferible para descubrirnos (aunque sea a un alto costo). Lo cierto es que el dolor siembra incertidumbre y por eso vale la pena conocerlo, pensar en él, estudiarlo, y de ser posible asimilarlo. Kraus nos dice que “en la medicina moderna el dolor no se atiende como es debido: el modelo médico se inclina por resolver la enfermedad y delega a un segundo plano a la persona”. Y no es un mero juego de palabras: estamos obligados a comprender que hay personas enfermas, no enfermedades que pueden ser tratadas como si no estuvieran encarnadas en un ser humano.

El dolor, los dolores tienen diferentes intensidad y duración. Y ello nunca es una cuestión menor. Pasajero o permanente, leve o intenso, son indicadores de la magnitud y profundidad de los dolores. Y hay que distinguir, nos alerta Kraus, los que provienen del cuerpo y los que se desatan

por nuestro contacto con “el mundo exterior”: tenemos, pues, dolores físicos y “dolores del alma”.

Porque estamos rodeados de dolor habría que tratar de amortiguarlo, parece ser una de las iniciativas del libro de Kraus. Porque el dolor incluso tiene usos múltiples —sirve para remodelar la personalidad, es vía de comunicación y puede convertirse en chantaje o en una muleta o en una máscara o en un puente con el mundo o en una fórmula de relación o en un imán para atraer la atención—, debemos intentar fórmulas comprensivas para tratar con él. Vale la pena subrayar que el dolor anímico normalmente nos lo infringimos los unos a los otros y que incluso, en el extremo, puede conducir al suicidio.

Kraus se detiene, y con razón, a observar cómo el dolor (físico o/y anímico) puede conducir al aislamiento, al sufrimiento sin fin, a la desesperación o a la elección de morir. Esta última se contempla —por el doliente— como la única fórmula viable para derrotar al dolor que se vuelve invasivo, insoportable y humillante. El dolor como una pesadilla que se apodera de la existencia toda. En ese marco, repensar la eutanasia y el suicidio asistido (digo yo) es una necesidad impuesta por la frágil y compleja condición humana.

Acompañar al doliente, nos dice Kraus, debería ser misión de vida. No sólo por sus efectos terapéuticos, sino porque la empatía, el cuidado, la compasión hacia los enfermos, es quizá lo fundamental para mitigar el dolor. Recomendaciones que debería tomar en cuenta, en primer lugar, el personal médico, que ahora prefiere “la ecuanimidad sobre la empatía, el auge de la tecnología sobre las personas”. “Escuchar, tocar, mirar, conocer, acompañar” deberían ser los verbos connaturales a la profesión diseñada para atender y arropar a los enfermos. Pero, a decir de Kraus, esas son las “fórmulas” que se vienen desvirtuando en la práctica cotidiana. La velocidad, la frialdad, la hiperespecialización, las cargas de trabajo —digo yo— conforman médicos automáticos que guardan una distancia infranqueable para el paciente.

El médico es una autoridad y los enfermos quieren verlo como tal, nos dice el libro. Pero una cosa es ser autoridad y

otra, muy distinta, autoritario. La primera es necesaria y legítima, la segunda es abuso y exceso. Por ello, el autor introduce un tema, al parecer relegado: el de la ética médica, el de la responsabilidad del galeno y la relación médico-paciente. Se trata de lograr que el médico se pregunte: ¿quién es el enfermo?, ¿qué vida hay detrás del diagnóstico y cuáles son sus necesidades? Porque suele suceder que los médicos saben mucho de la enfermedad “y poco o nada sobre la biografía del enfermo”, lo que se convierte en una barrera para construir una buena relación entre ambos.

Hay además —nos recuerda Kraus— dolores rituales, iniciáticos, protocolos sociales para acceder a la adultez; también dolores producidos por el ansia de dominio, de poder (la tortura, por ejemplo). E ilustra con algunas de las mayores paradojas sangrientas de los años recientes: los experimentos de los médicos nazis, los “médicos torturadores” de Abu Ghraib... Se trata no sólo de los extremos de sevicia a los que puede llegar el ser humano, sino de la distorsión radical y completa de la misión y vocación médicas.

Y nos recuerda también que el dolor es necesario en diferentes disciplinas. Los deportistas, las bailarinas, ciertas actividades circenses requieren de un entrenamiento intensivo que genera dolor (“calambres, contracturas, ampollas, rupturas de ligamentos”). Es, al parecer, un requisito iniciático para figurar en la disciplina. Es un pago para eventualmente destacar; es la puerta de entrada al “éxito”. En estos casos el dolor no necesariamente implica sufrimiento. Es un dolor que construye, que posibilita ejercer un oficio, una profesión.

Hay incluso lo que se llama “resiliencia al dolor”, es decir, la capacidad de hacer de algo malo, algo bueno: transformar experiencias dolorosas en fórmulas positivas. La facultad de transitar por el dolor para salir fortalecido. Kraus devela diversos ejemplos en los cuales los dolientes “renacen”, “están dispuestos a dialogar con otros enfermos”, hacen de la necesidad, virtud.

Capítulo especialmente duro es el que se refiere a las autolesiones, los autocastigos, al dolor que las personas se producen a sí mismas. Los nutrientes de esas con-

ductas son diversos, pero la soledad aparece como una causa no menor, que incita a autolesionarse para llamar la atención, para “sentir que se vive”. Esas víctimas de la soledad, sobra decirlo, buscan “compañía, compasión, escucha”.

El dolor puede ser también acicate para la creación. Los ejemplos de escritores y pintores que hicieron de sus padecimientos combustibles para sus obras abundan en el libro. Esa actividad en ocasiones se convierte en un bálsamo, en una fuente de placer, de creación, de trascendencia.

Arnoldo Kraus ilustra también cómo la enfermedad —o las pseudoenfermedades— pueden desatar estigmatización, humillaciones. Homosexuales —quienes de ninguna manera por serlo tienen una enfermedad—, víctimas de escleroderma (deformación de la cara) o incluso de artritis reumatoide, han sido en diferentes momentos víctimas de *bullying*; esta sí una auténtica enfermedad social.

Al final de cuentas, toda vida es fugaz. Y existen altas probabilidades de que el capítulo anterior a la muerte se viva con desgaste, enfermedad, sufrimiento y dolor. Largas agonías plagadas de penalidad. Sándor Márai escribió: “No tengo planes de suicidio, pero si el envejecimiento, la debilitación, la pérdida de mis capacidades avanzan al mismo ritmo, es bueno saber que podré acabar con ese humillante deterioro en cualquier momento, y no tendré que temer lo peor: terminar en uno de esos vertederos institucionales, en un hospital o una residencia para ancianos. Sin embargo, hay que tener suerte incluso para eso, porque la apoplejía puede impedir la huida”. Un poco después se suicidó. No quiso cumplir con el destino por él mismo dibujado.

En suma, el libro de Arnoldo Kraus abre una serie de puertas para acercarnos a una dimensión que nos acompaña y modela. Es inútil tratar de evadirla. De una u otra manera aparecerá en nosotros o en quienes nos rodean. Afrontarla, pensarla, elaborarla, vale la pena. Y el texto de Kraus ayuda, y mucho. **U**

---

Arnoldo Kraus, *Dolor de uno, dolor de todos*, prólogo de Francisco González Crussí, Debate, México, 2015, 193 pp.

# La esencia del relato oriental

Carlos Martínez Assad

Kader Abdolah escribe en lengua holandesa pero su escritura es iraní, la lengua de Irán, su país natal. Por eso su novela *El reflejo de las palabras* (Salamandra, 2006) es un diálogo intercultural que une dos culturas lejanas, para contar una historia entrañable con el fin de entender los mitos originarios.

“Y así continuaron su marcha los hombres de Kahaf, hasta que por fin buscaron refugio en la cueva, diciendo: ‘Tened misericordia de nosotros’” (p. 11). Con esa, la primera frase de la novela, se pone en movimiento la acción de narrar. Una cueva será el refugio y la historia al mismo tiempo, además de la clave para entender el presente de Irán.

Desde Amsterdam, el narrador que ha salido de Teherán luego de la instauración del régimen que se ha llamado de los ayatolas, intenta develar el libro escrito por su padre Akbar. Con la llegada de Jomeini al poder en 1979 se puso fin a la monarquía del sah Reza Pahlaví, lo que interrumpió el régimen laico y el proceso de modernización.

La historia de la novela se remontará al matrimonio de los abuelos, cuando el influyente Aga Akbar preguntó a Hayar si aceptaba convertirse en su *sige*, es decir, su segunda esposa, de acuerdo con la ley del *Corán*. La mujer parió siete hijos y quiso el destino que el menor naciera sordomudo. Akbar será el padre de Ismaíl, el narrador omnisciente como el mismo autor se define.

Kazen Kan, su tío, se hizo cargo del niño que por ser sordomudo encontró la manera para expresarse con señas. Fue su tío quien lo acercó a la cueva para hacerle conocer los grabados en los muros y le explicó que se trataba de la carta de un rey.

Es difícil saber si Akbar entendió las intenciones del tío, pero a partir de entonces comenzó a copiar en un cuadernillo esos signos sin saber que se trataba de escritura cuneiforme.

Así se va entretejiendo una narración con la esencia de los relatos de Oriente frecuentado por autores árabes y persas. La aldea de Azafrán era conocida por la confección de alfombras, cuya procedencia podía adivinarse en cualquier parte porque aparecía en ellas un extraño pájaro de color muy curioso. Según la tradición, cuando los aldeanos veían venir a los pájaros procedentes de la antigua Unión Soviética, subían al tejado para colocar “cuenecos de agua caliente y restos de comida” con la intención de mostrar sus simpatías. “Cuando las extrañas aves se posaban en las azoteas, las mujeres y los niños se asomaban a la ventana para observar cómo se paseaban con sus largas y curiosas colas, inclinando continuamente la cabeza en señal de agradecimiento” (p. 36). Pero, en ocasiones, las mujeres recurrían también a la escritura de la cueva para marcar con sus signos las alfombras. Su fama les dio la fama de ser las alfombras que volaban.

Mientras tanto, el reinado de Reza Kan imponía pautas modernizadoras haciendo, por ejemplo, que las mujeres llevaran la cabeza descubierta, sin el velo tradicional. Asimismo, abrió el país a las comunicaciones, pero resultó algo inaudito que las vías del tren debían atravesar la cueva, lo cual resultaba imposible sin que esta fuese destruida.

La vida de Akbar trascurría, según lo que él mismo escribió, con los caracteres aprehendidos en la cueva que el narrador, su hijo Ismaíl, intentará leer y descifrar tiempo después en Holanda. Así se ente-

ra de que es hijo de la segunda esposa del padre, porque la primera murió inmediatamente del casamiento. Su madre, la indómita Tine, sucumbió a la propuesta de Kazen Kan para casarse con su sobrino Akbar, sin importarle su discapacidad.

El vínculo entre la cueva y Akbar será indisoluble porque los aldeanos como él saben que en ese lugar de Azafrán se encuentra el Mahdi, el duodécimo califa. Aquí el autor muestra su conocimiento del islam, al recurrir a la explicación que permite entender la división y enfrentamientos entre suníes y chiíes que ha dividido a los musulmanes desde el origen, con demasiado énfasis en nuestros días.

Se sabe que ninguno de los hijos varones de Mahoma sobrevivió; por eso, el problema surgió luego de su muerte, cuando su descendencia fue a través del matrimonio de su hija Fátima con su esposo Alí, quien fue asesinado de un sablazo en la espalda. El califato fundamentado en la Chía fue heredado a su hijo Hassan y este lo pasó a Hussein, quien fue decapitado en Iraq, lo que convirtió ese lugar en sitio de peregrinaje del chiismo. El duodécimo califa, conocido como Mahdi, huyendo de lo que parecía una maldición, se refugió en Irán, precisamente en la cueva de Azafrán.

Es así que los chiíes no tienen necesidad de califa porque están esperando el regreso de quien según la tradición vaga por allí y es el último. Se trata de una mitología semejante a la del Mesías que los judíos heredaron a los cristianos y cuya influencia impactó al islam. Para los suníes esa historia no es sino pura invención; al ser la mayoría (el 80 por ciento) de los musulmanes los que siguen los valores de la Sunna, el califa es necesario para el gobierno de la comunidad.

La inserción de ese fragmento de la historia es para el narrador importante si se desea entender la actualidad de los musulmanes y el lugar sagrado de *El reflejo de las palabras*. Así, en la novela, la destrucción de la cueva por el camino planeado por Reza Kan resultaba imposible. El embrollo es salvado por la propuesta de los aldeanos para evitar que el pozo sagrado fuese sellado a cal y canto.

En el cometido Akbar tendrá un papel relevante por su fuerza física, pues la decisión colectiva ha sido la de construir el camino a golpe de mano. Además, nadie tiene un conocimiento del terreno como él, de sus escarpados muros y sus rebuscadas veredas. En muchas novelas la política gana terreno involucrando a los personajes; en esta, el narrador, al final del relato del padre, ha debido abandonar el país de su querencia. Una organización a la que se ha unido por azar al conocer a un odontólogo —que ha ayudado al padre— implicado con quienes

luchan por el cambio de gobierno le obliga a mudarse. Su hermana Cascabelito se mantendrá involucrada, a diferencia del resto de los hermanos.

Y con la llegada del ayatola Jomeini cambiará todo: “Alguna vez quisimos convertir la nación en un paraíso, pero no sabíamos, o tal vez preferíamos no saber, que ni el país, ni el pueblo, ni nosotros mismos estábamos preparados para ello” (p. 245), dice Ismaíl ya como militante de un grupo clandestino.

La explicación que da a su querido padre con un lenguaje a señas sobre la partida del sah y el regreso de Jomeini es por demás clave para entender al pueblo iraní:

—“Ahora Jomeini ocupa el trono.

”Mi padre me miró con sorpresa.

”—¿Por qué me miras así? ¿No quería que se fuera el sah y viniese Jomeini?

”—¿Yo? ¡Si no he hecho nada!

”—¿Cómo que no has hecho nada? Has quitado el retrato del sah de la pared

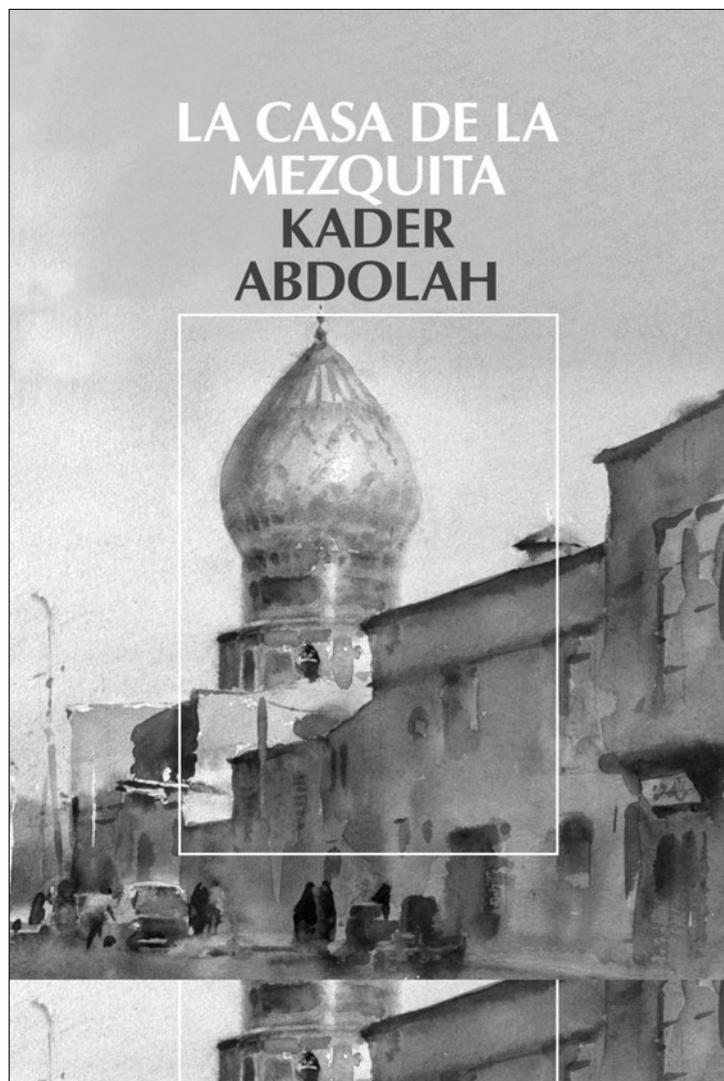
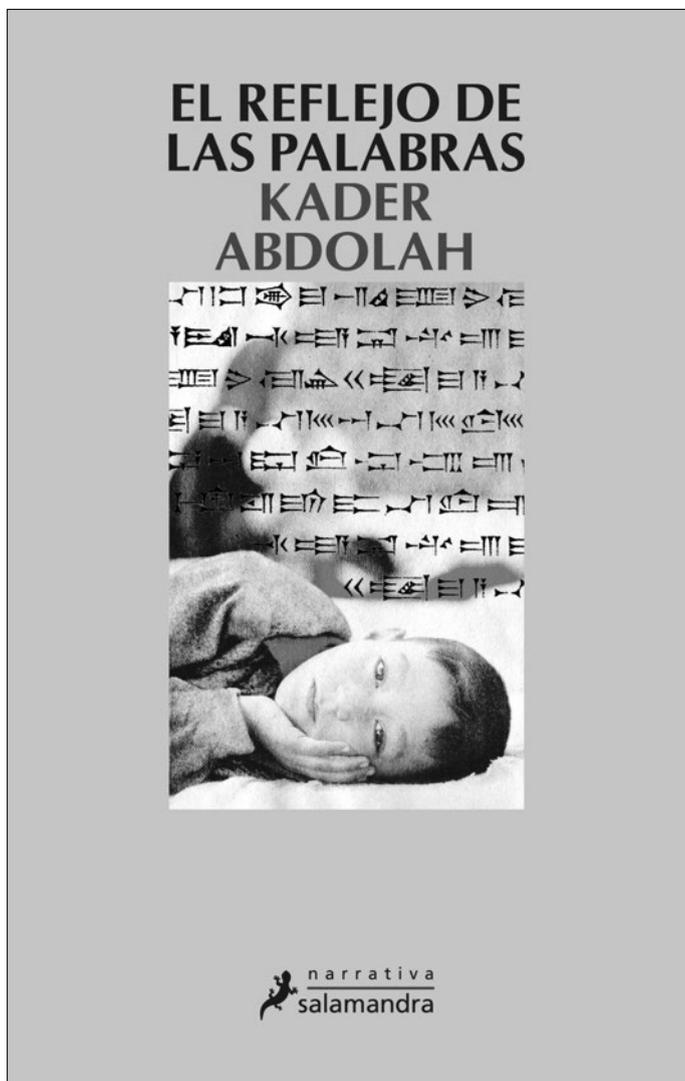
y has colgado el de Jomeini en su lugar. Has salido todos los días a la calle a manifestarte junto con miles de personas. Mírate en el espejo. Incluso te has dejado la misma barba que él.

”—¿Que quién?

”—Tienes la misma barba larga y canosa de Jomeini” (p. 246).

El ayatola se convirtió en el líder absoluto del país y entre sus primeras acciones estuvo la visita al monte Azafrán para orar al santo. Resulta evidente que buscó que en el imaginario el pueblo le asociara con el Mahdi, el decimosegundo califa que regresaba como esperaban (siguen esperando) los chiíes.

En el mismo mito se funde el viejo Akbar, personaje entrañable como pocos, que ejerció su paternidad en el sentido más amplio, como lo reconoce el narrador Ismaíl, tratando de terminar el relato y escribir lo que el viejo no terminó de hacer porque se le acabó la vida amando a su tierra y a sus hijos. **u**



# La isla tiene forma de ballena

## Vicente Quirarte

Ignacio Solares

El hombre es un ser anfibio que deambula entre el mundo de la realidad y el de la imaginación. El poeta, sin embargo, es un habitante permanente de la imaginación, su verdadera patria. Una de las grandes virtudes de la literatura de Vicente Quirarte es cómo y cuánto ha estudiado el siglo XIX y nos ha creado, y recreado, la Ciudad de México de entonces, tanto como la contemporánea, por la que ha caminado incansablemente, aunque mejor deberíamos decir: por las que ha caminado incansablemente, por las tres, la del siglo XIX, la del siglo XX y lo que va de la del siglo XXI. El poeta, hay que insistir en ello, puede caminar por todo lo que recrea.

Lo he acompañado a algunos viajes y en todos los sitios salía a caminar desde muy temprano —se levanta por rutina a las cinco de la mañana— y visita las casas y los cementerios de los escritores del lugar, de los que luego averigua insólitos detalles de su vida. En Providence me contó unas cosas de Lovecraft —había estado toda la mañana en su tétrica casa— que aún me estremecen sólo de recordarlas. Pero lo mismo con las casas o las tumbas de Poe, de Rimbaud o de Proust. Uno entiende su afición a los vampiros, al vampirizar así —qué envidia— a sus escritores predilectos.

Vicente es, sobre todo, eso: un poeta en la calle, como se titula uno de sus libros. Ahora, en su novela *La isla tiene forma de ballena*, lo hace con otra de sus ciudades —¿pero qué ciudad no es de Vicente una vez que la visita?—: Nueva York, de la que hace una recreación como pocas veces he leído. Un mapa vivo y refulgente.

“Le gustaba domesticar las ciudades, explorar el nuevo animal hasta su entraña”, nos dice en el libro uno de sus perso-

najes. Y aquí también nos da detalles de su vocación de caminante, a través de la voz de Francisco Zarco, por ejemplo: “En las ciudades populosas suele probar bien para disipar esa pesadez del espíritu y el corazón, perderse entre la multitud, dejarse llevar de esas corrientes animadas de hombres y mujeres que se oprimen, se tropiezan, se observan y se olvidan en un instante”. Tal como, precisamente, “El hombre de la multitud” de su admirado Edgar Allan Poe, quien también es invocado en este libro.

Pero ya desde antes, en *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York*, antecedente directo del presente libro, nos mencionaba en una línea de Javier Carbonero esos “viajes religiosos y hacia el interior”. Podríamos decir: al interior de la ciudad y al interior del caminante. “Las palabras nacieron, entre otras cosas, para guardar registro de lo destruido”, escribe en uno más de sus libros, *Fundada en el tiempo*.

Lo quiero subrayar: uno de los mayores logros de *La isla tiene forma de ballena* es la recreación del espléndido marco en que sucede la trama. Porque sólo la literatura, en su mayor acepción, es capaz de impregnar a ciertas ciudades y recubrirlas con una pátina de mitología y de imágenes más resistentes al paso de los años, que su propia arquitectura e historia “reales”, reales así, entre comillas.

Bueno, pero ese caminante aterriza en uno de los momentos clave de la historia de México. En ese siglo XIX, aquí y allá, que tanto le preocupa y obsesiona a Vicente Quirarte. Quizá por ello se haya tardado tanto en entregarnos esta, su primera novela.

Aunque en sus ensayos, poemas e investigaciones y rescates literarios se pue-

den rastrear los gérmenes que han desembocado en *La isla tiene forma de ballena*: autores norteamericanos tan entrañables para él como Edgar Allan Poe y Herman Melville, los vasos comunicantes entre los dos países, la errancia y las ciudades como espacios de memoria y permanencia. Por eso, como ya mencioné, hay una obra especial en la que ya es posible vislumbrar el sendero que desembocará en esta novela: *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, antología de textos de compatriotas que por diversas razones viajaron, vivieron y escribieron sobre la llamada Ciudad Imperio. “El siglo XIX fue el gran siglo de los viajes y los héroes”, dice. Tanto aquí como allá, es decir, tanto en México como en Estados Unidos, en esos años coincidieron hombres y mujeres que definieron el destino de ambas naciones en el siguiente siglo, y cuyas ondas expansivas siguen teniendo influencia en nuestras sociedades.

Gracias a su rigor como investigador y a su insaciable curiosidad, Vicente encontró algo nuevo que contarnos: el episodio en el cual Margarita Maza, esposa de Benito Juárez, tiene que exiliarse en Nueva York durante la Intervención francesa, así como las vicisitudes del Club Liberal Mexicano, que buscaba asegurar que el gobierno norteamericano favoreciera la causa juarista, al mismo tiempo que estaban atentos al desarrollo de la guerra de secesión que aquejaba a la nación encabezada por Abraham Lincoln.

No es casual que Vicente le dedique la novela a su maestro Fernando del Paso. *La isla tiene forma de ballena* es, en varios aspectos, espejo e inspiración de *Noticias del Imperio*. Para empezar, la recreación de los personajes femeninos. Del Paso nos re-

gala el exuberante caudal de la locura del monólogo de Carlota, encerrada en el Castillo de Bouchout, mientras Quirarte reconstruye con sobria voz narrativa a la sencilla y humilde Margarita Maza, quien a pesar de su papel decisivo en la vida del Benemérito, nunca había recibido la atención que se merecía como personaje histórico y mucho menos novelístico. Las cartas que le envía a su esposo desde Nueva York enmarcan las andanzas del Club Liberal Mexicano, formado, entre otros, por Francisco Zarco, Juan José Baz, Francisco Ibarra, Pedro Santacilia y José Rivera y Río. Además, Quirarte recupera a dos escritores decimonónicos casi olvidados: Manuel Balbontín e Ignacio Mariscal, quien, por cierto, fue el primer traductor mexicano de Edgar Allan Poe. Pero son dos personajes ficticios los que entrelazan la historia: el capitán Arístides Bringas y el

joven Sebastián Casanueva —algo así como Sherlock Holmes y su Watson—, quienes tienen como encomienda investigar la situación de sus compatriotas exiliados y conseguir armas para enviarlas a México en apoyo a la causa republicana.

La novela, como la ballena, todo lo traga y todo cabe en su panza. El asunto es no indigestar al lector con todo lo que se quiere contar. En este sentido, contrariamente a la prosa torrencial de Del Paso, la de Quirarte es precisa y contenida. Combina con maestría, en capítulos concisos, los diversos tiempos y recursos narrativos, los diálogos y la descripción, como el gran poeta que es: Quirarte sabe el valor de cada palabra.

La novela histórica es una paradoja en sí misma. La palabra *novela* proviene de novedad, de noticia, y podría argumentarse que no hay nada menos novedoso

que la historia, el recuento del pasado. Precisamente en esa paradoja radica el reto del novelista que elige los temas históricos, porque la recreación es una creación. La ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia. En la novela, la investigación, el dato histórico debe estar al servicio de la narración, de la trama que se está contando, y es en los resquicios de lo que no sucedió o no sabemos si sucedió así, donde radica el trabajo del novelista.

*La isla tiene forma de ballena* está llamada a convertirse en una de las grandes novelas sobre el siglo XIX mexicano, del que todavía hay mucho que investigar y mucho que recrear y narrar —y de caminar, diría Vicente—, pues se trata de una etapa fundamental en nuestra historia como nación. Sólo el poeta narrador vislumbra lo aún no contado. **U**



Calle 59, Nueva York, 1894

# Actor de la música

Carlos Mapes

A Ana Castaño

Hubo una vez en la que todos quisimos ser tan elegantes como Bryan Ferry. Pero yo nunca tuve los suéteres que él usaba, ni sus bufandas discretas y contundentes como un peñasco a flor de agua, y mucho menos sus sacos ingleses. Ferry se vistió desde el inicio como el Elvis Presley de los años cincuenta. Heredó su principado, su espíritu, sus virtudes de rebeldía, su fuerza del rock and roll y su sensualidad; lenta voz siempre susurrante, murmullos vocativos que vuelven público lo más íntimo. Su personalidad se extendió hasta las modelos glamorosas de las cubiertas de Roxy Music. Fotos petrificadas en la memoria. Las figuras de mujer envueltas en el saxofón rugen todavía como la pantera que adorna una de sus portadas.

Bryan Ferry y Brian Eno se enfrentaban artísticamente, siempre. Cuando ambos talentos coincidían, los resultados

eran grandiosos, ejemplo de ello es *Do The Strand*. No obstante, cuando había divergencias, Ferry cambiaba la experimentación por un sonido más suave, baladas de soul pop, efectivo cual ninguno, como en *Street Life*. El estruendo se fue cuando partió Eno de Roxy Music, después de grabar el segundo álbum, *For Your Pleasure* (1973) —el genio de los sintetizadores, mellotrones ruidosos, empezaría una larga y exitosa carrera como solista y productor (sería reemplazado por Edwin Jobson, tecladista y violinista). Pero además de Ferry estaban en el grupo John Gustafson, bajista; Andy MacKay, saxofonista; Paul Thompson, batería, y las vibraciones sonoras de la imponente guitarra de Phil Manzanera.

Roxy Music, desaliño. Quizás en la letra x, un tachón; elegancia en la música; arte en el rock; texturas y coloridos contrastantes envolviendo cada instrumento;

primitivismo y frescura de rock and roll; energía rockera ultramoderna; un sonido extraño, alejado de la consonancia y la armonía; análogo al rock progresivo y, también, opuesto a este género musical; sax ruidoso; rock experimental; pop irónico, escénico. La balada y la digresión acústica adquieren sentido.

Bryan Ferry, el más grande actor de la música, nos sedujo con “My Only Love” o con los covers “Jealous Guy”, donde al igual que John Lennon se chifla a sí mismo, señal de absoluta desaprobación, al estar poseído por el sentimiento de los celos; “In The Midnight Hour” de Wilson Pickett explota la fuerza del sonido. “We live, we die, we laugh, we cry, / We know, not why”, escribe Ferry en una de las canciones más desoladoras de toda la historia del rock: “Sign Of The Times”.

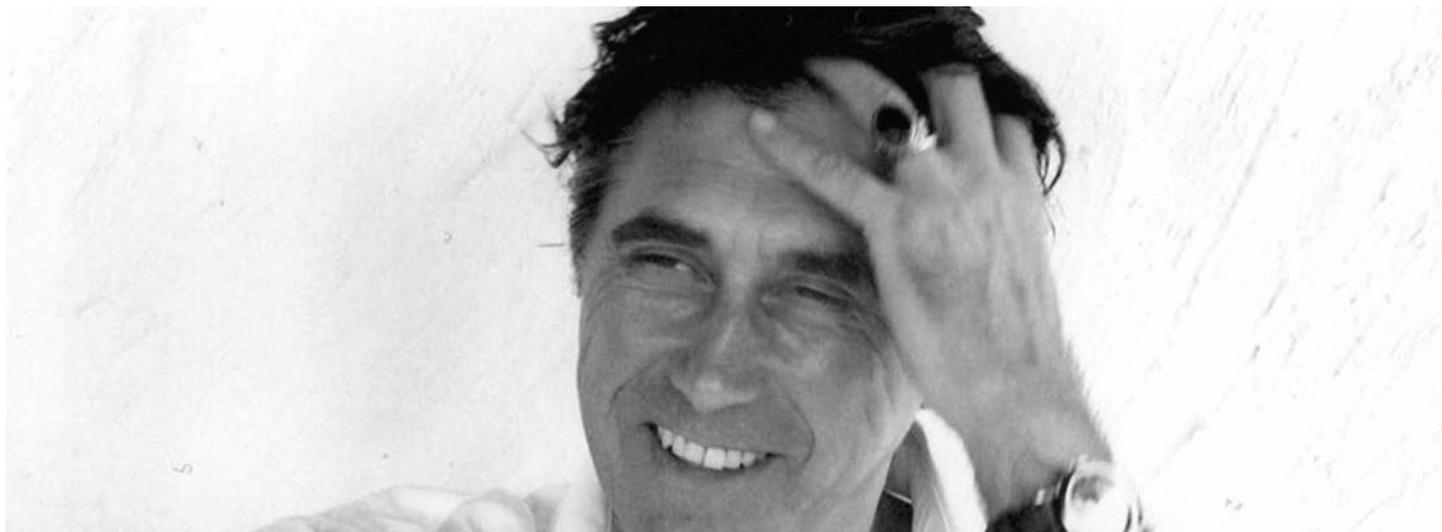
Con *Avalon* (1982) aprendí que la intensidad está sujeta a un muro de conten-



Patti Smith



Debbie Harry



Bryan Ferry



Brian Eno

ción, detiene el movimiento de las palabras al pie de la música, con los sintetizadores y la guitarra perturbadora de Phil Manzanera. Así ocurre en “Editions of You”. Sonido cálido, fresco. Energía que alcanzó su máxima expresión en “Oh Yeah” y, especialmente, en “Avalon”.

#### MAGA DEL ARTE

De temperamento similar al de Jim Morrison, Patti Smith coincide con él no sólo en su carácter provocador y rebelde, sino como cantante, lectora en voz alta de Rimbaud y creadora de poesía. Chamana de las artes, la discípula de Allen Ginsberg utilizó todas las disciplinas del siglo XX, templando los instrumentos para que se acomodaran a la práctica de la música, la poesía, la pintura y la fotografía. Así despuntó en la expresión del punk. De figura andrógina, delgada y débil —imagen clásica de

*Horses*, que representa a una mujer joven vestida con ropa masculina—, se introduce en este género musical bajo el retrato de ella misma, simple y austero, hecho por el compañero de su vida: Robert Mapplethorpe. Esa imagen es una obra de arte, como todas las composiciones del álbum, acompañadas de las palabras que pronuncia en el comienzo de su versión de “Gloria” de Van Morrison y los Them: “Jesus died for somebody’s sins, but not mine”, fusionando punk y rock, new-wave y poesía hablada con un sonido de seda áspero, crudo, macizo, duro y sofisticado. Líneas de guitarra ruidosa de su amigo y cómplice Lenny Kaye, amplificadas, con unos cuantos instrumentos: batería de Jay Dee Daugherty, piano de Richard Sohl y bajo de Ivan Kral. Música tosca, naturalmente vasta, incitante, por su efecto electrónico —tan directa y real como la presencia y fortaleza de un caballo. Temperie hipnotizable, tañido de instrumentos como corpulentas

pinceladas en un cuadro —o como los claros oscuros de una fotografía.

¡AY DE MÍ!

Deborah Harry. Traje femenino en el ceremonial de estilos musicales de Blondie. Vestimenta que incita a bailar y cautiva los sentidos. Colores llamativos en sus prendas atrevidas. De figura tan pegadiza como el ritmo de su banda. Blanco de todas nuestras miradas. Solsticio sexual de la década de los setenta. Resplandor vivo de la modernidad con raíces punk y pinceladas de new wave, soft rock, pop rock, reggae, jazz, rap, música disco y comercial. Protagonista de un sonido estridente y lleno de irreverencia. Voz tan exquisita como su complexión física. Imagen inasible cuando al cantar parecía verter toda su grandeza en nosotros: presencia que ruborizaba. Un bombón. **U**

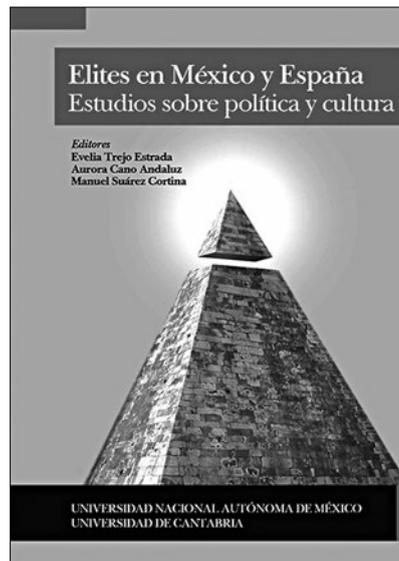
# Tintero ¿Dónde va el acento?

Álvaro Matute

*In memoriam Rosa Camelo*

A principios de febrero apareció un libro coordinado por Evelia Trejo, Aurora Cano Andaluz y Manuel Suárez Cortina, publicado por nuestra Universidad y la de Cantabria. Su título, *Elites en México y España. Estudios sobre política y cultura*. Es el tercer producto de un fructífero convenio entre las dos casas de estudio, que permitieron que un grupo de académicos de ambas —yo entre ellos— nos dediquemos a estudiar casos de historia comparada México-España, enmarcados en lo que con amplitud llamamos *la época liberal*, que abarca de 1860 a 1930, años más, años menos. En la presente ocasión, el estudio está enfocado a escudriñar aspectos de las elites política, económica y cultural de los dos países. Si el lector ya lo advirtió, las dos veces que menciono la palabra, una por el título y otra por el objeto de estudio, se habrá percatado de que la escribo como palabra con acento grave y no esdrújulo, como es común.

Si bien no fue objeto de una discusión muy argumentativa, predominó mi punto de vista y todo el libro se convirtió en un documento lingüístico que ilustra el uso de la palabra elite como grave y no esdrújula. ¿En qué me apoyé? Mi memoria registra un artículo de Gabriel Zaid aparecido hace años en *Vuelta*, en el que —de manera muy convincente, al menos para mí— argumentaba que elite rimaría con *quelite* y no con *satélite*. No recuerdo otros detalles, pero la pertenencia del autor a la Academia de la Lengua me hizo otorgarle la autoridad suficiente para ampararme en la manera como utilizaría el vocablo. Mi vehemencia se impuso sobre los miembros del seminario —y los editores—, ya que, ante la duda, otro académico perteneciente a nuestro ya citado seminario,



Vicente Quirarte, expresó que los dos modos eran correctos. La labor editorial le dio coherencia a la opción grave, y así salió el libro. Al tiempo de escribir esta nota, leo un interesante librito del abogado e historiador Juan Federico Arriola, *Belisario Domínguez y la rebelión de las élites en México (1903-1913)*. Aquí ganó la esdrújula, como lo hizo hace décadas la traducción de un clásico de la sociología del siglo xx: *La élite del poder*, de C. Wright Mills. El marcador gana 2-1 a favor de la esdrújula en mis ejemplos. No me atrevo a cuantificar, pero algo me dice que la esdrújula se impone. Gracias a la doctora Evelia Trejo acudimos al siempre bien recordado Pepe Moreno de Alba, quien en sus *Minucias del lenguaje* permite la doble acentuación y nos ilustra acerca del hecho de que la palabra francesa “se escribe *élite* y se pronuncia *elit*”, que su ortografía reclama un acento agudo en la *é*, que conservan quienes importaron la palabra al español y la convirtieron en esdrújula sin otra justificación. Desde lue-

go que el magnífico lexicólogo que fue Moreno de Alba le deja al tiempo y al habla que den su impronta. Por ello pienso que los del bando de Zaid ya perdimos y nos deberemos rendir ante los partidarios de la esdrújula. Por lo pronto ahí está nuestro libro sobre diferentes tipos de minorías selectas que inciden en la economía, la política y la cultura, tanto en España como en México en buena parte de los siglos XIX y XX.

Si el bondadoso lector se interesa en el libro anunciado y se identifica como *esdrújulista*, deberá hacer el esfuerzo de perdonar la falta de acento gráfico cada vez que lea la palabra elite, desde el título en adelante. Sin embargo, los antiguos argumentos de Gabriel Zaid, la actitud comprensiva de Vicente Quirarte —quien lamentablemente no contribuyó con un texto suyo a este volumen— y la explicación del citado José Moreno de Alba, nos siguen favoreciendo a los que queremos hacer rimar las elites con los quelites (*bien haya quien los sembró*) y no con las alturas siderales de los satélites. Doce de los quince trabajos utilizan la palabra, ya en singular, ya en plural, ya su derivado *elitista*, en los títulos de los artículos y a lo largo de los textos.

Más allá del campo lexicológico, el libro aborda un campo de interés histórico y contribuye a dilucidar elementos comparativos entre dos procesos históricos ocurridos en España y México, de la misma manera como sucede con los dos precedentes: *Cultura liberal. México-España 1860-1930* (2010) y *Cuestión religiosa. España y México en la época liberal* (2012). Y preparamos uno más, ya que el ejercicio de la historia comparada ha arrojado mucha luz sobre aspectos del pasado de ambos países. **U**

# Callejón del Gato

## Laberinto de los derrotados

José Ramón Enríquez

Pensaba en cosas como el fracaso final, en una de tantas vueltas entre cañas de cerveza y chatos de vinos. Esa claridad acusa que hiere los ojos de los derrotados, los ya sin salida. Daba una vuelta enésima por la Plaza Mayor, imaginando mi salida por el burladero de matadores sin orejas, en medio de silbidos y pateo del respetable. Y, de mí, pasé a la estatua ecuestre de Felipe III, un rey con tan poca voluntad, nada de gracia, reinventado señorial, en medio de la Plaza. Entonces vino la iluminación: sería más lógico que en ese lugar estuviera, medio caído del caballo, el mismísimo Carlos II, El Hechizado, cuyo escudo está en la fachada de la Casa de la Panadería, el último de esos Austria que dan nombre al Madrid cuyo ombligo es la Plaza. Él mandó realizar un gigantesco auto de fe ahí mismo y el humo de la carne chamuscada llegó hasta la Gran Tenochtitlan, en 1683, para festejar sus bodas, estériles esponsales con una reina francesa.

Tal la razón de ser del esperpento. Yo daba vueltas. De ahí a los espejos del Callejón del Gato sólo me quedaba un paso, pero no recuerdo si pude darlo tras el último coñac que coronara mi propio auto de fe.

Entendí el heroísmo, el heroísmo del fracasado, como una forma de epifanía que nos traslada a un intangible pero inexpugnable más allá, en el cual podemos sentirnos más que bien: seguros. Lo mismo es una cultura de la resistencia que un laberinto de los derrotados.

Está en la epilepsia de Carlos El Hechizado trasunto de la gota de Carlos I de España y V de Alemania que, a pesar de ser infinitamente poderoso, no pudo ser el nuevo Carlomagno. Está en otro carlismo, el valleincliniano. Valle-Inclán sólo pudo



Fuente de la Cibeles, dibujo de Ventura Rodríguez (detalle), 1777

construir héroes incapaces de triunfar. Lo mismo en esa estirpe diabólica de los Montenegró que va de don Juan Manuel y llega a Cara de Plata, que en la comunión tradicionalista capaz de volver heroicas a las víctimas burladas por el donjuán, santo diabólico, que era el insuperable Marqués de Brandomín (“feo, católico y sentimental”... y derrotado). ¿Esperpento hay, también, en la intuición tropical pelliceriana de que “todo será posible menos llamarse Carlos”?

Más allá de ese nombre, la cultura de la resistencia o el laberinto de los derrotados se encuentran en el descenso quijotesco a la Cueva de Montesinos con el misterio cruel de Dulcinea retransformada en labradora.

Antes, en el erasmismo español que fue el enorme triunfo de un fracaso histórico. Cisneros como águila bicéfala con algo definitivamente en contra suya y, por lo tanto, de su proyecto. Fervoroso creyente, franciscano de verdad en tiempos de inquisidores que no se preocupaban tanto por la fe cuanto por las costumbres y, sobre todo, por el poder, viniera de quien viniera: del diablo o del buen Dios. Porque el Cardenal Cisneros resultó ser (a veces) cristiano de verdad y no sólo de raza, casta o club bancario, su reforma resultó

tan extraña y, si bien produjo santos y poetas, no consolidó una fe en los frailes como quería Francisco, sino las bases de un imperio con barro en los pies y demasiado oro arrebatado de las Indias para fabricar coronas en cabezas huecas.

Ay, se parece a Erasmo, el papa Francisco que comenzó su andadura frente al Mediterráneo, no para conquistarlo como Felipe II y Juan de Austria, sino, en Lampedusa, simple y sinceramente para llorar por los muertos como lo hubiera hecho el pobrecito de Asís y como aprendiera a hacerlo, a bofetadas y arcabuzazos, don Miguel de Cervantes.

En el laberinto de los derrotados acabó por perderse Alejandro Sawa. Y aun nuestros Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo modernismo se entiende de maneras distintas en dos lenguas, la del nuevo Imperio y la nuestra.

Y el esperpento lo inventó Goya, otro representante de la cultura de la resistencia, afrancesado a fuerza de no serlo. Vidente de los españoles a palos consigo mismos y sordo con cuanto esto conlleva de marginado real, malhumorado y siempre en defensiva. Sí, como dijera muy bien Max Estrella: “El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato [...] El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma la cara y toda la vida miserable de España”.

Deformado mi andar solitario de borracho por aquel Callejón del Gato que está en un Madrid al que llegué sin saber bien a qué ni cómo. **U**

# Tras la línea

## En Génova pude verlos

Sergio González Rodríguez

Resulta inevitable recordar, como si de una trama melodramática se tratara, cuando en realidad implica asuntos menos triviales, la matriz narrativa de los relatos típicos de fantasmas. En ella se entrelaza la ultratumba, el suspenso, la voz de terceros, la escritura, lo real y lo fantástico en una convivencia fatal.

La mayor parte de los comentaristas del tema de los fantasmas se refiere a Plinio el Joven y el fragmento de una de sus cartas a un amigo que le ha solicitado su opinión acerca de la existencia de los fantasmas y su forma, si tienen existencia autónoma o son proyecciones del miedo en cada quien.

Así, cuenta que ha oído un hecho que vivió Curcio Rufo: una vez, hacia el atardecer, se le apareció una mujer alta y hermosa que le predijo su futuro, es decir, un viaje a Roma, una ocupación política allá y su regreso a África para morir, lo cual acontecerá al pie de la letra. No deja de ser irónico que tal mujer sea un ave de mal agüero. La idea de la belleza en tanto promesa de la felicidad suele no cumplirse.

El mismo Plinio evoca en dicha carta otra historia que le han dicho: “Había en Atenas una casa espaciosa y profunda, pero tristemente célebre e insalubre. En el silencio de la noche se oía un ruido y, si prestabas atención, primero se escuchaba el estrépito de unas cadenas a lo lejos, y luego ya muy cerca: a continuación aparecía una imagen, un anciano consumido por la flacura y la podredumbre, de larga barba y cabello erizado; llevaba grilletes en los pies y cadenas en las manos que agitaba y sacudía” (*Cartas*, epístola 7, 27). El espectro, en este episodio, es una imagen (una semejanza o apariencia humana, nada que ver con una mujer corpórea).

Al tiempo, el filósofo Atenodoro llega allá y se entera de que la casa de la aparición está en venta a bajo precio. Esto lo impele a adquirirla, por lo que, “una vez comienza a anochecer, ordena que se le extienda el lecho en la parte delantera, pide tablillas para escribir, un estilo y una luz; a todos los suyos les aleja enviándoles a la parte interior, y él mismo dispone su ánimo, ojos y mano al ejercicio de la escritura, para que su mente, desocupada, no se imaginara ruidos supuestos ni miedos sin fundamento”.

Después de un lapso de silencio, un ruido de cadenas al arrastrarse comienza a distinguirse hasta que la aparición se planta frente a él. Con un gesto de la mano, el espectro le ordena que lo siga. El filósofo le responde que aguarde, y escribe en su tablilla. Ante la insistencia de aquel, Atenodoro lo sigue hasta el patio, donde la aparición se desvanece.

Al cavar en el sitio, se halla una osamenta encadenada, por lo que el filósofo acuerda con la autoridad un entierro debido. El fantasma jamás reaparecerá.

Tal matriz narrativa oscila entre la incredulidad y la apertura a lo que no puede explicarse por medios racionales, una postura del conocimiento que con el paso de los siglos perdió vigencia para establecer el pensamiento racionalista y empírico, circunscrito sólo a lo que cree evidente y demostrable a partir del estudio de las ciencias naturales, la estructura matemática de la materia y su racionalidad inmanente. En otras palabras, se plantea una totalidad dentro de la ciencia y nada fuera de ella.

La permanencia milenaria del relato de Plinio el Joven, el énfasis que se ha puesto a la bipartición tajante entre la vida y la

muerte impide ver un detalle trascendental: el deseo subyace tanto a los vivos como a los muertos. La esencia de la persona viva al igual que de la persona muerta radica en el deseo. En el caso del espectro de Plinio el Joven-Atenodoro, sólo desea reposar en paz, y ha vuelto del más allá para hacer cumplir su deseo: rendirse a la unidad primigenia de la creación. En el caso del hombre al que la hermosa le predice su futuro, ella encarna este: el deseo del lugareño de acometer el ultramar para llegar a la ultratumba.

En ambas historias, los espectros *a)* tienen un estilo (la mujer seductora; el viejo esclavo con su apariencia horrorosa); *b)* habitan un espacio o atmósfera (ya sea la ciudad o una casa abandonada); y *c)* transmiten una enseñanza: la fatalidad y la comprensión de su fatalidad. En síntesis, consignan lo nunca oído antes que nutre lo que siempre se oirá después: anécdota, del griego ἀνέκδοτα (*anékdota*): “cosas inéditas” (*Diccionario de la lengua española*) que por lo mismo llevan el valor de la reiteración.

Mi primera impresión de Génova la tuve desde la ventanilla del avión que, al anochecer, me condujo en el otoño de 2008 a la ciudad italiana. Las luces de los barcos brillaban frente a las de la urbe enclavada en la montaña. Debía yo participar en unas conferencias y un gentil asociado fue por mí al aeropuerto y me llevó a una cafetería luminosa, donde el puro aroma del café expreso recién preparado hacía olvidar la fría temperatura. Algo de familiar, de calidez irrenunciable se respiraba en el aire. En breve, sería conducido a la casa de huéspedes en que me hospedaría.

El solo nombre del domicilio, Salita di Santa Brigida 21, Interno 2, Scala A, me

trae recuerdos dispares. Por una parte, la curiosidad a ultranza del viajero; por otra, el azoro que desde entonces me acompaña cuando evoco a Génova, sus calles estrechas, el funicular desconcertante y ruidoso, los tranvías inverosímiles por su antigüedad y eficacia compuestas, los autos Fiat anacrónicos y cautivadores que me entregaban de nuevo a la juguetería de mi niñez.

Como de Génova viajaría a Turín, mi maleta, para estar en Italia más de una semana, era pesada; la ropa gruesa ocupaba su mayor espacio. Nos costó subirla por un pasillo que acogía un bello arco, y enseguida despuntaba una escalinata de cantera clasicista y decimonónica. Veinte metros arriba, se distinguía una puerta que, a su vez, acogía otra escalera, esta vez de mármol. Arriba, estaba la planta para los huéspedes, que consistía en un recibidor, a un lado la cocina, al frente un comedor y, hacia la derecha, algunas habitaciones. La mía era la última del pasillo, y sus ventanas contemplaban los edificios cercanos, un follaje de árboles altos y un par de faroles de luz amarillenta.

En el cuarto de duela acogedora, sólo había una cama, un ropero, un escritorio, un calefactor. Caí rendido en la cama y, sin poder quitarme la ropa, me quedé dormido. Como he escrito, los sueños son parte de mi vida diurna, y a veces sus restos me acompañan varias horas. Aquella vez, los sueños fueron vívidos, tan intensos que aún los veo si rememoro la mansión de Santa Brigida.

Los fantasmas de aquel edificio vinieron a presentarse ante mí. Este es mi apunte de tal encuentro: “tocaron a la puerta de la habitación en el hostel de la rampa Santa Brigida. Primero entró un hombre que tenía la cabeza en sus manos, o no fue así. Quizá carecía de cabeza, sin ser un descazado, o bien carecía de rostro. Luego entraron la niña, casi muchacha, de vestido blanco, después el niño rubio. Y hubo un cuarto, pero del cuarto intruso nada guardó mi mente salvo la certeza de que alguien más estuvo allí. Una sombra trémula”.

La forma de los espectros de Génova fluctuaban entre la traslucidez y la entereza corpórea, su actitud era de reserva ante mí. Parecían preguntarme con su actitud, ¿qué demonios hacía yo allí? Recuerdo so-

bre todo a la muchacha del vestido blanco porque me miraba entre intrigada y expectante. Como si fuera yo, aparte de un intruso intempestivo, el ser más extravagante que ella hubiera visto.

Me inquietó su mirada, núbil y a la vez ya madura. Un pasmo volátil entre el acertijo, la promesa y el garabato: ninguna mujer en mi vida me ha observado así. No me invitaba a seguirla, como lo hizo el espectro aquel ante Atenodoro, sino a ensimismarme en ella.

Al citarla ahora asocio su estupefacción frente a mí con las palabras de una joven actriz inglesa, cuyo nombre por desgracia he olvidado, quien declaró algo que, en su contundencia, me parece una definición certera de la feminidad: “las mujeres somos seres complejos, de deseos y apetitos extraños”. Si bien la muchacha del vestido blanco y la cabellera ensortijada jamás ha reaparecido como fantasma, sí se ha dejado ver en mis sueños una o dos veces.

Para ella yo fui un objeto fugaz de deseo; para mí, su recuerdo se acerca a la obsesión. ¿No fue Oscar Wilde quien dijo

que sólo el deseo irracional dura más que un amor eterno?

La carta de Plinio el Joven a su amigo Sura concluye así: “Por tanto, te ruego que hagas uso de tu erudición. Es asunto digno para que lo consideres largo y tendido, y yo no soy ciertamente indigno de que me hagas partícipe de tu saber. Aunque sopeses los pros y los contras de las dos opiniones (como sueles), inclínate más por uno de los dos lados, para no dejarme suspenso en la incertidumbre, dado que la razón de consultarte fue la de dejar de dudar. Saludos”.

Las noches siguientes que dormí en Génova esperé que aquellos espectros reaparecieran, pero no volvieron a hacerlo. Como quien ha vivido algo excepcional y al paso del tiempo vuelve al escenario donde lo vivió, me despertaba en la madrugada, abría los ojos y escrutaba la semipenumbra, caminaba al pasillo para tentar la noche o me asomaba a la ventana para descifrar el viento en las ramas de los árboles, que siseaban un gemido largo. Sentía un vacío sutil.

No he vuelto a Génova, e ignoro si lo haré un día, pero el contagio espectral me acompaña desde entonces. **U**



Cementerio Staglieno de Génova, Italia

# Aguas aéreas

## El rey niño

David Huerta

... And kings sat still with awful eye,  
As if they surely knew their sovran Lord was by.

¿Un poema clásico? ¿No es esta una criatura extraña, multiforme, extravagante, repleta de misterios y enigmas? ¿De dónde, irresistiblemente, nos ha llegado este objeto hecho solo de palabras, para interrogarnos, intrigarnos, desafiarnos, ponernos en una especie de límite incandescente, más allá del cual no vemos sino tinieblas, oscuridad, difícilmente? ¿Cuál es la razón o justificación para acercarnos a este poema, meternos en sus versos, en sus estancias, en su vocabulario, en sus ritmos y cadencias, en sus visiones, en sus singularidades léxicas, en su civilización o raíz cultural, en su entorno filosófico, en la textura de sus convicciones, en sus fervores materiales y en sus devociones trascendentales, en la mente, en fin, de su autor?

Un poema clásico es un objeto *intranquilizante*. A esta convicción dedico estas líneas, cruzadas de punta a cabo por el fervor de un poema inglés del siglo diecisiete.

Tengo ante los ojos el “Himno en la Mañana de la Natividad de Cristo”, de John Milton (1608-1674), publicado por vez primera en 1645 pero escrito en 1629. Durante algunos días me he hecho acompañar de este poema; lo releí en las Navidades de 2015 pero a principios de 2016 le he dedicado varias horas. Es un poema soberbio, intimidante.

El “Himno” constituye una vela de armas; de cómo resultarían esos versos dependería el futuro de John Milton, como artista y como visionario: aquí está en germen, virtualmente agazapado, el tema de la caída satánica de la Gracia; en estos versos está recogida la semilla del *Paraíso per-*



John Milton

*dido*. Milton había explorado al principio la posibilidad de ampliar y profundizar el acervo de las leyendas artúricas: cómo nació Inglaterra. La Caída fue el tema elegido.

En la raíz de los trabajos de John Milton estaba, entonces, todo esto: Cristo, la Melancolía, el rey Arturo; en la frondosa y llameante cúspide, el Príncipe de las Tinieblas y su duelo con Dios. El gran tema había sido encontrado y la obra llegaba a su punto más alto. En el camino, Milton se había convertido en el poeta bárdico de Inglaterra; entre sus devotos descendientes está William Blake (1757-1827), quien hizo imágenes visibles muchos pasajes de la obra poética miltoniana, además de seguir con genio la huella profética de su maestro. El destino de Milton, su posteridad o sobrevida, fue exactamente como él se lo imaginó.

El “Himno” de 1629 es un grandioso canto ante el prodigio de un dios naciente. Un tema religioso se convirtió en manos de Milton en un tema heroico; lejos estamos, aquí, de la ligereza festiva de los villancicos; no hay en estos versos senti-

mientos superficiales ni regocijo teatral. Todo está sellado por una severidad mayestática; cada pasaje tiene un fuego singular y todo el poema es una hoguera deslumbrante.

Para el espíritu de Milton, el nacimiento de Cristo es una especie de convulsión cósmica. Todo se ha desencajado en el universo con la aparición del rey recién nacido, del niño surgido del seno de la divinidad, divinidad él mismo: un dios infinitamente superior a cualesquiera otros dioses, más poderoso y fecundo, benevolente, lleno de amor y de fuerza. Los viejos dioses y todos los monarcas tiemblan en el mundo con la noticia de ese nacimiento.

Junto a “*L’Allegro*” e “*Il Penseroso*”, el “Himno” forma la trilogía de los poemas en donde Milton encuentra por primera vez su propio territorio retórico. Compone esos poemas para renacer, como el Fénix, de las cenizas del esfuerzo, y para escribir con un brío mayor. De aquí en adelante sus poderes estarán consagrados al oficio de “poeta-sacerdote bárdico”, en palabras de Barbara Lewalski. Bardo, poeta, sacerdote: un sanador, un dador de imágenes, historias y palabras, y un guía espiritual de la tribu, sociedad doble y única: la comunidad de los ingleses, la comunidad de los creyentes.

El eje estelar se ha movido para siempre con el nacimiento de Cristo: el universo no será el mismo desde ese momento, división de la Historia en un antes y un después marcados por la encarnación del dios. En sus templos y altares, los dioses paganos ven su próximo fin debido a la llegada del rey niño. El poeta Milton, testigo y celebrador del hecho, es un joven de escasos 21 años de edad y su voz es, ya, la de

una suerte de profeta apasionado, seducido por grandes emociones, por ideas grandiosas, a la vez abismales y elevadísimas.

El poema miltoniano sobre el Nacimiento de Cristo está compuesto en su mayor parte por veintisiete estancias de ocho versos rimados de diversos modos, con una base yámbica en cada línea; al principio hay cuatro estancias de siete versos, 28 versos, el llamado Proemio de la obra; luego se despliegan los 216 versos del Himno: son 244 versos en total. El artificio estrófico es de una admirable compacidad y fue concebido como el receptáculo de una visión gloriosa: cada una de las estancias y sus pentámetros es como un címbalo resonante, solemne, y de ellas surge un sonido grave, modulado, lleno de armónicos solemnes. El Himno ha sido llamado también “Oda a la Natividad”, y con ello ha quedado inscrito en la tradición de los poemas pindáricos. Veamos un poco más de cerca esta obra extraordinaria.

El mes y el día del advenimiento son el primer motivo del poema. Los “*holysages*”, sabios sagrados de la antigüedad, ya entonaron, hace muchos siglos, un canto acerca del hecho; no está claro si con esa frase Milton se refiere a los profetas del Antiguo Testamento o a la poesía de Virgilio, en una de cuyas églogas ha querido verse un vaticinio de la Natividad. Forma gloriosa, luz terrible, rayo de majestad: todo eso es el recién nacido, pero ha elegido una oscura morada de barro mortal para entrar en el mundo de los hombres: un cuerpo percedero. Las cortes celestiales observan el acontecimiento sublime; magos se acercan desde el Oriente con regalos para el niño: aromas dulces, suavísimos. El Proemio concluye y comienza el Himno.

El invierno rodea el pesebre y la Naturaleza se emblanquece de nieve, como si se cubriera con un manto virginal. Desde los orbes girantes de los astros llega la Paz a cubrir el mundo. Los reyes (cuarta estancia) miran todo esto con estupor (“*with awful eye*”): sienten ya la cercanía de su Señor y soberano (“*their sovran Lord*”). La Paz se extiende sobre los mares tranquilos y los alciones, *Birds of Calm*, se posan en las olas hechizadas. El Sol se retira pues un Sol más grande (verso 83) ha apa-

recido. Seis estancias (de la novena a la décimo sexta) están dedicadas a la música: pitagorismo, génesis y fin del mundo. El lector de poesía española evoca de inmediato los versos de fray Luis de León sobre la música, igualmente pitagóricos y al mismo tiempo cristianos, como los de Milton: es la Música de las Esferas, la melodía del Gran Maestro. La Verdad, la Justicia, la Misericordia regresarán, irisadas, radiantes, al mundo; las puertas del cielo se abrirán, pero no todavía: primero se escucha un horrible sonido, un estrépito de metales (*a horrid clang*). Todo esto significa lo siguiente: los tiempos se contraen y se vuelven simultáneos en el momento de la Natividad de Cristo. El Nacimiento del rey-dios encierra en sí mismo su destino fatal en la Cruz: el hoy del nacimiento contiene el mañana del martirio; un romancillo de Lope de Vega dice lo mismo de otra manera:

Las pajas del pesebre,  
Niño de Belén,  
hoy son flores y rosas,  
mañana serán hiel.

Comparecen los dioses antiguos, divinidades de los mundos paganos, de Egipto a Roma. La torsión del tiempo es también una modificación del espacio, y el poema viaja por varios lugares y lo hace a una velocidad de vértigo; Helen Vendler lo dice así: “de Delfos a Palestina a Persia a Libia a Tiro a Egipto”. Lares, lémures, flamines, Baal-Péor, Astaroth, Hamón, Thámuz, Moloc, los “dioses brutales del Nilo” (Isis, Orus, Anubis el Perro), el gigante Tifeo: todos van desvaneciéndose en sus antros y templos ante el nacimiento de Cristo. La “turba condenada” (*the damned crew*) se retira ante el nuevo dios; ese desfile de deidades configura un singular espectáculo poético: es la impresionante “corte dañada” invocada por la Celestina en su monólogo dirigido a las potencias del inframundo.

El poema concluye con un hermoso retablo ante el cual no es difícil pensar en los pintores cristianos de diversas épocas. Es de noche y el Sol se ha puesto en medio de nubes encarnadas. La Virgen recuesta al niño; el recién nacido debe descansar; el

poeta debe también dejar su canción; es hora de concluir este largo canto, dice Milton:

*Time is our tedious Song should have an ending...*

Una estrella fija le sirve de lámpara al niño. En torno del pesebre, una corte de ángeles con vestiduras resplandecientes vigila el sueño del dios, Señor del universo. Tantos detalles plásticos no fueron ignorados por los poetas posteriores, observa Helen Vendler; un ejemplo: las odas de John Keats recogieron una significativa porción de esa imaginería.

John Milton tenía ocho años de edad cuando William Shakespeare murió, en 1616, hace 400 años. Un año después de la “Oda a la Natividad”, en 1630, el joven poeta le hizo un hermoso homenaje a Shakespeare: una tirada de dieciséis versos, ocho pareados, titulada sencillamente “*On Shakespeare*”; ahí lo llama “amado hijo de la memoria” (*Dear son of memory*). ¿No son eso, precisamente los poetas? ¿No lo fue John Milton, creyente y bardo, hombre de fe y a la vez hombre de imaginación? La memoria, Mnemósine, es la capitana de las musas.

En su homenaje al Bardo, Milton afirma con toda convicción: no le hacen falta monumentos funerarios a este poeta maravilloso, pues su verdadero monumento son los lectores vivos de su obra; por semejanza tumba, los reyes mismos desearían morir:

*... That Kings for such a Tomb would wish to die.*

En su historia de la imaginación inglesa (*Albion*, 1981), Peter Ackroyd traza un triángulo cardinal del linaje poético de su nación: John Milton, William Blake, William Wordsworth, notorios herederos de Shakespeare. Del mundo abigarrado y profundamente vital del siglo diecisiete —y de su compleja espiritualidad—, a los primeros años del mundo secularizado posterior a la Revolución francesa, ese linaje revela una coherencia formidable, aun si se toman en cuenta las diferencias entre los cuatro poetas. El poderoso John Milton es en, ese cuadrángulo, el dueño de los tiempos míticos y místicos. **U**

# A veces prosa

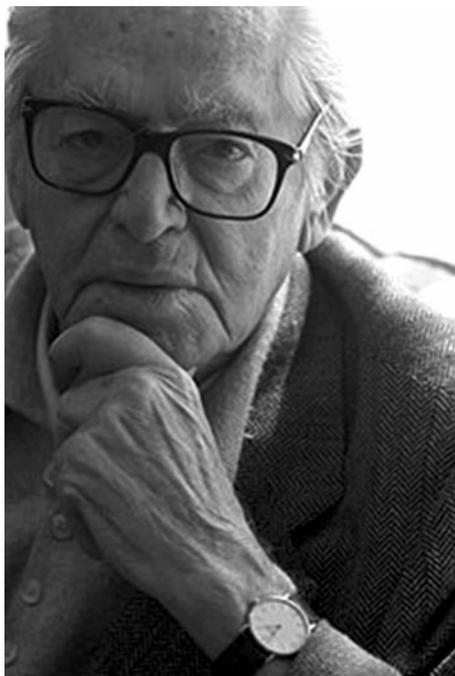
## Entre las ideas y los maestros

Adolfo Castañón



Juliana González Valenzuela

I. A principios de 2004 propuse a Gerardo Estrada, quien encabezaba entonces la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, el proyecto de hacer una serie de programas de televisión donde se documentaría el itinerario intelectual y crítico de algunos de los más sobresalientes investigadores, creadores y maestros universitarios de todas las disciplinas. Le propuse una lista inicial que se realizó casi toda en los primeros programas de la serie. Yo venía de haber trabajado como editor durante casi 30 años —28, para ser precisos— en el FCE y desde ahí había cobrado conciencia de que el universo intelectual era más amplio y rico que lo que suelen creer algunos letrados. Acababa de leer *Lessons of the Masters* (*Lecciones de los maestros*), de George Steiner, el autor de *Después de Babel*, que había tenido la fortuna de traducir para ese mismo sello. Este libro sobre la transmisión del conocimiento desde luego influ-



Adolfo Sánchez Vázquez

yó en la concepción de la serie. Además, tenía presentes las entrevistas de historia oral que había realizado James W. Wilkie en *Frente a la Revolución Mexicana*, a personajes como Vicente Lombardo Toledano o Daniel Cosío Villegas y, desde luego, tenía presentes las entrevistas practicadas por Jean Meyer en *Egohistorias* a personajes como Edmundo O’Gorman, Silvio Zavala, Octavio Paz, Miguel León-Portilla, Antonio Alatorre, Luis Villoro y Alfredo López Austin. En mi propia prehistoria editorial había yo colaborado con Héctor Aguilar Camín, Julio Frenk e Ignacio Almada Bay en la traza editorial que desarrollaría a partir de 1978 la revista *Nexos*, fundada por Enrique Florescano.<sup>1</sup> La idea de que la inteligencia, si no quería ser “una especie en extinción”, debía trascender la

<sup>1</sup> Héctor Aguilar Camín en Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez, *El intelectual mexicano: una especie en extinción*, Taurus, México, 2015, p. 239.

fragmentación y aspirar a una cultura no escindida por la especialización, animó proyectos como la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz y animada por Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Alejandro Rossi, José de la Colina y Juan García Ponce, donde la poesía y la crítica podían convivir con la economía, la demografía y la historia, las artes plásticas con la crítica de las corporaciones y de “El progreso improductivo”. *Los Maestros detrás de las ideas* tuvo desde el inicio cierto ángel y contó con el respaldo entusiasta de la UNAM, de su rector José Narro, de Gerardo Estrada y de Ernesto Velázquez Briseño, director de TVUNAM, para no hablar de la disposición de los maestros mismos.

II. ¿Cómo llegaron a formarse quienes son hoy nuestros maestros? ¿Qué dificultades tuvieron que vencer y qué sacrificios se vieron obligados a experimentar para llegar a ser lo que son? ¿Qué es un maestro? ¿Qué es la enseñanza y por qué es tan importante? ¿En qué consisten las artes que convergen o desembocan en el magisterio? ¿En qué contexto han surgido los que ahora son nuestros maestros? ¿Cómo han tenido que transformar su enseñanza? ¿Qué significa la Universidad Nacional como espacio para la transmisión del conocimiento? Estas y otras preguntas se desarrollarían en una serie de programas-entrevistas que permitieran asomarse, por así decir en primera persona, a la formación de los maestros universitarios, los hombres que están detrás de las ideas, de la ciencia, de la cultura, de las letras y del arte. El propósito de la serie consistió no sólo en recoger un conjunto de testimonios de maestros sino también en proponer una *idea* de lo que han sido las diversas prác-

ticas educativas en el México contemporáneo en distintas disciplinas: el maestro, la maestra y su circunstancia, el estado del arte, una cartografía de la sensibilidad intelectual y artística a través de las voces de sus protagonistas.

III. En el año 1993, el historiador Jean Meyer publicó un libro titulado *Egohistorias*, en el que se recogían una serie de entrevistas a historiadores, intelectuales y maestros como los mencionados arriba. El propósito de estos diálogos era el de recoger las historias del proceso de formación de los diversos intelectuales y maestros, a través de entrevistas de primera mano. Esta obra intentaba una historia de la educación mexicana en la voz de sus educadores.

El proyecto presentado consistía en proponer una serie de entrevistas donde un grupo de discípulos destacados era invitado a reconstruir la cadena del conocimiento y a interrogar a los maestros universitarios acerca de su proceso de formación intelectual, científica, técnica, filosófica y estética.

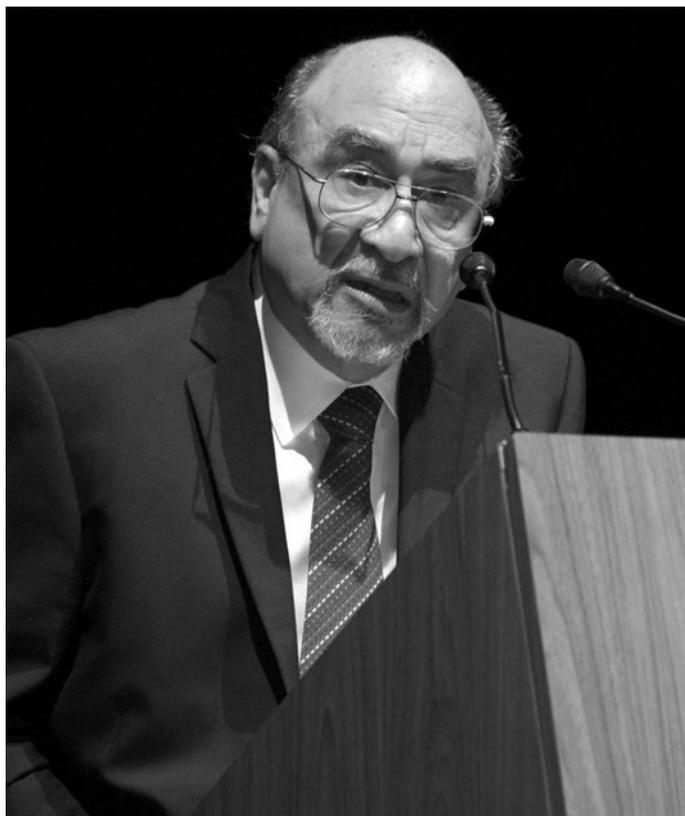
Se trataba de realizar una serie de entrevistas que fuesen en un primer momento biografías intelectuales y recapitulaciones autocríticas de cada uno. En un segundo

horizonte, este proyecto buscó armar un panorama en primera persona del estado del arte, de las humanidades y de las ciencias en el México contemporáneo. Desde luego, las entrevistas debían formularse desde perspectivas y parámetros comunes. Además de estar destinadas en primer lugar a la televisión, el video y la proyección cinematográfica, y eventualmente ser susceptibles de ser inscritas en la Red, las entrevistas debían realizarse con la voluntad de armar un libro y más allá una verdadera biblioteca. Hubo algunos maestros, como el doctor Ramón de la Fuente, a los que solamente pude hacer una primera entrevista de contacto antes de que fallecieran.

IV. El proyecto supuso varios pasos: 1) documentarse; 2) hacer una entrevista al maestro. Estas entrevistas eran grabadas, se transcribían, se corregían, se le hacían llegar al entrevistado, y finalmente servían para que con ellas se diese ante las cámaras la grabación que luego era necesario editar, es decir, cortar. Por fortuna, en esta última tarea y en las siguientes tuve el valioso apoyo de un experto en el tema: el productor de TVUNAM Pedro Talavera. Además era necesario pedirle al entrevistado un álbum de fotos familiares que no siempre tenía a la mano. Las entrevistas iban

pautadas por breves intervenciones de discípulos y amigos que comentaban la trayectoria del maestro o investigador. La extensión de cada una de las transcripciones fue variable. La mínima tuvo 30 cuartillas y la más extensa 180. Guardo esas carpetas como un tesoro de historia oral para el día de mañana trabajarlo y quizá publicarlo. Desde luego también guardo las cintas de mi fiel grabadora portátil.

Las experiencias que acumulé a lo largo de los años con este oficio de preguntón, cuya inspiración última quizá deba remontarse al noble Sócrates, fueron muy ricas y, de hecho, las considero esenciales en mi formación literaria, poética y humanista. Humanista: 86 veces tuve el privilegio de acercarme y de convivir con seres humanos excepcionales, profesionales, científicos, artistas y especialistas en las más diversas disciplinas: la filología, la filosofía, la música, la pintura, la escultura, la sociología, la ciencia política, la física, la medicina, la antropología, la química, la arquitectura, el diseño industrial, la arqueología, la veterinaria, la ingeniería, el derecho, las ciencias penales, la historia: siempre la historia. Otros tantos ensayos de egohistoria. Entré a muchas casas, a muchas mentes, conocí muchas familias y tribus, bibliotecas y laboratorios, espacios de trabajo,



Alfredo López Austin



Margit Frenk

lugares de la acción y de la memoria. Casi diría que este maravilloso ejercicio podría convertirse, desde mi punto de vista, en una carrera o en algo susceptible de ser transmitido a través de ciertas formas, de ciertos métodos, no tan difíciles de dominar. 86: ochenta y seis: Adolfo Sánchez Vázquez; Alejandro Rossi; Alfredo López Austin; Aline Schunemann de Aluja; Álvaro Matute; Álvaro Sánchez González; Angelina Muñoz-Huberman; Antonio Alatorre; Armando Shimada Miyasaka; Arnaldo Córdova; Arturo Azuela; Arturo Souto; Aurora Arnáiz Amigo; Aurora M. Ocampo Alfaro; Carlos Larralde Rangel; Carlos Prieto; Daniel Reséndiz Núñez; Eduardo Matos Moctezuma; Enrique Cer-



Aurora Arnáiz Amigo



Edmundo O'Gorman

vantes Sánchez; Enrique González Pedrero; Enrique Piña; Ernesto de la Torre Villar; Federico Ibarra; Federico Ibarra Groth; Federico Silva; Fernando Pineda Gómez; Germán Viveros Maldonado; Gilberto Aceves Navarro; Gloria Contreras Roeniger; Héctor Fix-Zamudio; Helen Escobedo; Helena Beristáin; Herminia Pasantés; Horacio Durán; Ifigenia Martínez; Jaime Labastida Ochoa; Jaime Martuscelli Quintana; Jesús Aguirre Cárdenas; Jesús Guzmán García; Jorge Carpizo McGregor; Jorge López Páez; Jorge Rickards Campbell; José Antonio Fernández Arena; José Antonio Ruiz de la Herrán Villagómez; José de Jesús Bazán Levy; José G. Moreno de Alba; José Pascual Buxó; José Sarukhán Kermez; Josefina Muriel de la Torre; Josefina Zoraida Vázquez; Juan Benito Artigas Hernández; Juan Brom O.; José Luis Ibáñez; Juliana González Valenzuela; Julieta Fierro; Larissa Adler Lomnitz; Luis de la Peña Auerbach; Luis Nishizawa; Luis Villoro; Luz Aurora Pimentel Anduiza; Manuel González Casanova; Manuel Peimbert Sierra; Marcos Moshinsky; Margarita Peña; Margit Frenk; Margo Glantz; Miguel Ángel Granados Chapa; Miguel León-Portilla; Modesto Seara Vázquez; Néstor de Buen Lozano; Octavio Rivero Serrano; Octavio Rodríguez Araujo; Pablo González Casanova; Ramón Xirau; René Drucker Colín; Ricardo Tapia Ibarguengoytia; Roger Bartra; Rolando Cordera Campos; Rubén Bonifaz Nuño; Rubén Lisker; Ruy Pérez Tamayo; Salvador Armendares Sagrera; Santiago Genovés Tarazaga; Sergio García Ramírez; Silvia Torres de Peimbert; Victoria Chagoya de Sánchez.<sup>2</sup>

v. El título de la serie proviene de un libro de entrevistas a filósofos ingleses que hizo Bryan Magee titulado *Los hombres detrás de las ideas: algunos creadores de la filosofía contemporánea* (*Men of Ideas. Some Creators of Contemporary Philosophy*).<sup>3</sup> En la

<sup>2</sup> Se hicieron otros tres programas dedicados a Leopoldo Zea, Sergio Fernández y Fernando López Carmona que no estuvieron bajo mi supervisión directa.

<sup>3</sup> Bryan Magee, *Los hombres detrás de las ideas: algunos creadores de la filosofía contemporánea*, traducción de José A. Robles García, Fondo de Cultura Económica, 1982, México, 333 pp.

obra se incluían diálogos con: Isaiah Berlin; Charles Taylor; Herbert Marcuse; William Barrett; Anthony Quinton; A. J. Ayer; Bernard Williams; R. M. Hare; W. V. Quine; John Searle; Noam Chomsky; Hilary Putnam; Ronald Dworkin; Iris Murdoch; Ernest Gellner. Algunos de estos pensadores británicos forman parte de la corriente del positivismo lógico, otros son representantes de la lingüística, la historia o la filosofía y las letras inglesas contemporáneas.

La idea de la serie los *Maestros detrás de las ideas* estaba orientada hacia la reconstrucción de lo que podría llamarse la genealogía del conocimiento y hacia la documentación de las redes del conocimiento científico y humanístico en México. Por poner un ejemplo, el del doctor José G. Moreno de Alba: su entrevista buscaba, de un lado, dar cuenta de su formación, del otro aspiraba a remontarse hacia los maestros que lo habían orientado o ejercido alguna influencia sobre él, como el doctor Juan M. Lope Blanch y más allá don Ramón Menéndez Pidal. Dicha entrevista por cierto fue publicada por la *Revista de la Universidad de México*. Hacia adelante, la cadena genealógica iría hacia las figuras de sus discípulos más representativos como la doctora Concepción Company Company o la doctora Elizabeth Luna Traill. Cada una de las figuras incluidas en la serie hablaría también de las lecturas o momentos decisivos de su vocación. Por ejemplo, el paso por Londres de la escultora Helen Escobedo o del doctor José Sarukhán por Gales. Lamentablemente, no ha habido tiempo de hacer la reconstrucción de las biografías de los maestros que han sido “traducidos” y que ya no nos acompañan.

vi. Borges decía que estaba más orgulloso de los libros que había leído que de los que había escrito él mismo. Toda proporción guardada, además de los libros que he escrito, traducido, editado y leído, estoy orgulloso de haber realizado estas entrevistas con el equipo de TVUNAM, encabezado por Pedro Talavera y por el director Ernesto Velázquez Briseño. ¡Vaya manera de darle la vuelta al mundo en 86 estaciones mentales! **U**

# La epopeya de la clausura

## Los cálculos de Montaigne

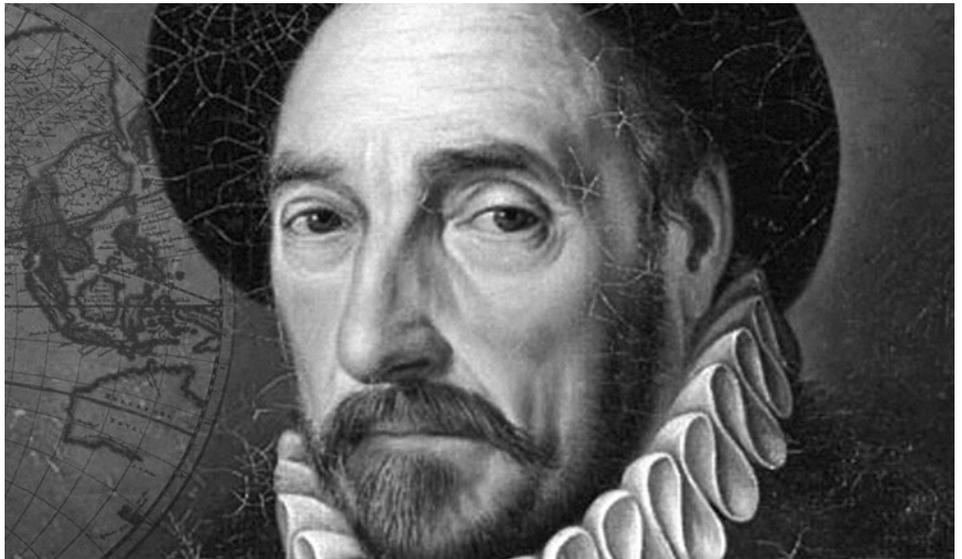
Christopher Domínguez Michael

Este año Sexto Piso dará comienzo a la publicación de mis *Ensayos reunidos*, en varios tomos. El primer volumen recoge los prólogos a la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989-1991) y *La utopía de la hospitalidad* (1993), junto a algunos ensayos y artículos no recopilados en libro (1983-1997), entre los que se cuentan “Los cálculos de Montaigne”, aparecido en julio-agosto de 1989 en el boletín *Librero*, dirigido por Armando Mena para la, en esos días imprescindible, librería El Parnaso de Coyoacán (CDM).

Michel Eyquem de Montaigne nació en 1533. Aunque gustaba de proclamarse soldado, fue un noble consagrado a la magistratura en el parlamento de Burdeos. En 1570, es conocido que, fastidiado por las masacres entre católicos y hugonotes, se retiró a la pequeña propiedad que su padre le legó. Encerrado en la biblioteca del tercer piso de una torre redondeada, escribió allí sus célebres *Ensayos*, en una estancia que decoró con las citas de sus autores favoritos griegos y latinos.

Peter Burke, uno de sus biógrafos, asegura que un retiro como el de Montaigne era inusual para un caballero de la época, obligado a poner en riesgo su vida por el rey. Su humanismo, se dice, comenzó en su propia casa, recluyéndose para afrontar la muerte, pues, como dijo en el más conocido de sus ensayos, siguiendo a Cicerón, filosofar es prepararse para morir.

Pero Montaigne, como usted o como yo, no quería morir y decidió “hacer la Italia” para recuperar una salud ya deteriorada. Lo que más llama la atención del *Diario de viaje de Mychel de Montaigne en Italia, por la Suiza y la Alemania, en 1580 y 1581*, no son ni sus observaciones



Michel Eyquem de Montaigne

sobre la brutalidad de las guerras de religión ni su desprecio por el Renacimiento italiano, sino su actitud ante su propia enfermedad.

Montaigne padecía una litiasis renal, ocasionada por la concentración de sales en sus riñones, misma que puede provocar una uremia, esto es, una suerte de riñón paralítico capaz de estallar por la concentración excesiva de urea. El padecimiento es doloroso y, aun hoy día, a pesar de los adelantos de la farmacia contemporánea, es de tratamiento delicado y, si no se cura a tiempo, mortal.

Sorprende que Montaigne —dictando un diario de uso privado— no se lamenta jamás de lo que le sucede. ¿Era por pudor ante su secretario y escriba? No, pues a mitad del camino y por razones desconocidas lo despidió, continuando él mismo, en italiano, su narración.

Montaigne, como Descartes descuartizando a su vaca en busca de fluidos y tejidos, anota cuidadosamente el ritmo de sus evacuaciones, el tamaño de las piedras

que expulsa y la regularidad de los hábitos dietéticos previstos para su curación. Describe los baños medicinales que se da y saborea la densidad de las aguas purgantes bebidas. En esas estaba cuando lo llamaron de Francia, pues sus amigos lo eligieron el 7 de septiembre de 1581 alcalde de Burdeos, y hubo de abandonar los baños de la villa de Lucca. Aceptó el puesto con desgano y algunos dicen que gobernó con cobardía. Murió en 1592.

¿Por qué no se quejaba Montaigne? ¿Consideraba su cuerpo una zona clínica, mesa de disección ajena a los sentidos? Se me ocurren algunas explicaciones más o menos obvias. Discípulo de los estoicos, daba alto valor a la templanza y despreciaba el dolor, aun en sus más urgentes manifestaciones. Católico, quizá querría predicar con el ejemplo, olvidando el cuerpo como el primero de los asuntos terrenales, para ocuparse de la trascendencia.

Quizá valga la pena recordar que durante ese mismo viaje fue interrogado en Roma por una afirmación olorosa a here-

jía: Montaigne había escrito que todo castigo corporal contravenía las enseñanzas piadosas de Jesucristo. Al oponerse a la tortura, es posible que se negase a dejar constancia de las quejas y los aullidos con que lo torturaban sus cálculos renales. Montaigne pensaba, por ejemplo, que brujos y brujas eran enfermos antes que criminales demoniacos. Requerían no las brasas, sino alguna purga para expulsar el humor melancólico que los atormentaba.

El caso es que Montaigne, en busca de cura, no deja testimonio del dolor. Su ausencia de lamentaciones me inquieta. Si dijo al comenzar los *Essays* que escribiría para sí mismo (cosa que es difícil creerle a cualquier escritor), con más razón en los diarios, escritura contingente que no fue descubierta sino hasta 1772, pudo haberse permitido al menos alguna blasfemia. Allá él. No lo hizo. En el índice analítico y alfabético de la edición española (1962) de los *Essays*, traducida por Ricardo Sáenz Hayes, no aparece la entrada ENFERMEDAD.

No fue, tampoco, un hipocondriaco. Incluso ensaya contra los “Inconvenien-

tes de simular enfermedades” (II, XXV), donde, tras brindar algunos ejemplos clásicos (Marcial, Apiano), felicita a las madres que reprenden a sus hijos por hacerse los cojos, por jugar a la gallina ciega o fingir el proverbial resfrío para eludir sus obligaciones escolares.

Los grandes hipocondriacos vinieron después, aunque desde luego los bautizaron (puesto que deberían conocerlos) desde los tiempos de Galeno e Hipócrates.

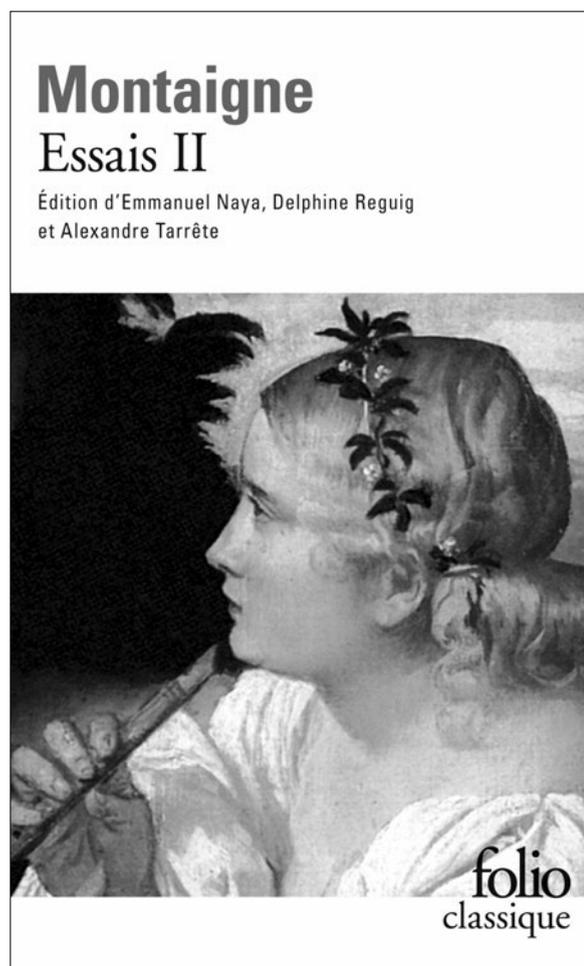
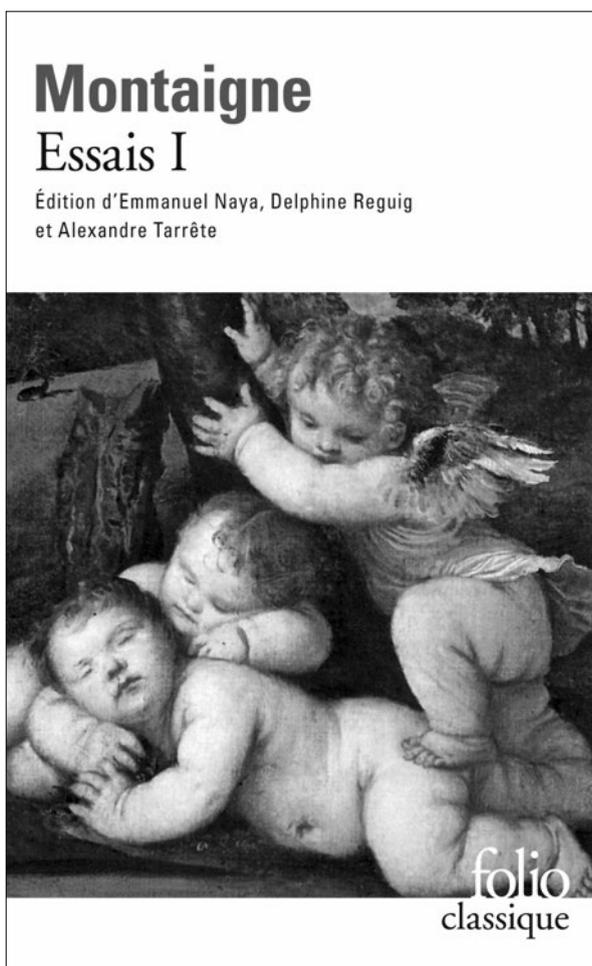
Desde hace algunas semanas circulan en la Ciudad de México los *Aforismos* de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) que Juan Villoro prologa y traduce brillantemente para el Fondo de Cultura Económica. Lichtenberg renovó el género aforístico, cuyo título compuso y fue un espíritu científico que entre otras cosas fundó la hipocondría de la Ilustración. He aquí una de sus sentencias inolvidables: “Mi hipocondría es ciertamente la capacidad de extraer en cualquier suceso de la vida, llámase como se llame, la mayor cantidad de veneno en beneficio propio”.

El filosofante alemán, al contrario de Montaigne, parecía divertirse con sus en-

fermedades y confiesa alegremente haber padecido sólo 17 en un solo día. Lichtenberg, como Voltaire, José Vasconcelos y yo, pensaba que la constipación está en el origen de todos los males.

Después vinieron los hipocondriacos románticos. ¡Dios nos libre de ellos! Todavía Chateaubriand mantuvo la calma cuando un médico le dijo —en su famélico exilio monárquico en Londres— que su mala salud no lo llevaría muy lejos. Estaba acostumbrado. El vizconde nació casi asfixiado, gris como una rata y la devoción a la virgen a la que lo encomendaron, si no lo salvó de la enfermedad, al menos lo previno contra las tentaciones regicidas de su generación.

Lo peor vino después. Las irritantes quejas de Musset o Von Kleist los decidieron a prescribirse a una solución a veces mortal, como el suicidio, cuando no fue la sífilis la que los mató. Cuando uno recuerda a la Dama de las Camelias escuchando sangre para que los poetas la convirtieran en tinta, extrañamos la paciencia de caballero con la que Montaigne anotaba sus evacuaciones. **u**



# Zonas de alteridad

## Un entuerto

Mauricio Molina

*Este año se cumplen cuatrocientos años de la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra y de William Shakespeare. En los próximos textos de esta columna ensayaremos una serie de juegos de ping pong, unos frente al espejo y otros estableciendo paralelos entre sus obras y sus vidas.*

*En esta primera entrega propongo lo siguiente: el encuentro entre el neurólogo británico Oliver Sacks, fallecido apenas el año pasado, autor de libros imprescindibles como Despertares, Musicofilia, El hombre que confundió a su mujer con un sombrero, Alucinaciones, entre otros, y algunos de los personajes de las obras de los maestros de la literatura moderna (y que Montaigne me perdone en esta primera entrega).*

En la sala se encuentran el Licenciado Vidriera, Don Quijote, Sancho, de un lado, y del otro, el matrimonio Macbeth, Hamlet y alguno que otro historiador de la literatura como testigos. El coloquio es tenso. Los personajes no saben de qué se trata el asunto. Psicosis, Depresión, Esquizofrenia tutelan la escena.

El Licenciado Vidriera ha llegado a la sala bajo protesta. Al parecer nadie le ha dicho que tiene que permanecer en una sala frente a príncipes y reyes asesinos, lo que le agudiza su paranoia extrema. Teme romperse en mil fragmentos, pero también al parecer le interesan esos otros interlocutores. Los audífonos de los traductores trabajan sin cesar.

SACKS: Licenciado Vidriera, no se preocupe, hemos acondicionado el espacio para que usted no se nos rompa. Su asiento está perfectamente acolchonado.

VIDRIERA: Mire usted, la moral es muy extraña. Uno puede deshacerse de tanto intento por permanecer completo.

SACKS: ¿Le parece que la moral puede descomponer un cuerpo?

VIDRIERA: ¿No le parece que la moral es lo único que lo descompone?

HAMLET (*manosea, mientras tanto, un cráneo de cristal traído de las Indias*): Hay más cosas, Oliver, en el cielo y la tierra que las que has soñado en tu humilde filosofía.

SACKS: La depresión es algo grave, Hamlet. Hay que trabajarla. Usted siente una pérdida y hace de ella un absoluto.

*Hamlet se mira en el espejo de su cráneo cristalino.*

HAMLET: Ustedes llaman depresión a algo mucho más complicado. La palabra “Melancolía” es mucho más interesante. Mire usted:

VIDRIERA: Así me siento a veces.

*Don Quijote observa la imagen con detenimiento.*

DON QUIJOTE: Ahora la llaman depresión. Los modernos han enflacado a la melancolía para convertirla en una variación del clima.

SACKS: Don Quijote, usted estuvo durante tres días en la Cueva de Montesinos. Yo escribí un ensayo titulado *Alucinaciones*, acerca de las formas de soñar despierto. A menudo son pesadillas, otras veces son revelaciones. Creo que su descenso a la Cueva de Montesinos corresponde a las que describí en el capítulo dedicado a los fantasmas, las sombras y las ensoñaciones sensoriales.

DON QUIJOTE: ¿Y no ha pensado en la Cueva de Platón? Es cierto que vi a

Durandarte y su corazón conservado en sal, pero hubo otros hechos más en ese episodio. En el futuro hay un escritor que las llama epifanías (*Don Quijote toma un trago de su vaso de vino*). Un tal James Joyce. Yo sufrí varias de esas.

*Se abre un silencio en el salón.*

SACKS: Señor Macbeth, usted tuvo también sus alucinaciones.

MACBETH: Por desgracia las tuve, mi Lord Sacks. Vi a mis víctimas y amigos muertos...

*Sigmund Freud aparece como un espectro.*

FREUD: Usted sustituye su ansia de poder a raíz de su impotencia sexual, lo mismo que su mujer, quien se la pasa limpiándose la sangre del rey Duncan.

LADY MACBETH (*lavándose las manos, quitándose una sangre imaginaria*): Ya no tengo piel para lavarme las culpas... Pero mi Lord Sigmund, yo misma decidí despojarme de mi sexo para asesinar a Duncan.

FREUD: Nadie se puede despojar de su sexo, ni siquiera castrándose, señora. El sexo está en la mente y hasta donde recuerdo Shakespeare no la decapita.

SACKS: Pero, si me permiten, la locura es una forma de saber y el saber es una de las altas formas de la locura... Sólo espero que no llegue Foucault a este diálogo... Señor Freud, es mejor que se retire, no estamos hablando de usted, sino de las alucinaciones.

FREUD: Muy bien, me voy... Sólo déjeme decirle algo al príncipe. Mire, Mister Hamlet: usted está enojado sólo por-



Sarah Bernhardt como Hamlet, 1899



Alberto Durero, *Melancolia I*, 1514

que su tío y no usted fue quien mató a su padre.

*Freud se desvanece.*

VIDRIERA: Cuando ese señor apareció temí romperme...

DON QUIJOTE: Doctor Sacks, ¿de casualidad no tiene una biblioteca a la mano? Extraño mucho mis libros. Sobre todo en los que aparezco yo. Cide Hamete Benengeli hizo un gran trabajo con mi vida. El de Avellaneda en cambio es una canallada, un plagio, una verdadera inmundicia. Los plagiarios son apestados que enferman a la gente.

SACKS: Bueno, hay una versión inglesa muy interesante: *Lady Quixote*, de Charlotte Lennox.

DON QUIJOTE: La conozco de oídas. También creo que por ahí hay otra heredera, una francesa, Madame Bovary. Me gustaría conocerla. Pero en realidad lo que me gustaría leer ahora es una buena novela policiaca.

MACBETH (*a Lady Macbeth*): Ahora quiere volverse detective.

HAMLET: La verdad no se las recomiendo, mi querido compañero de armas. Todas son una copia de mi historia.

DON QUIJOTE: En realidad todas son una copia de la mía, Mister Hamlet.

MACBETH: No, de la mía...

SACKS: Por favor, no alcen la voz, estamos en mi consultorio. Afuera esperan otros enfermos. Dante viene alucinando a Beatriz y Fausto viene a preguntar por el estado de Margarita...

VIDRIERA: ¡Me voy a romper en mil pedazos si no se callan!

*Las voces se elevan aquí y allá. El doctor Sacks, fino conocedor de los efectos de la música en el cerebro, decide poner las Suites para cello de Bach en la interpretación de Mstislav Rostropovich.*

SACKS: Escuchen...

*Al cabo de un rato todos se calman y se van desvaneciendo.*

*Se apaga la luz. La música continúa, eterna. U*

# Una puesta en escena llamada David Bowie

Pablo Espinosa

Es la noche del domingo 10 de enero de 2016. En su lecho de muerte, David Bowie recobra su nombre: David Robert Jones, y todos los momentos de los 69 años de su vida le pasan por la mente como una película en el instante en que agoniza.

Está parado en medio de un túnel de luz. Atrás de él van quedando los seres vivos que ama. Delante de él los seres muertos que amó y vienen por él. Experimenta una sensación de paz que nunca antes había percibido.

En poco tiempo la noticia de su muerte causará conmoción en el mundo. Aventura lo siguiente:

Con Bob Dylan, es el más grande creador de la cultura rock; la elevó a la condición de las bellas artes.

Es un fabricante de tesisuras. Nadie puede definir su voz. Ni barítono ni tenor ni bajo profundo. El único elemento distinguible es el *falsetto*, pero aun así queda corto el nombre, pues se trata de una horadación en el espacio que abre portales dimensionales.

La categoría de su obra artística es prometeica. Siempre arriesgó, en busca del vellocino de oro, del santo grial; en la búsqueda tuvo momentos débiles pero cuando encontró, fue glorioso, y volvió a descender el Vesubio para empezar de cero nuevamente a buscar.

Su vida consistió en una incansable búsqueda espiritual. Resultó victorioso.

Desde la serenidad de sus últimos instantes en el plano físico, puede distinguir claramente las voces.

Y es entonces cuando las escenas de su vida se desgranar:

Está en el consultorio médico. Ocurrió hace apenas año y medio:

—Tienes cáncer en el hígado y poco tiempo de vida —le dice escuetamente el médico.

Ahora está en un bar. Horas después de salir del consultorio:

—Jóvenes, me gusta el tipo de jazz tan libre que practican, los invito a ser los músicos de mi nuevo disco —dice a los integrantes del conjunto que toca en el bar.

Y se recluye, con su eterno escudero, el músico y productor Tony Visconti, a grabar su último disco, que llena de mensajes cifrados. Todo un tratado de ocultismo, seguidor obsesionado de las ideas oscuras de Aleister Crowley, el creador de una corriente de ocultismo que le convidó Jimmy Page a Bowie. Page inclusive compró la casa donde vivió Crowley en el lago Ness. Page y Bowie se convirtieron en devotos extremos de la doctrina Crowley.

Su respiración es lo único que se escucha en la habitación. Su mujer, Iman, y sus hijos Duncan y Alexandria lo acompañan.

En su mente sigue pasando la película de los momentos de su vida, como flashes preñados de gran luminosidad:

Está en su estudio. Está solo.

En su lecho de agonía ve claramente el momento en que decidió preparar en su estudio el montaje de su despedida. Hizo anotaciones en una libreta que enseguida destruyó: la puesta en escena de su muerte. Enfermo terminal, quiere una muerte asistida. Todo lo prepara con cronómetro. Decide que el día de su cumpleaños, el 8 de enero —fecha ritual para él— salga a la venta de manera sorpresiva su disco *Blackstar*, que solamente él sabe que es póstumo. Decide que en él dejará mensajes cifrados. Decide que su muerte será su última representación teatral. Decide que será la del domingo su última noche y por

eso en una de las canciones del disco canta: “where the fuck did Monday go?”. No habrá más lunes para él. Y de todo eso explotará, como lo hizo durante su vida, todo su potencial dramático, un sentido sublime de lo teatral.

En una etapa intermedia del desprendimiento de su cuerpo, se puede ver a sí mismo caminando por las calles de Manhattan, incógnito con gorra y gafas y bermudas y tenis y audífonos, camino a la librería que está a unas cuantas calles, lector devoto.

Ahora la escena es con Bob Dylan, a quien admira. Deposita un acetato, su disco más reciente, en el tocadiscos para que Robert Zimmerman lo escuche y le dé su opinión. La indiferencia, la no respuesta de Dylan lo pondrá muy triste. El resultado consiste en un siguiente disco, diferente al anterior y mejor todavía. La experimentación ardua otorga nuevos frutos.

En la siguiente escena está con Mick Jagger. Se detestan. La rivalidad es frontal. Con Dylan es admiración de un lado y desdén del otro. Con Jagger es el puro celo. En la actividad sexual insaciable de Bowie se enlistan las novias de Jagger, incluyendo a su ex pareja, Bianca Jagger. Se muestran en público.

En la habitación del moribundo reina la calma. Iman, su esposa, lo toma de la mano. Él cierra los ojos y la película de todos los instantes de su vida continúa:

Está sentado frente a Iman Mohamed Abdulmajid, *top model* nacida en Somalia en 1955, originalmente llamada Zahara pero su abuelo la bautizó como Iman y es la única somalí que lleva nombre de hombre, habla cinco idiomas, es una mujer de negocios, entre ellos la fabricación de cosméticos para mujeres negras, pues nadie en

el mercado las había tomado en cuenta. Es una mujer sabia, generosa, autónoma.

Bowie sentado frente a ella le declara su amor, en un testimonio que recoge su biógrafa Wendy Leigh: “eres la mujer de mi vida, tú me atas a la tierra, eres mi ancla. Antes vivía necesitado de atención de los demás, busqué que las masas me adoraran porque no tenía la capacidad de sostener una relación de uno a uno, como ahora contigo. Antes de ti en mi vida no existía más que el trabajo. Ahora no necesito máscaras ni fabricarme personajes. No tienes nada que enseñarme porque lo he vivido todo. Eres mi cable a tierra, la única mujer que amo”.

El moribundo sonrío. La película que pasa por su mente ubica una escena en Bali, un lugar paradisíaco donde vivió su luna de miel con Iman, siete semanas, las mejores de su vida, y desde entonces no necesita máscaras y lleva más de dos décadas sin probar drogas, esa máscara ritual.

En la película que pasa por su mente se ve a sí mismo como el padre amoroso que fue los últimos 15 años de su vida, consagrado a su hija Zahara Alexandria y a su hijo Duncan Jones, cineasta reconocido.

Ahora la escena ocurre en la oficina de un notario. Firma su testamento. Dispone que cuando muera sus restos mortales sean trasladados a Bali, donde conoció la felicidad, y allí sean incinerados y sus cenizas esparcidas en una ceremonia budista. De no resultar práctico lo anterior, se añade en el testamento, “que mis restos mortales sean incinerados en New Jersey y mis cenizas esparcidas en Bali en una ceremonia budista”.

En la habitación del moribundo reina la calma.

En su mente se ve a sí mismo leyendo. Lector devoto desde niño.

Jack Kerouac lo introduce al budismo. Como buen autodidacta, el jovencito Bowie busca libros de budismo. Conoce a un monje tibetano y está a punto de raparse e ingresar a un monasterio cuando aparece Lindsay Kemp, alumno de Marcel Marceau y fundador de un movimiento teatral distinguido por la magia de lo onírico.

Kemp lo convence de que no necesita raparse para compartir sus dones con la gente. En realidad quiere conservarlo para

sí. “Apenas puedo creer que una *drag queen* calva como yo tenga un novio tan bonito”, se solaza.

En la película que pasa por su mente se ve a sí mismo fascinado por lo que Jimmy Page, el guitarrista de Led Zeppelin, le platica. Page introduce a Bowie, que está en búsqueda espiritual permanente, al oscuro mundo de Edward Alexander Crowley, mejor conocido como Aleister Crowley y apodado Frater Perdurabo y The Great Beast 666, constructor de una corriente que practica el ocultismo.

Aleister Crowley era bisexual y organizaba orgías con fines rituales. Aseguraba que cada vez que tenía un orgasmo entablaba comunicación con ángeles y demonios. David Bowie —se ve a sí mismo en la película que pasa por su mente en el momento en que agoniza— se convierte no solamente en un experto en Crowley, sino en un practicante asiduo.

La vida sexual inagotable de David Bowie se explica porque perseguía fines espirituales y sus numerosos coitos diarios obedecían a fines rituales. Siempre prefirió a las mujeres, pero dejó fluir su lado homosexual siguiendo las “enseñanzas” de su maestro Crowley. Más tarde, Bowie se arrepentiría de haber declarado que era bisexual.

Lo mismo hizo con las drogas. Su periodo de “dieta blanca” (cocaína y leche) fue una peligrosa práctica ritual que se manifestó en una de sus obras maestras, *Station to Station*, un disco poblado completamente con mensajes ocultistas, como lo haría con su álbum póstumo, *Blackstar*, donde cierra el círculo de su vida explicando su tránsito a la muerte, que en realidad es una transfiguración.

*Station to Station* y *Blackstar*: blanco y negro. Los extremos que se tocan, hasta hacer nacer —como en el célebre poema de Nerval— *el negro sol de la melancolía*, como señala el poeta Alberto Blanco.

*Blackstar*, el título del disco, es en términos del ocultismo un Sol de Medianoche, una Estrella Negra que representa el máximo nivel de espiritualidad que puede lograr un iniciado. Así como Major Tom quedó perdido en el espacio, Ziggy Stardust cayó a la Tierra y el Delgado Duque Níveo consumió montañas de droga, sus

*alter ego* anteriores, ahora Bowie se convirtió en una Blackstar, una deidad, según la doctrina Crowley.

En la habitación del que agoniza reina el silencio.

David Bowie sonrío. En la película que hace desfilan los momentos de su vida se ve a sí mismo sonriendo, satisfecho del grado de control que ha logrado en el uso de las masas y de la propaganda. Se ha convertido en un demiurgo al mismo tiempo que un dramaturgo. Sabe poner en escena su vida. Sus personajes son innumerables e incluyen al Bowie fanático del ocultismo, que se arriesga moviendo cosas oscuras pero al mismo tiempo utiliza protecciones rituales y acciones en la vida real como guardar su orina en el refrigerador, sus uñas y su pelo cuando se rasuraba, para que nadie osara actuar en su contra, de acuerdo con los preceptos de Aleister Crowley. Vemos también al Bowie supuestamente admirador de los nazis.

En realidad —en la película que pasa por su mente aparece otro personaje—, dice su guitarrista, Carlos Alomar, “David Bowie es un pseudo-intelectual que lee demasiado y se cree todo lo que lee y últimamente ha estado leyendo mucha basura”; lo dice en referencia a la pila de libros de ocultismo que yacen junto a David Bowie, que duerme.

En realidad, dice su asistente Coco Schwab, su fiel escudera, lo que atraía a David de los nazis no era su ideología, sino la manera de utilizar la propaganda para crear mitos y manipular a las masas. David se asombraba de cómo se adueñaron de símbolos benignos, como el de la eternidad en el budismo, para invertirlo y convertirlo en la suástica, del lado oscuro.

En la habitación del moribundo reina la calma. Como en el filme *Gritos y susurros*, del director de teatro Ingmar Bergman.

La película que pasa por la mente de quien agoniza transcurre ahora en Berlín, donde David Bowie acudió en busca de cura para su adicción a la cocaína. Y dice lo siguiente: “oh ironía, Berlín es un lugar lleno de bares para que los tristes nos emborrachemos a diario”. El infierno del alcohol resulta más dañino que el de la cocaína. Hubo de suspender muchos conciertos durante ese periodo. Y escenificar

escenas penosas en sus conciertos. Quedarse dormido en el escenario, olvidar la letra de las canciones y jugar mucho, como cuando imitaba a Jim Morrison dejándose caer para fingirse muerto. Tan extraordinario actor fue David Bowie que en muchas ocasiones su asistente, la heroína Coco, tuvo que subir al escenario para ponerle un espejo frente a la nariz y hacer realidad la esperanza de que todavía respirara.

En la película que pasa por su mente desfilan ahora todos aquellos momentos en que externaba su certeza de que su aura provenía de otro lugar. Que en una vida anterior fue un chamán, un dignatario espiritual, un ser en búsqueda, y su actual encarnación consistía en la cumplimentación de esas tareas. Eso, pensaba, explicaba que las dosis descomunales de cocaína que consumía, capaces de matar a un caballo, no le hicieran tal efecto y pudiera estar despierto cuatro, cinco días y tomar solamente leche y cocaína, vestir de blanco y hacerse llamar el Delgado Duque Niveo, una de sus máscaras, y no acabar como el personaje de Marcel Marceau en su obra *El fabricante de máscaras*, a quien se le quedó atorada la máscara de la alegría y se asfixió y murió.

En la película que pasa por su mente aparece él en el quirófano. Le colocan marcapasos. *Flashback*: durante un concierto en Praga y luego otro en un pueblo de Alemania, el dolor en el pecho lo obliga a parar. El médico le dice que tuvo un infarto durante el concierto. Habrá de sobrevivir a otros seis infartos en los años siguientes.

La respiración del moribundo se vuelve lenta. En la habitación donde agoniza empieza a brillar una intensa luz blanca y apacible.

En la película que pasa por su mente continúa el desfile de los momentos de su vida.

La escena ocurre ahora en Alemania, donde David Bowie produce su trilogía de Berlín, definitiva: *Low*, *Heroes* y *Lodger*. Su asociación con Brian Eno produce uno de sus momentos de maestría musical. Es la puerta abierta a sus futuras incursiones orquestales, a su perenne experimentación con frutos exquisitos. Producto también de sus lecturas. En ese momento su fascinación es Baudelaire.



David Bowie

Nuevamente aparecen voces en su mente: “su pieza *Warsaw* es una obra maestra: moderna y al mismo tiempo emparentada con la música clásica. Los movimientos lentos, hipnóticos en sus ritmos, entablan reminiscencias con la *Sinfonía Once* de Shostakovich. Suenan también sonidos subterráneos que conectan con el jazz clandestino de Berlín. Se notan las influencias de Jack Kerouac, John Coltrane y Charlie Parker”.

La respiración del moribundo baja aún más su ritmo. La luz blanca inunda la estancia.

En la película que pasa por su mente continúa el desfile de los momentos de su existencia. Se suceden flashes de todas sus aventuras sexuales, superiores a las de Don Giovanni y Casanova juntos y las comedias de enredos que fabricaba cuando sostenía relaciones con varias personas en el mismo día o consecutivamente y cómo les rompía el corazón, como cuando cohabitó con Lindsay Kemp y unos minutos después con su hermosa vestuarista, en la habitación de junto, con envidia tal que los jadeos despertaron a Kemp, y este intentó cortarse las venas mientras ella se zambullía un frasco completo de aspirinas.

Su respiración es ahora apenas perceptible. La luz blanca crece.

En la película que pasa por su mente continúa el desfile de los momentos de su existencia.

Es la primavera de 1961. Está en el jardín de la casa de su mejor amigo, George Underwood, con quien formaría sus primeros grupos musicales. Tiene 14 años de edad y está enamorado de Carol, a quien su amigo también pretende. Cuando George descubre las maniobras de David para quedarse con la chica, enfurece y le suelta un puñetazo que deja paralizada para siempre la pupila izquierda de David, dando la apariencia de que ese ojo tiene un color diferente al derecho.

Su respiración es apenas un pabilo que se apaga. La luz blanca en cambio crece.

En la película que pasa por su mente se ve a sí mismo bebé, de tres años, sorprendido por su madre: tomó el maquillaje materno para embadurnarse los labios de rojo, las mejillas color rosa y los ojos delineados.

Su respiración está a punto de cesar. La luz blanca es una hoguera.

En la película que pasa por su mente sucede el momento en que llegó al mundo. La partera que asiste grita, al ver salir al bebé, que nace con los ojos abiertos: “¡Este ser que todo lo sabe! ¡Este ser que ya ha estado aquí muchas veces, en la Tierra!”.

El moribundo sonrío. Su respiración es un silbido que se aleja en lejanía. La luz blanca lo envuelve. Las líneas de su rostro enmarcan un hálito increíble de belleza. Parece flotar.

Y en ese momento expira. **U**

# La espuma de los días

## El hombre que escribía CHORI en las aceras de La Habana

José de la Colina

La imagen, surgida imprecisa del desorden o acaso secreto orden de Internet, me ha hecho evocar a La Habana de cuando allí viví durante los años 1962-1964. Y a la vez la imagen ha revivido al CHORI.

Trataré de narrar esos recuerdos tan distantes en años:

En una madrugada de diciembre y desde un balcón del doceavo piso del hotel Habana Libre (ex Habana Hilton), percibí a un viejo negro, algo gordo y de crespo pelo blanco, con guayabera y pantalón y zapatos albísimos, que, caminando por una acera de la avenida La Rampa, de trecho en trecho se inclinaba al suelo y allí, en las aceras, con tiza blanca y letras mayúsculas, trazaba una y otra vez la palabra CHORI.

¿CHORI era una palabra mágica, el amuleto verbal de algún rito afrocubano o de alguna ceremonia mágica?

Poco después, ya en 1963, habría yo de saber por Rine Leal y Fausto Canel que CHORI —reducción y ampliación de *choricero* a dos sílabas mayúsculas— era el sobrenombre del capitán de una famosa banda musical, un virtuoso de la batería, quien, con tambores y platillos, y hasta botellas y latas, despachaba gozosos danzones o sones o rumbas o piezas de jazz en un bar o cabaret junto a los muelles habaneros.

Acompaña ese recuerdo la mucha frecuencia con la que, en nuestras charlas, Rine Leal y Fausto Canel evocaban a un tal *Guillemmo* a propósito de la literatura, del cine, de la música, de los años pre-revolucionarios... y de cualquier asunto. *Guillemmo* era Guillermo Cabrera Infante, de quien yo conocía ya su primer libro de cuentos y sus sabrosas crónicas de cine publicadas en las revistas *Bohemia* y *Revolución*.

*Guillemmo* se me hizo amigo frecuente, pero era un personaje digamos virtual, al que no pude conocer “en persona” durante mi estadía de dos años en La Habana. Ya algo después de su excelente primer libro de cuentos era él uno de los escritores políticamente incómodos de Cuba; ya se había ido al exilio en Europa, después de que Fidel Castro emitió la receta escalofriante (inspirada en el método conocido como el lecho de Procusto) de “Con la Revolución Todo, Contra la Revolución Nada”, es decir que si no te formabas en la línea de los *apparatchiks*, de los achichincles o, siquiera, de los compañeros de ruta, eras un forzado candidato al encierro, o al destierro o al entierro.

Mi amistad con el deshabanizado Cabrera Infante empezó en la lectura de sus libros y continuó con dos encuentros personales ya en los años ochenta: uno en Barcelona, en ocasión de un festival de cine, otro en Valencia en la conmemoración del 50 aniversario del Congreso por la Liber-



tad de la Cultura del año 37, más una ocasión de sólo voces, cuando los de la revista *Vuelta* presentamos su libro *Mea Cuba* en México, y en la mesa redonda se le telefonó desde México a su domicilio londinense.

En una noche reciente volví a La Habana en un sueño. Allí el viejo músico negro de los bares portuarios seguía, sin fin, escribiendo su *nom d'art* en las aceras de La Rampa. Al despertar fui a uno de mis frecuentados libros de Cabrera Infante en busca del músico, y releí algunos de los pasajes por mí más gustados, pero... no hallé a CHORI en las ojeadas páginas. ¿Cómo era posible? ¿Qué truco de Hypnos (que quizá también, bajo otro nombre, era santo rumbero) lo habría exiliado del libro? Y sólo después de posarme un dedo en la frente y luego otro y otro más, hasta los cinco (como recomendaba Alfred Jarry para aumentar las facultades de la mente), he recapacitado y me he dicho que, sí: el CHORI *está* en todo lo escrito por Cabrera Infante, aunque a veces sea entre líneas, y estará tan presente como en las noches de la isla de la cual *Guillemmo* dice en *Vista del amanecer en el trópico*:

“Ahí está la isla, surgiendo de entre el océano y el golfo [...] y ahí estará, como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla, y estará después del último indio y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna”.

Y también allí estará el viejo negro que desde mil y un amaneceres habaneros sigue trazando en las aceras su otro nombre mágico:

CHORI CHORI CHORI... **u**

# Henry Miller

## Luz en tiempos de sombras grises

Guillermo Vega Zaragoza

En estos tiempos de crepúsculos y sombras grises, de pornografía *light* para adolescentes fascinadas por el fulgor de vampiros melifluos, y de amas de casa deseosas de sadomasoquismo sin consecuencias, es refrescante acercarse una vez más a la obra de Henry Miller (1891-1980), sobre todo ahora que la editorial catalana Navona ha concluido la publicación de un puñado de sus libros antes inconseguibles en español: *Una pesadilla con aire acondicionado*, *El puente de Brooklyn* (ambos ya habían sido publicados hace años en Argentina por Editorial Siglo Veinte); *Leer en el retrete* (que en realidad es un capítulo de *Los libros en mi vida*); e *Inmóvil como el colibrí* (este sí una verdadera novedad en nuestro idioma), recopilación de ensayos diversos aparecida originalmente en 1962.

Si en verdad pretendemos conocer a Henry Miller a través de su obra, debemos tomar en cuenta que se trata de un artista genuino, un escritor que se autocalificó como “un lobo solitario” y “un pene que piensa”, quien tuvo las agallas de escribir palabras como estas:

“Éste no es un libro. Es un libelo, una calumnia, una difamación. No es un libro en el sentido ordinario de la palabra. No, es un insulto prolongado, un escupitajo a la cara del Arte, una patada en el culo a Dios, al Hombre, al Destino, al Tiempo, al Amor, a la Belleza... a lo que os parezca. Cantaré para vosotros, desentonando un poco tal vez, pero cantaré. Cantaré mientras la palmáis, bailaré sobre vuestro in-mundo cadáver...”.

Y este es apenas el comienzo de su primer libro, *Trópico de Cáncer*, publicado en París en 1934, pero cuya edición fue prohibida durante años en Estados Unidos y autorizada por fin hasta 1961.

¿Quién fue este autor norteamericano, nacido hace 125 años, que para muchos sigue siendo motivo de escándalo? ¿Un genio, un maniaco sexual, un pornógrafo, un santo? ¿Todo eso junto? Son múltiples los ángulos a través de los cuales se puede analizar la obra y la vida de Henry Miller, pero es uno, quizás, el que sobresale por encima de los demás: la cuestión de la obscenidad, que es la que sigue provocando la ira de las “buenas conciencias” en muchos países, pero sobre todo en su propia patria.

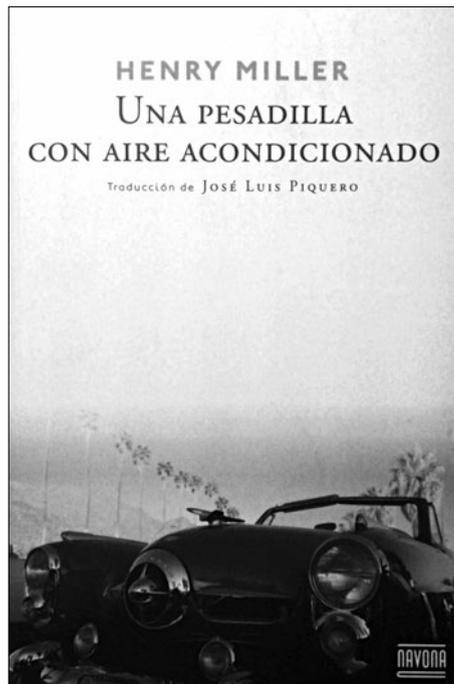
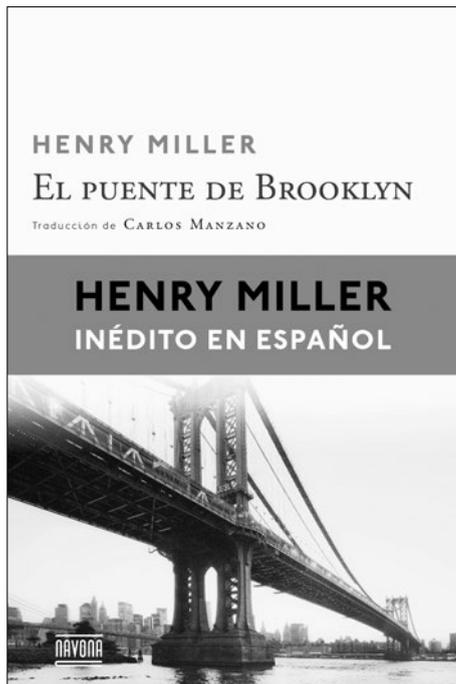
“Estoy por la obscenidad y en contra de la pornografía”, dijo el autor de la trilogía “La crucifixión en broma”: *Sexus*, *Nexus* y *Plexus*. “Para mí lo obsceno es lo honrado, lo directo, y la pornografía lo desviado, lo indirecto”, y explicó: “La obscenidad es un proceso de purificación, de limpieza, mientras que la pornografía sólo agrega mugre y lobrete”. Para algunos gendarmes de conciencias, todo lo que parezca obsceno merece ser prohibido y castigado. Se dio el caso de que Miller, una de las plumas más brillantes y prolíficas que ha dado Estados Unidos, tuvo que emigrar a Europa para hallar un ambiente propicio que le permitiera desatar su creatividad, encarcelada por la intolerancia e insensatez del *American way of life*, pero una vez que pudo dedicarse libremente a la escritura y publicar *Trópico de Cáncer* a los cuarenta años, nada ni nadie pudo pararlo: “No tengo dinero, ni recursos, ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo. Hace un año, seis meses, pensaba que era artista. Pero ya no lo pienso. Lo soy”.

Pero esa no fue la única batalla que tuvo que librar. Más adelante, en 1957, el fiscal general de Noruega ordenó confiscar, por

considerarla una obra “obscena”, todos los ejemplares de *Nexus* existentes en las librerías del país desde hacía nueve meses atrás. Miller apeló a la decisión judicial con una “defensa de la libertad de lectura”. Ganó el juicio y el libro circuló.

Quien se acerca a sus libros no puede permanecer impassible: o se le ama o se le detesta. Por eso no es raro que siga provocando las más disímolas reacciones. Tan sólo tómense en cuenta dos ejemplos: *Genio y lujuria*. Henry Miller, de Norman Mailer (Grijalbo, 1979), que buscaba ser un complemento de la antología de textos de Miller realizada por su amigo Lawrence Durrell, y el ensayo de Kate Millett incluido en su libro *Política sexual*, el llamado “manifiesto feminista”. Mientras Mailer desborda su pasión y admiración incondicional por la obra y la vida del autor de *Primavera negra*, Millett somete a un implacable e ideologizado análisis algunos pasajes de los libros del autollamado “escritor gánster”; no obstante, la ideóloga feminista no puede negar la admiración que le causó el vigor y la libertad de la obra de Miller, siempre y cuando no se atravesara por ahí el hecho de que “su ideal como mujer sea una puta”.

Resulta interesante constatar que, a pesar de que conforme pasan los años algunos pasajes de los libros de Miller parecen haber perdido algo de su fuerza y brillantez, buena parte de su obra mantiene una vigencia y frescura impresionantes, sobre todo sus reflexiones sobre la escritura y el destino del hombre “civilizado”. También llama la atención de que, a pesar de que ha sido constantemente vituperada, condenada y proscrita, durante mucho tiempo la obra de Henry Miller no fue lo suficientemente analizada como lo merecía,



dada su extensión y amplitud temática, aunque el italiano Guido Almansi lo llegó a considerar en su libro *La estética de lo obscuro* (Akal, 1977) como “un importante escritor pero un pésimo novelista”.

En el caso de México, Miller llegó casi al mismo tiempo que se autorizó la circulación de *Trópico de Cáncer* en Estados Unidos. Uno de los primeros en leerlo y admirarlo en su idioma original fue Juan García Ponce, quien lo descubrió durante un viaje a Nueva York. A su regreso, se dedicó a divulgarlo: en marzo de 1962 dictó una conferencia en la Casa del Lago como parte del ciclo Clásicos del Siglo xx (la cual sería publicada en la edición del mes siguiente de la *Revista de la Universidad de México*. Se puede consultar aquí: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/7987/public/7987-13385-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7987/public/7987-13385-1-PB.pdf)). Dijo entonces García Ponce:

Hay dos clases de artistas: los que aceptan la realidad que les ha tocado vivir y se limitan a recrearla, y los que intentan cambiar esa realidad, transformar el mundo. Henry Miller pertenece a este segundo grupo. Su obra es, en parte, una protesta terrible y apasionada contra las formas de vida que ha creado nuestra civilización. Pero Miller no sólo protesta, sino que además presenta soluciones, intenta mostrarnos el camino que puede llevar a una vida

más completa, más verdadera y, por tanto, más feliz.

No cabe duda de que la obra de Miller es una de las fuentes decisivas de las que abreva la literatura de García Ponce. Tan sólo tómesese en cuenta el gran salto existente entre una novela hasta cierto punto anodina como *La casa en la playa* y la perversidad y vitalidad de *La cabaña* y sus libros posteriores como *Crónica de la Intervención*.

Durante años, de no haber sido por las ediciones españolas de Bruguera y Alfaguara, la obra de Miller sería mucho menos conocida en los países de habla hispana, ya que buena parte de sus libros permanecían sin traducción y otros, como los publicados por la editorial argentina Siglo Veinte, eran prácticamente inconseguidos. Ya en este siglo han aparecido, entre otros, la reedición de *Big Sur y las naranjas de El Bosco* (Edhasa, 2010) y sus cartas selectas con el editor James Laughlin, publicadas en México por Textofilia Ediciones en 2011.

Henry Miller fue precursor en muchos ámbitos. En cuanto a técnica literaria, se anticipó a los movimientos surrealista y dadaísta, pues, como dijo alguna vez, descubrió que “la mejor técnica era no tener técnica”. En cuanto a la temática, preparó el campo para el movimiento de liberación sexual que contagió a los jóvenes

norteamericanos en la década de los sesenta. Muchas cosas que los *hippies* hicieron pensando que era algo nuevo, constituyeron la pauta de vida de Henry Miller a principios del siglo xx.

Las generaciones más recientes entraron en contacto con su vida y su obra pocos años después de su muerte, ocurrida en 1980, gracias a la publicación del volumen de las cartas que intercambió con su amiga y amante Anaïs Nin (*Una pasión literaria. Correspondencia [1932-1953]*, Siruela, 1991), así como de *Henry Miller, su mujer y yo* (Emecé, 1988), que incluye las partes no publicadas anteriormente del monumental *Diario* de Anaïs Nin, en las cuales relataba la tormentosa y fascinante relación que sostuvo con el escritor neoyorquino y su segunda esposa June Edith Smith, compañeros de viaje en sus andanzas parisinas, durante la primera mitad de los años treinta.

Cuando eran escritores más bien prometedores que consumados, Henry y Anaïs se conocieron en París, en 1931. Ella, de 28 años, era esposa del banquero Hugh Parker Guiler. Después de varios encuentros, cartas, charlas en los cafés parisinos y almuerzos en la casa del matrimonio en Louveciennes, se enfrascaron en una apasionada relación amorosa y literaria. Se compartían y comentaban lo que escribían y Anaïs se convirtió en benefactora de Miller, quien apenas tenía dinero para sobrevivir y andar de putas, pues estaba convencida de la validez y la importancia del talento de él. Tiempo después, June viajó a París para visitar a Henry y Anaïs quedó deslumbrada con su misteriosa belleza. Miller se molestó al enterarse de la relación entre las dos mujeres y rompió con Nin, aunque luego se reconciliaron y siguieron su amistad hasta la muerte de ella en 1977.

Anaïs escribía su diario desde niña, como consuelo por el abandono de su padre, el pianista Joaquín Nin, pero fue Miller quien la impulsó a incursionar en la ficción. En 1940, un coleccionista de libros le ofreció a Henry cien dólares al mes para que escribiera cuentos eróticos, pero luego de varios intentos el cliente no quedó satisfecho con los relatos de Miller y este le pasó la chamba a Anaïs. El coleccionis-

ta quedó fascinado con las historias que ella inventaba y cada vez le pedía más. De aquel trabajo a destajo surgieron dos libros: *Delta de Venus* (1977) y *Pájaros de fuego* (1979), quizá los volúmenes más conocidos de la narrativa de Nin, sin contar su monumental *Diario*.

La historia del apasionado trío fue llevada al cine en 1990 por Philip Kaufman bajo el título de *Henry and June*, con las actuaciones de Fred Ward como Henry, Uma Thurman como June y la impresionante (por su parecido y belleza) actriz portuguesa Maria de Medeiros como Anaïs. Sin embargo, el arte y la personalidad de Henry Miller fueron de nuevo víctimas de la intolerancia. Los “decentes” señores de la Motion Picture Association of America (MPAA) clasificaron la película con una “X”, es decir, que sólo podía ser vista en salas autorizadas para exhibir cintas consideradas “fuertes” (un eufemismo en lugar de “pornográficas”). Por otra parte, la compañía distribuidora del filme, Universal Pictures, no distribuía películas clasificadas con una “X”, ya que no coincidía con su política empresarial.

Los censores de la MPAA la consideraron demasiado “atrevida” y la condenaron a ser exhibida únicamente en el circuito de salas pornográficas de Estados Unidos tan sólo porque contiene una escena de amor entre Anaïs y June, la cual, por lo demás, apenas se insinúa. A Miller le habría causado gran regocijo volver a escandalizar a las buenas conciencias de su país, a las que detestó con toda el alma.

Aunque Kaufman —quien también llevó a la pantalla libros como *The Right Stuff* (1983), de Tom Wolfe y *The Unbearable Lightness of Being* (1988), de Milan Kundera— busca reflejar la perplejidad-ingenuidad-perversidad que experimentó Anaïs Nin al conocer a Henry y a su mujer June, “ese Vesubio hembra”, la película no logra transmitir la compleja personalidad de Miller, a pesar del recio semblante con el que lo interpreta Fred Ward, y nada de lo que se trasluce en los diarios de Anaïs y mucho menos en la brillante prosa de la monumental obra autobiográfica de ambos.

En cuanto actitud ante la literatura y ante la vida, Miller vino a reivindicar el

papel del escritor como Artista, como Creador, comprometido únicamente consigo mismo y con su propio arte. Afirmaba que en Estados Unidos los artistas no son aceptados a menos que entren en componendas consigo mismos. “El enemigo de Estados Unidos es precisamente el artista, porque está a favor de la individualidad y de la creatividad. El artista es un no-norteamericano. De todos los países, Estados Unidos es el más mecanizado y robotizado”.

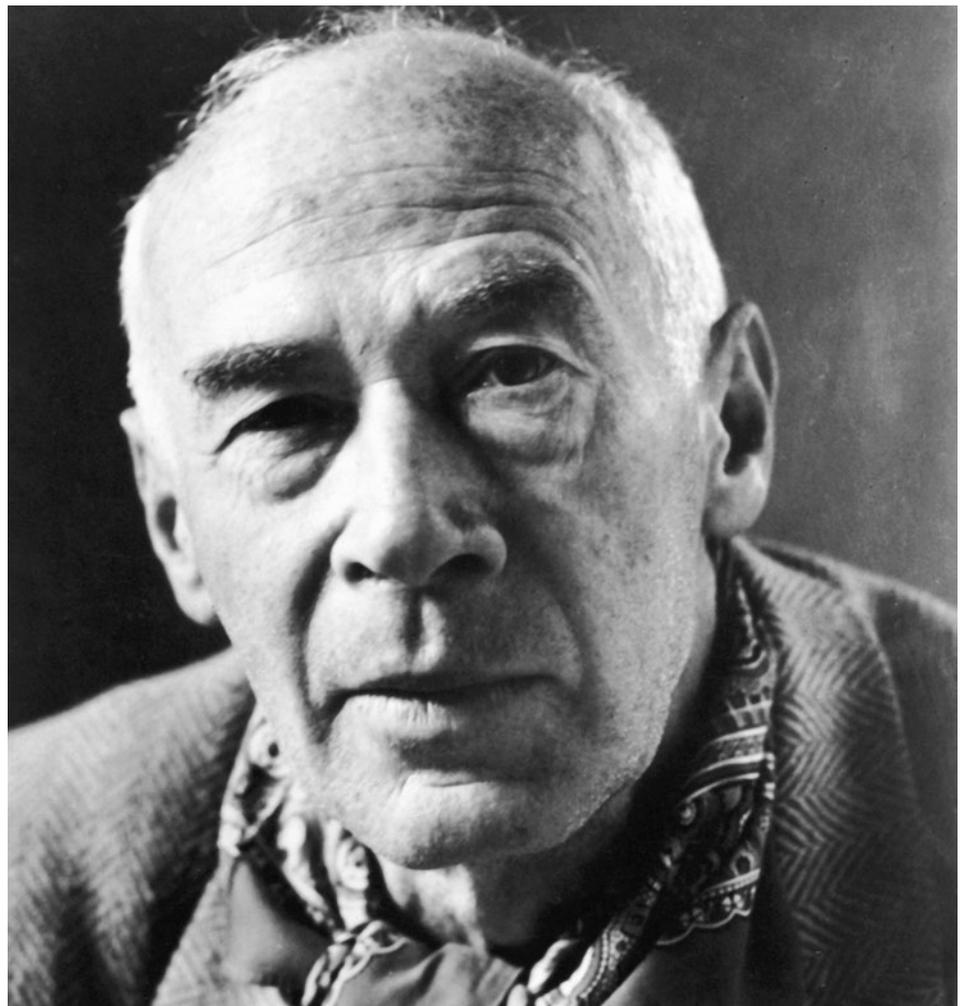
La obra de Miller merece ser estudiada a fondo no sólo para revalorizarla, sino para dilucidar qué luz nos puede arrojar frente a los nuevos conservadurismos de esta pesadilla con aire acondicionado y conexión a Internet en que se ha convertido el mundo entero, no sólo Estados Unidos. En sus memorias-ensayo-biografía sobre Henry Miller (*El diablo anda suelto*, Alfaguara, 2002), Erica Jong advirtió: “Su libertad sigue provocando pavor... él es un profeta y lo que profetiza no es agradable. Aun así, hoy, más que nunca, necesitamos sus puntos de vista. Porque, mientras es-

tamos absortos ante un espectáculo de fuegos artificiales, nuestras libertades nos están siendo arrebatadas. Necesitamos más que nunca que se nos muestre el camino. Nuestra propia supervivencia depende de ello”.

Hace más de medio siglo, Miller escribió en el prefacio de *Inmóvil como el colibrí*:

“No esperes a que cambien las cosas, la hora del hombre es la presente y, ya estés trabajando en la base del montón o en su cima, si eres una persona creativa seguirás produciendo, pase lo que pase, y eso es lo máximo que puedes esperar. Hay que seguir creyendo en uno mismo, reconocido o no, atendido o no. El mundo puede parecer un infierno sobre ruedas —y estamos haciendo todo lo posible, ¿verdad?, para que así sea—, pero siempre hay sitio, aunque sea en nuestra propia alma, para crear un trozo de Paraíso, por demencial que pueda parecer semejante propósito”.

La apuesta de Henry Miller siempre fue a favor de la vida y de la libertad del hombre. **U**



Henry Miller

# Río subterráneo

## La diosa de Mixcalco

Claudia Guillén

Apenas tenía nueve años de vida cuando Elena Poniatowska (1932) encontró en nuestro país un paisaje deslumbrante que la ha acompañado como una suerte de amuleto que se impregnó a su imaginario para, así, alimentar su forma generosa y elocuente de percibir el mundo

Su amor por México, más allá de que su lugar de nacimiento fuera París, se advierte en cada uno de los géneros que ha practicado en su larga trayectoria periodística y literaria. Mujer inquieta que busca retratar lo que a muchos nos perturba. Basta con revisar su obra para percatarnos de que esa intención se ha trasladado a una voluntad tenaz y efectiva de recuperar la memoria del pasado nacional, ha recurrido a la biografía ficcionada de mujeres como Tina Modotti y Leonora Carrington, quienes llamaron su atención para realizar relatos que las describen dentro de su entorno íntimo y público. Y siguiendo esta misma premisa a finales del año pasado publicó *Dos veces única*.

En esta historia, Poniatowska escarba, sin misericordia, en la vida de Lupe Marín y de quienes la rodeaban. El primer matrimonio de Marín fue con el pintor Diego Rivera y el segundo con el poeta Jorge Cuesta, hombres que más allá de su genialidad no podían ser más opuestos tanto por el carácter como por su físico y sobre todo por su ideología.

Guadalupe Rivera Preciado fue una mujer difícil, pues poseía grandes cualidades físicas y mentales para lograr ser el centro de atención de cualquier espacio donde se parara, así fuera el mercado de La Merced, adonde le gustaba ir a palpar la verdura y las frutas para después convertirlas en guisos deliciosos que eran festinados por cualquiera que tuviera el privi-

legio de probarlos. De igual forma, podía transitar con toda naturalidad por el París de Breton, Picasso y Cardoza y Aragón, tan sólo por mencionar a algunos de los personajes con los que aquella joven de piel morena y ojos de color indescifrable podía compartir la mesa y la palabra.

Causaba un daño irreparable a sus más cercanos: como lo hizo con su hijo Antonio Cuesta Marín, a quien le negó el cariño maternal o de cualquier tipo. Tal vez esta y muchas acciones se explican porque la protagonista que nos muestra la autora es un personaje femenino que logra su cometido a través de un instinto casi salvaje, no se trata de un personaje femenino que se sustenta por haber sido la mujer de Rivera y Cuesta, o porque posara desnuda para el primero cuando apenas empezaban su matrimonio. Ni porque el grupo de Contemporáneos asistiera a su casa en Mixcalco, en el barrio de La Merced, para llevar a cabo tertulias. De esas reuniones Marín fue hilvanando varias ideas hasta hacerlas propias. Ideas que se enfrentaban abiertamente a la cruzada nacionalista encabezada por Vasconcelos y de la que su primer esposo fue uno de los mayores exponentes como el gran muralista que exaltaba los valores de los que menos tenían.

La Prieta Mula fue una madre que derramó en sus tres hijos — Guadalupe, Ruth y Antonio— una siniestra forma de convivencia, pues para ella su familia no le despertaba ningún sentimiento afectivo. Por el contrario, estos tres niños aparecen como tres piezas de las que podía disponer a su antojo sin que nadie tuviera el temple para ponerle un alto.

Fueron muchos los años de investigación para consolidar a un personaje que cargaba con características disímiles y la au-



tora pensó que su mejor salida sería a través de la ficción narrativa. Dado que sólo en el terreno de la ficción podría encontrar algunas de las muchas preguntas que surgieron alrededor de Guadalupe Marín, quien se apuntala como una víctima de su propia naturaleza volcánica con la que se mantuvo firme durante sus 85 años de vida.

La trama de *Dos veces única* se va relatando de manera lineal y así el lector descubre a ese personaje que va creciendo dentro del espíritu de aquella mujer fascinante e inmisericorde. Entre los muchos aciertos que se dejan ver en esta novela destaca la destreza de su autora, quien echa mano de todos los sentidos para equilibrar las secuencias que dan vida a su protagonista. La gastronomía y la costura son dos cualidades que posee Marín, y Poniatowska sabe esparcir las a lo largo de la historia para ilustrar la época de un México aún joven en donde los paisajes llenos de colorido son la atmósfera ideal para que surjan las ideas de unos y las necesidades de otros. Si bien la propia Poniatowska aclara que es un ejercicio de ficción, me parece importante destacar que *Dos veces única* cuenta con un registro puntual de muchos acontecimientos que sellaron a los pensadores que fueron parte de la construcción de un país de grandes contrastes.

Gracias al oficio literario de Elena, la lectura de *Dos veces única* nos garantiza la posibilidad de adentrarnos en vidas y épocas que fueron parte indispensable de la geografía del pensamiento del México del siglo xx. **U**

Elena Poniatowska, *Dos veces única*, Seix Barral, México, 2015, 412 pp.

# Noticias del imperio cósmico

## Las ondas gravitacionales

José Gordon

Son tan débiles que prácticamente son indetectables. Albert Einstein las predijo en la teoría general de la relatividad hace cien años. En esta concepción del universo, la gravedad es una distorsión de la curvatura del espacio-tiempo. No la apreciamos hasta que el colchón invisible del “aire” que nos rodea se hunde con la masa de un objeto como el Sol, y los planetas empiezan a girar como canicas en torno a un hueco. Estos efectos quedaron comprobados por la ciencia. Pero Einstein también predijo otro fenómeno asociado: la existencia de ondas gravitacionales.

Miguel Alcubierre, director del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM, las concibe así: “Justamente como Einstein nos dice que la gravedad es una distorsión de la curvatura del espacio-tiempo, esta distorsión se propaga por el espacio como una onda. Así, puedes tener una curvatura del espacio-tiempo que se aleja de los objetos a la velocidad de la luz, precisamente como una onda. La curvatura va variando. Es como una ola en el mar. Nada más que lo que está oscilando no es el mar, no es agua, sino el espacio-tiempo. Hay una distorsión de la geometría. Se va moviendo a la velocidad de la luz. Esta es una predicción de Einstein. Hizo un cálculo con su teoría y dedujo que deberían existir estas ondas. Sin embargo, en ese momento no sabía, por ejemplo, que existían los agujeros negros, no sabía qué sistema las podría producir, pero sí que tenían que existir. Él mismo pensó que tal vez nunca las apreciaríamos porque son muy difíciles de detectar; son muy débiles”.

El problema es que la medición de las ondas gravitacionales tenía que ocurrir en escalas mil veces más pequeñas que la

amplitud de un protón. Para aproximarnos a este nivel pensemos en lo que dice el físico Mathieu Zhang sobre los núcleos de los átomos en donde se encuentran los protones: “Si una nube de electrones tiene el tamaño de un estadio de fútbol, el núcleo es como un mosquito en medio del estadio”.

Esto nos permite dimensionar la hazaña de la detección directa de ondas gravitacionales dada a conocer recientemente por el Observatorio de Interferometría Láser de Ondas Gravitacionales. Lo que se captó fueron las olas, muy diluidas, de una tempestad cósmica: la colisión de dos agujeros negros.

El doctor Alcubierre ha contribuido con su granito de arena en este esfuerzo. Desarrolló algunas técnicas y métodos que utilizan hoy en día los grupos que hacen las simulaciones en computadora, para saber qué es lo que se está percibiendo en las detecciones de ondas gravitacionales. Esta comparación es fundamental. Las tenues ondas gravitacionales nos dan noticias de lo que no se puede ver: una lejana colisión de hoyos negros. Entre paréntesis, es interesante señalar que algo similar sucede con la literatura; también es una especie de sismógrafo de lo invisible.

Miguel Alcubierre nos explica cómo las ondas gravitacionales, aunque son muy diferentes a la luz, nos pueden dar un atisbo de otras estructuras del universo: “Con estas señales, de alguna manera podemos hacernos una imagen de dónde está el sistema del que provienen, cuáles son sus propiedades. Esto es muy parecido a lo que hace un murciélago porque ve con sonido, no con luz. Aquí la diferencia es que el murciélago manda su propio soni-

do que rebota y lo vuelve a oír. Nosotros no estamos mandando nada, sólo estamos oyendo lo que viene del universo”.

“Y así se obtiene también una imagen a través del sonido. Eso es maravilloso”, le comento.

“Exactamente. Sí es una especie de imagen de los agujeros negros en este caso, o posiblemente en el futuro de una supernova, que se logra a través del sonido. Podemos oír la explosión de los agujeros negros, escuchar sus órbitas y, si tenemos más de un detector, podemos tratar de localizar de dónde viene la señal”.

Alcubierre nos plantea que el hallazgo de las ondas gravitacionales nos abrirá seguramente escenarios inéditos. Tal vez nos permitirá sondear los estadios tempranos del universo a los que no llegábamos con el electromagnetismo. Miguel Alcubierre se entusiasma:

“Esto es una ventana totalmente nueva al universo, como si hubiéramos sido sordos hasta ayer. Podíamos ver pero no podíamos oír. A partir de este hallazgo podemos oír. Yo creo que este es el descubrimiento del siglo. Esta es una predicción de Einstein que tenía cien años y no se había encontrado. Pienso que es equivalente a haber descubierto las ondas electromagnéticas en el siglo XIX, con toda la revolución tecnológica que nos han traído”.

La curiosidad de Alcubierre por entender el majestuoso universo no se puede contener. En su caso, es fácilmente detectable el entusiasmo que produce la búsqueda del conocimiento: “Sabemos que vamos a ver las cosas que esperamos, como agujeros negros, pero alguna sorpresa habrá y eso va a ser enormemente interesante”. **U**

# VOICES *of Mexico*

CISAN-UNAM

Issue 99 Spring • Summer 2015

---

Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales.

La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

---

## Suscripción anual

México: \$140 pesos  
EE. UU.: U.S. \$30 dls.  
Canadá: Can \$40 dls.

Torre II de Humanidades, piso 10,  
Circuito interior de Ciudad Universitaria,  
México, D.F., c.p. 04510.

Telephone (011 5255) 5623 0308  
5623 0281

voicesmx@unam.mx

[www.cisan.unam.mx/voices.php](http://www.cisan.unam.mx/voices.php)

BACK ISSUES AVAILABLE  
WRITE US FOR A FREE COPY

---

Tree of Life with mexican  
arts & crafts subjects.  
Its origin is probably linked  
to Metepec, State of Mexico.

Courtesy of the Museum of Folk Art Museum.

