



Autorretrato en el Nevado de Toluca, 1940. Fotografía de Juan Rulfo. Propiedad de los herederos de Juan Rulfo.



RM

MAR. 25  
ISSN: 0185-1330  
\$50 MXN

REVISTA  
DE LA

# UNIVERSIDAD DE MÉXICO

**#918: ALTURAS** SILVINA OCAMPO JOSÉ EMILIO PACHECO ALICE RAHON  
FABIO MORÁBITO ANEL PÉREZ MARTÍNEZ BLANCA LUZ PULIDO DR. ATL  
LORENA VENTURA ADRIÁN CHÁVEZ MARIO GALEANA CHRISTIAN MENDOZA  
MEDICINA Y CULTURA ROSA BELTRÁN JAVIER GARCADIIEGO ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO  
MARÍA TERESA URIARTE ANIVERSARIO PEDRO PÁRAMO EN EL SIGLO XXI PERFIL SILVESTRE  
LA DESEXTINCIÓN DE UNA BUCARDA FACSIMIL UN ATLAS MARÍTIMO DEL SIGLO XVII  
DE ARTE LA DAMA DE JALISCO HORIZONTE UNIVERSITARIO JORNADAS DE MUJERES EN LA MÚSICA

#918: ALTURAS

REVISTA  
DE LA  
UNIVERSIDAD  
DE MÉXICO



culturaUNAM



(002-003) EDITORIAL

(004-081) DOSSIER

006 JOSÉ EMILIO PACHECO  
El equilibrista

008 REBECA BARQUERA  
Los *atlcors*, una materialidad  
volcánica-cósmica

014 MARIO GALEANA  
Plegarias para un cráter:  
rituales de lluvia a la sombra  
de los volcanes

022 ANEL PÉREZ MARTÍNEZ  
Caminar un glaciar

028 ALBERTO BLANCO  
Volcán al rojo blanco

030 FABIO MORÁBITO  
Poema

031 BLANCA LUZ PULIDO  
Pájaros

032 ADRIÁN CHÁVEZ  
El violinista en la azotea: una nota  
sobre alturas residuales

040 TELMA CASTRO, AMPARO  
MARTÍNEZ Y OSCAR PERALTA  
La Ciudad de México:  
una metrópoli de altura

046 SILVINA OCAMPO  
Doce epitaños de nubes chinas  
grabados en las piedras de una  
terrazza

048 DANIEL FORTIZ CANALES  
Géneros de nubes

052 SALVADOR LIZÁRRAGA  
SANCHEZ  
Arquitectura y trabajo de oficina  
en las alturas

060 LORENA VENTURA  
Bach mira llover

062 CLAUDINA DOMINGO  
Treinta y tres escalones

068 ALICE RAHON  
Poemas

070 ALEJANDRO JARAMILLO  
MORENO  
El riesgo de morir a causa  
de un rayo

076 SANTIAGO MOYAO  
Zopilotes

(082-103) MEDICINA Y CULTURA

084 ROSA BELTRÁN  
Medicina y literatura

090 JAVIER GARCADIIEGO  
La literatura hipocondriaca  
de Alfonso Reyes

096 ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO  
El efecto Mozart: la música  
como terapia

100 MARÍA TERESA URIARTE  
Enfermedad y salud en el México  
prehispánico

(104-137) PERIÓDICAS

106 (ANIVERSARIO)  
ALBERTO VITAL  
*Pedro Páramo* en el siglo XXI

114 (PERFIL SILVESTRE)  
GABI MARTÍNEZ  
¿Dónde está Laña?  
La desextinción de una bucarda

120 (DE ARTE)  
VERÓNICA GONZÁLEZ  
LAPORTE  
La dama de Jalisco

126 (HORIZONTE UNIVERSITARIO)  
MONTSERAT PÉREZ-LIMA  
Jornadas de mujeres en la música

130 (FACSIMIL)  
TANIA VARGAS DÍAZ Y  
MARIANA SAINZ PACHECO  
El primer atlas marítimo holandés  
en el Franz Mayer

(138-154) CRÍTICA

140 CHRISTIAN MENDOZA  
*Poeta griego arcaico*  
de Luis Felipe Fabre

144 RODOLFO MATA  
*El amor de los hombres*  
*a la deriva* de Victor Heringer

148 MOISÉS ELÍAS FUENTES  
Sam Peckinpah y la rebelión  
del crepúsculo

151 ALFREDO LÉAL  
*Agatha All Along* de Jac Schaeffer

(155-158) COLABORADORES

REVISTA DE LA  
**UNIVERSIDAD DE MEXICO**  
NOVIEMBRE 1964

LA OBSESIÓN DE MÉXICO

MALCOLM LOWRY

PAPELES INÉDITOS Y NUEVAS APROXIMACIONES



Las máximas alturas del territorio mexicano son volcanes y una de las cimas de la literatura anglosajona sucede a la sombra de uno de ellos: el Popocatepetl. Malcolm Lowry publicó *Bajo el volcán* en 1947 y apenas se tradujo al español en 1964, hecho celebrado en la RUM con un número dedicado enteramente a esta obra. Aquella edición incluyó el cuento que dio origen a la novela, penetrantes estudios de Juan García Ponce (que era uno de los redactores de la RUM), Ramón Xirau, Carlos Valdés y Alberto Dallal, así como tres cartas inéditas de Lowry y una colección extraordinaria de fotografías, entre las que destaca una del autor en traje de baño con el pie enyesado. Les invitamos a disfrutar este número histórico en nuestro archivo digital.

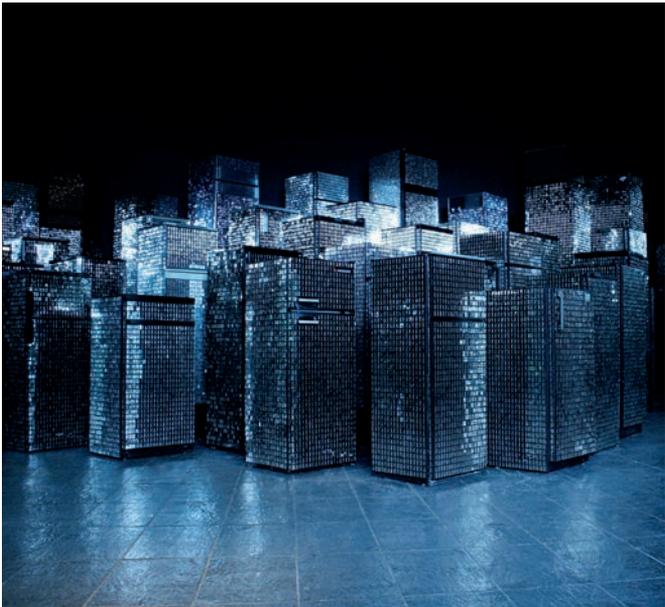


Yo pido al edificio que se mueva,  
que libere  
al rayo que era mío,  
pero nada:  
no escucha súplicas el dios de piedra,  
sólo está ahí,  
sólo se afirma,  
apunta al cielo pero igual lo tapia.

“Sombra”, de Julio Trujillo (1969-2025).

## ALTURA, def. (Del lat. *alto* y *-ura*)

1. f. Distancia vertical que se mide de la base de un objeto a su punto más alto.
2. f. La cima o cúspide de algún cuerpo.
3. f. La cumbre de una idea, proyecto o ambición: “con su último libro alcanzó nuevas alturas”.
4. f. En astronomía, el arco vertical que hay entre un astro y el horizonte.
5. f. La región donde habitan las todopoderosas divinidades: “Dios te ve desde las alturas”.
6. loc. adv. A estas alturas: en el momento en que se está hablando, cuando han llegado las cosas a un punto extremo, de no retorno: “a estas alturas ya no hay nada que hacer”.
7. loc. adv. A la altura: mérito, elevación, sublimidad o grandeza: “no está a su altura”.
8. loc. adj. De altura: en referencia al café, aquél que, por ser cultivado a más de 1500 metros y en condiciones climáticas favorables, posee la mejor calidad.
9. loc. nom. Mal de altura o mal de montaña: condición que se da cuando, a grandes altitudes, el cuerpo no recibe suficiente oxígeno.



En esta ocasión, el dossier está dedicado a las alturas volcánicas, atmosféricas, aéreas, arquitectónicas y anímicas. La experiencia humana de la altitud nos exige narrar la sensación del vértigo, aunque éste surja al ascender unos cuantos escalones de un puente o cuando nos maravillamos ante la disciplina de los equilibristas. En el “Perfil silvestre”, el escritor Gabi Martínez relata el experimento científico que se propuso desextinguir a los bucardos, a través de Laña, la cabra capturada para realizar la clonación: Laña 2 nació el 30 de julio de 2003, a las diez de la mañana. En “Horizonte universitario”, abordamos la creación musical. En esta edición quisimos dirigir la mirada hacia las “Jornadas de mujeres en la música”. Durante marzo, la OFUNAM ofrecerá un repertorio del trabajo de compositoras, intérpretes y directoras de orquesta cuyo virtuosismo les ha ganado un lugar indiscutible en el panorama internacional. En la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario, se presentarán las directoras Katharina Wincor, Catherine Larsen-Maguire, Julia Cruz y la percussionista Vanessa Porter, quien vertirá, golpeará y manipulará agua para producir música. También publicamos una interesante sección sobre el vínculo de la medicina con las artes y las humanidades, conformada por cuatro artículos surgidos del simposio “La medicina, la cultura y el arte”, coordinado por el Dr. José Narro Robles como parte del congreso “Principales problemas de salud en México: manejo multidisciplinario”, celebrado en virtud de los 160 años de la Academia Nacional de Medicina de México. Finalmente, conmemoramos un aniversario literario. El historiador del arte Edgar Wind escribió en *Los misterios paganos del Renacimiento*: “Un gran símbolo es el reverso de una Esfinge; queda revivificado en cuanto su acertijo es resuelto”. *Pedro Páramo* es, precisamente,

un gran símbolo de la literatura mexicana y en este mes cumple siete décadas de haber sido publicado por primera vez. Incluimos en este número “*Pedro Páramo* en el siglo XXI”, un original ensayo en el que Alberto Vital reflexiona en torno a los juegos de poder que se llevan a cabo entre los personajes de la novela y resalta el gran logro del escritor al unir algunas tradiciones literarias con su innovación narrativa. Asimismo, con el fin de reconocer su oficio de fotógrafo, exponemos en la contraportada un icónico autorretrato de Rulfo durante su ascenso al Nevado de Toluca.

Kader Attia, *Sin título (Horizonte)*, 2007. Instalación para la exposición *Square Dreams*, en el Baltic Centre for Contemporary Art, Reino Unido. Fotografía de Colin Davidson. Cortesía del artista.

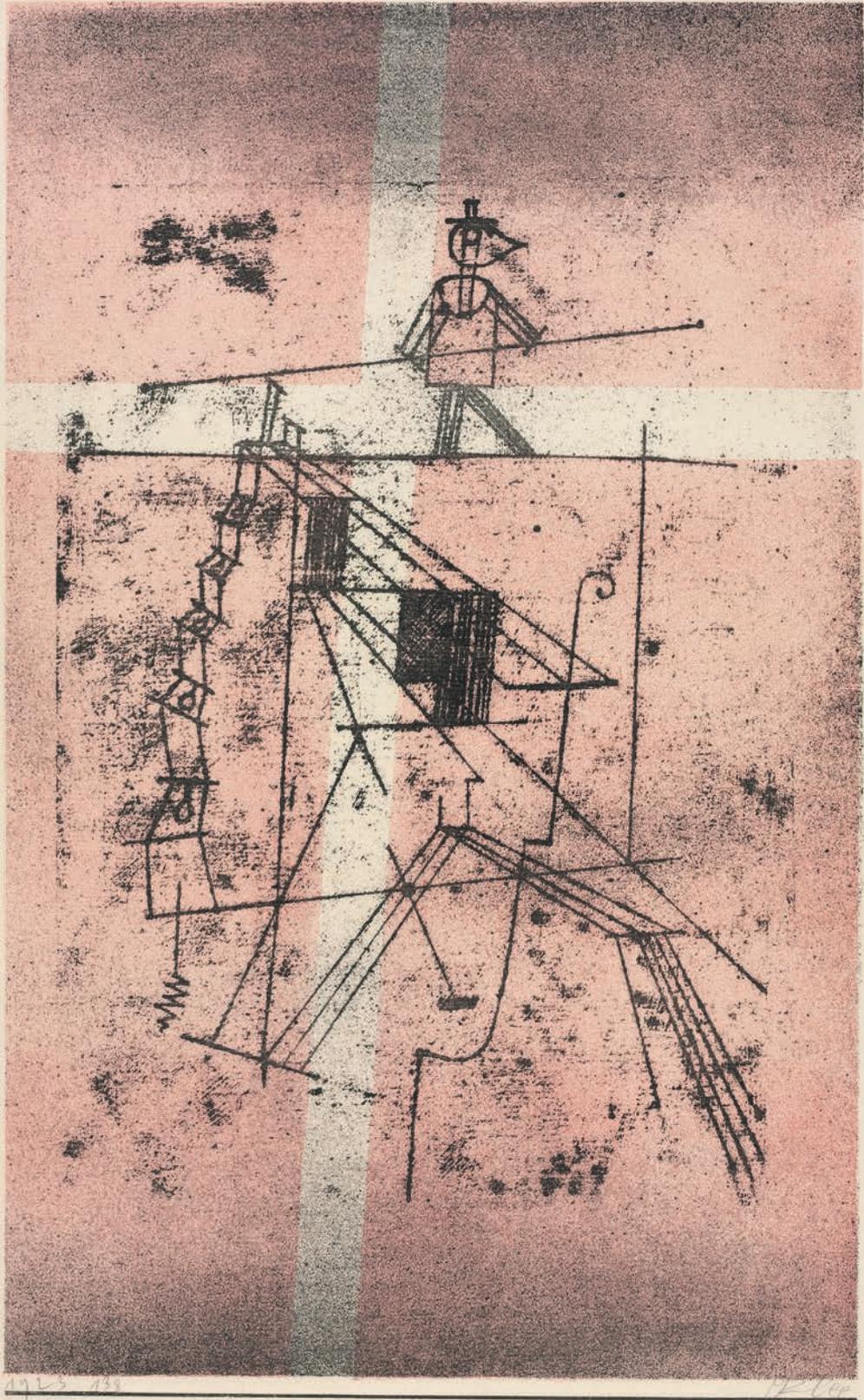
# DOSSIER

PP.006-007 JOSÉ EMILIO PACHECO PP.008-013 REBECA BARQUERA  
PP.014-021 MARIO GALEANA PP.022-027 ANEL PÉREZ MARTÍNEZ  
PP.028-029 ALBERTO BLANCO P.030 FABIO MORÁBITO  
P.031 BLANCA LUZ PULIDO PP.032-039 ADRIÁN CHÁVEZ  
PP.040-045 TELMA CASTRO, AMPARO MARTÍNEZ Y OSCAR PERALTA  
PP.046-047 SILVINA OCAMPO PP.048-051 DANIEL FORTIZ CANALES  
PP.052-059 SALVADOR LIZÁRRAGA SÁNCHEZ  
PP.060-061 LORENA VENTURA PP.062-067 CLAUDINA DOMINGO  
PP.068-069 ALICE RAHON PP.070-075 ALEJANDRO JARAMILLO MORENO  
PP.076-081 SANTIAGO MOYAO

(004-081)

En la *Subida al Monte Ventoso*, de Petrarca, encontramos un antecedente del moderno impulso de *ascender*. En el siglo XVIII, la civilización empezó a conquistar alturas inéditas: el primer vuelo en globo aerostático ocurrió en 1783, en 1884 se erigió el primer rascacielos en Chicago, Laika se convirtió en el primer ser vivo en orbitar la Tierra y en 1961 Yuri Gagarin realizó el primer viaje tripulado al espacio. Esta conquista implica también una transformación peligrosa: la emisión de gases de efecto invernadero ha alterado la composición química de la atmósfera, lo cual ha empezado a producir un cambio climático que alterará para siempre la vida en la Tierra.





1923 133

JK 6.49

Paul Klee, *El equilibrista*, 1923. The Cleveland Museum of Art ©.

JOSÉ EMILIO PACHECO

# El equilibrista

Entre las luces se perdió el abismo.  
Se oye vibrar la cuerda.

No hay red: sólo avidez, sólo aire  
a la temperatura de la sangre.

Suena el silencio.  
Es invisible la luz.  
Resbalan los segundos al acecho.

Y la muerte  
lo toma de la mano.

Se deja conducir  
pero la ve de frente.  
Y ella baja la vista y se retira.

Sabe respetar  
a quien no la desdeña ni la teme.

El hombre al fin  
llega al extremo opuesto.

Su pavor  
se desploma en el aire.

La versión final de este poema se toma de *Tarde o temprano* (Poemas 1958-2009), FCE, México, 2009. La primera versión apareció en *Desde entonces* (1975-1978), Ediciones Era, 1980. Agradecemos a Laura Emilia Pacheco el permiso de reproducción.

REBECA BARQUERA

# Los *atlcolors*, una materialidad volcánica-cósmica

Vemos tantas reproducciones de fotografías y pinturas del paisaje volcánico, tantas tomas del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl que nos miran más allá del sur de la Ciudad de México: desde las cajas de cerillos “Clásicos”, pasando por las composiciones ideales de José María Velasco, hasta las vistas imposibles de los drones cuando la contaminación lo permite. Todas estas imágenes nos han acostumbrado a los volcanes del Valle de México. Este artículo es una invitación a ver de una forma distinta las pinturas volcánicas de Gerardo Murillo, conocido a partir de la primera década del siglo XX como Dr. Atl. Como historiadora del arte, me interesa analizar las obras como procesos y no sólo como resultado de un tratamiento personal del



Gerardo Murillo “Dr. Atl”, *La sombra del Popocatepetl*, 1942. Atlcolor sobre celotex. Acervo del Museo Nacional de Arte, INBAL.

artista-creador. En este caso, considero que el acto creativo puede comprenderse a partir de su materialidad, su técnica y su modo de producción volcánica.

Si nos acercamos a *La nube* (1931), *Las nubes sobre los valles* —éste es el nombre con que el Dr. Atl conocía la pieza que está registrada en el Museo Nacional de Arte (Munal) como *Nubes sobre el valle de México*, 1933— o *La sombra del Popocatepetl* (1942), que ahora forman parte de la colección del Munal, ubicado en la Ciudad de México, es posible que nos llamen la atención sus colores, sus texturas, la manera en que están realizadas. Son obras que no han dejado de reconfigurarse desde su creación hasta su contacto con el observador, pues también cambian a través de nosotros y probablemente nos sobrepasen, por lo que hay que pensarlas como construcciones de memoria, miradas y tiempo. Éstas y muchas otras obras del Dr. Atl están configuradas en capas, a partir de erupciones de color que cubren las anteriores. Un color sobre otro,

trazos sobre pinceladas que dotan de distintas texturas a las piezas. Cada cuadro emula en su materialidad las capas estratigráficas descritas por los estudios geológicos, a través de la superposición de estratos pictóricos: base de preparación, óleo adicionado con alguna cera o resina y, por último, los protagonistas: los *atlcors*.

En *Las voces del silencio* (1956), André Malraux escribió que cada gran pintor tiene su secreto, es decir, sus medios, materiales y técnicas de expresión a través de los cuales usualmente avala su genio. Otorgar tal importancia a la técnica y los procedimientos materiales en la creación artística es muy común dentro de la historia del arte occidental. La figura del Dr. Atl no es la excepción. Él se construyó a sí mismo como un alquimista, creador de técnicas y manipulador de la materia. Durante toda su vida el pintor hizo gran propaganda de los *atlcors*, siempre mencionando los componentes necesarios para su realización, pero nun-

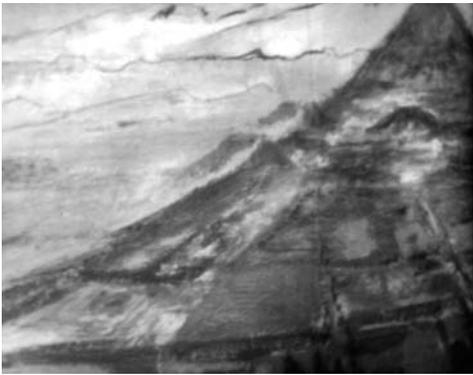
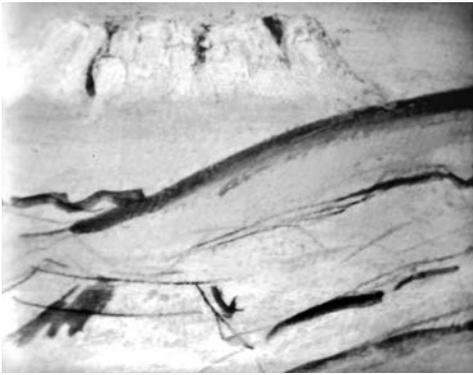
ca fabricándolos frente a ningún artista que los hubiera podido reproducir, de forma que terminó guardando su secreto, lo que dotó a toda su producción de cierta aura especial. Hoy los museos clasifican generalmente su técnica como “*atlcolors*”, como si ello refiriera a todos los colores aplicados por el Dr. Atl, aunque la técnica implica mucho más que los colores nombrados de manera autorreferencial.

Los *atlcolors* son descritos por el artista como “un procedimiento sólido, a base de cera y resinas, en forma de barras pequeñas, de todos colores y en todos los tonos”, es decir, crayones de fácil manipulación que se pueden identificar en sus obras a partir de un rastro de líneas de luz curvas y pequeñas manchas azules, amarillas, naranjas, rosas, lilas y verdes. Estos crayones pueden utilizarse sobre temple, óleo, acuarela, etc. Dis-

cursivamente, Atl situó la pintura de las cavernas como uno de los orígenes de los *atlcolors* y por ello contaba que estaban diseñados para usarse sobre muros y directamente en la superficie de las rocas. Quizá esto se debiera a que, durante varias temporadas a lo largo de los años, residía en una cabaña en las faldas del volcán Popocatepetl que construyó con ayuda de los habitantes de la región. Caminaba, exploraba el terreno y trataba de plasmar sus experiencias con distintos materiales plásticos. A veces, con un lápiz de grafito, realizaba croquis y anotaciones tomadas directamente del encuentro con el paisaje; en otras ocasiones hacía trazos con carbón sobre papel tratando de destacar los matices y la calidad material de ambos elementos. Estas estrategias lo obligaron a desarrollar una poderosa observación y a llevar a cabo ejercicios de memoria y de invención.



Fotografía bajo luz rasante de *La sombra del Popocatepetl* [detalle].



Reflectografías infrarrojas de *La sombra del Popocatépetl* [detalles].

Murillo, además de pintor, dibujante, montañista, revolucionario, anarquista y fascista, fue escritor, editor y periodista. En 1921 publicó *Las sinfonías del Popocatépetl*, un libro en el que se encuentran sus reflexiones sobre el paisaje montañoso, las experiencias de habitarlo y sus correspondencias con el universo. Acerca de esto último, en sus escritos, Atl muestra un interés por relacionar el paisaje con el cosmos, por evidenciar la continuidad entre ambos a partir de sus formas, su energía y su materialidad. Así, nombra al Popocatépetl de muy distintas maneras, por ejemplo: “mausoleo de la energía terrestre”, haciendo énfasis en la transformación energética en su interior; “signo geométrico de la energía sin nombre”, aludiendo a su forma curvilínea; o, mi favorita, “oleaje petrificado de un antiguo mar cósmico”, mar que se podría emular pictóricamente mediante la estratigrafía plástica.

Este interés llegaría a su máxima expresión unas décadas más tarde, con el nacimiento del volcán Parícutín, el 20

de febrero de 1943. A los pocos días, Murillo se trasladó a aquellas tierras michoacanas para mirar, dibujar, pintar y escribir con el objetivo de explicarse a través de distintos medios lo que veía. Fueron varias las temporadas en que se expuso a los gases, proyectiles y demás elementos, incluso perdió una pierna en aquella experiencia. El libro *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín* (1950), diario ilustrado y monografía científica, es producto de esta investigación.

Quienes leemos, investigamos y escribimos en el ámbito de las humanidades muchas veces nos olvidamos de otros modos de hacer, como el trabajo de campo o seguir fórmulas, mancharnos con pigmentos, usar balanzas, guantes, espátulas. Sin embargo, tuve la fortuna de trabajar con las investigadoras del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; juntas planeamos vías de acceso a la materialidad de las obras producidas por Atl, acompañadas de una profunda investigación de escritos, imágenes, anotaciones, fotografías y videos, a partir de una observación cuidadosa.

Por medio de la reproducción experimental nos fue posible acercarnos a la complejidad de la factura de los crayones. En el caso del Dr. Atl, la acción de pintar no inicia con un pincel sobre un lienzo; ésta comienza desde la preparación de los materiales. De ahí mi interés por seguir las recetas, sus fórmulas secretas. A un recipiente puesto a baño maría se le agregan poco a poco resinas, ceras, aceites y pigmentos que deben mezclarse hasta quedar completamente líquidos e incorporados. El artista anotaba sus procedimientos en una hoja cercana. Lo hizo una y otra vez, en varios momentos de su vida. Ajustaba las cantidades y proporciones hasta que las creía correctas. Se trata de experimentar, a prueba y error, de ir y venir con los materiales y sus mezclas.

Existen otras metodologías de estudio de superficie diseñadas en el LDOA, agrupadas bajo el nombre de “imagenolo-

gía”. Por ejemplo, una lupa y una lámpara con luz rasante son útiles para distinguir detalles, texturas y huellas dejadas por herramientas —como muestran las imágenes que acompañan este texto—; por su parte, la reflectografía infrarroja permite ver el dibujo preparatorio, mientras que las fotografías que capturan la superficie con luz ultravioleta hacen evidentes aspectos invisibles a simple vista, como intervenciones de restauración, y hacen posible identificar algunos pigmentos por su fluorescencia. La academia (cuando funciona bien) se asume como trabajo interdisciplinario en equipo y, en este caso, la historia del arte cuenta con el apoyo de las ciencias de la conservación y la restauración.

Durante el siglo XIX y sobre todo a principios del XX, hubo una nueva fascinación por la técnica pictórica que se manifestó en la recuperación de métodos olvidados, como la técnica supuestamente perdida de Tiziano y otros pintores venecianos del siglo XVI o los secretos de los primeros pintores de Italia y el norte de Europa, a los que se desdeñó durante un tiempo por considerarlos “primiti-



Fotografías ultravioletas de *La sombra del Popocatepetl* [detalles].

vos”. Algunos tomaron nuevas direcciones y crearon técnicas a partir de los avances científicos modernos e industriales. Aquí es donde se sitúa la investigación de Murillo como un intento de innovar, modernizar y conjugar las técnicas del pastel con la encáustica para alcanzar colores mucho más brillantes y duraderos.

Volviendo a *La sombra del Popocatepetl*, en esta obra se puede ver cómo los trazos interrumpidos de *atlcors* flotan libremente sobre las texturas irregulares del óleo resinoso. No hay muchas gradaciones de color porque la intención de Atl es contrastar los colores. Quizá su objetivo fue que realizáramos una mezcla óptica entre la forma de la sombra y las líneas pintadas con *atlcors* en una relación pictórica-luminosa, ya no por la sucesión de colores sino por su superposición, por la estratigrafía de su superficie.

Una anotación importante es que los *atlcors* se encuentran en la frontera entre el dibujo y el color. Esta discusión clásica en el arte se ve resuelta al llevar a cabo el trazo con color, ya que el procedimiento permite ejecutar diferentes efectos cromáticos y de división de la luz. De este modo, lo que me interesa proponer es que los *atlcors* producen vibraciones de color: las barras dotan de distintas texturas a la obra, fracturan su plano y crean un espacio diferente; espacio que, a manera de atmósfera eléctrica, diría Atl, rodea todos los cuerpos del universo y permite su unidad y armonía.

En el ámbito científico, el físico Hermann von Helmholtz decía que la materia es producto de vibraciones electromagnéticas, por lo que la mejor manera de representarla sería a través de éstas; también para el ocultismo y la teosofía la vibración fue un principio fundamental. En esta búsqueda espiritual se encontraban artistas e intelectuales modernistas como Murillo, debido a la pérdida de una dimensión trascendente y al deterioro de la experiencia de unidad con el mundo ante el auge del pragmatismo y el materialismo de la sociedad burguesa.



Fotografía bajo luz rasante de *La sombra del Popocatepetl* [detalle].

Desde las alturas del Popocatepetl, Atl narra su experiencia en *Las sinfonías del Popocatepetl*: “de todas las cosas emanó una fuerza nueva cuyo influjo yo no había sentido jamás; una palpitación cuyo ritmo nacía de cada molécula de la materia y vibraba sobre mis nervios con renovadora energía”. Con esto, Gerardo Murillo expandió su búsqueda artística hacia el dominio de lo invisible, de lo que está más allá de la experiencia sensorial directa y, al poder representar las vibraciones energéticas que constituyen a los cuerpos, las ligó al paisaje, los animales, las figuras humanas y demás elementos. Me interesa resaltar las implicaciones de los *atlcors* en la pintura de paisaje, ya que son éstos los que ponen al ser humano en relación con los volcanes, con el micro y el macrocosmos. De ahí que sea tan importante que estudiemos la pintura desde su materialidad, su configuración y su proceso.

Para Atl era necesario comprender el paisaje como “el ritmo de ondas que la naturaleza extiende tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía”. Es decir, entendía el estudio y la pintura del paisaje como una posibilidad para adentrarse en el conocimiento de las relaciones físicas y electromagnéticas existentes entre el hombre y el universo. Pensaba la relación entre un micro y un macrocosmos que, como analogías o maneras de descifrarse entre sí, están presentes en su obra, ya sea a través de la literatura, la pintura, los *pochoirs*, las disertaciones científicas y las montañas o los volcanes. JM

Todas las fotografías son de Eumelia Hernández, 2005, © LDOA, LANCIC, IIE, UNAM. La reproducción de las imágenes fue autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2025).

MARIO GALEANA

# Plegarias para un cráter: rituales de lluvia a la sombra de los volcanes

## 1

Durante la primera vez que visitaba a uno de sus nueve hijos en Filadelfia, Cenobio Jiménez recibió una llamada desde el pueblo. Le dijeron que allá, en San Mateo Ozolco, los campos se agrietaban bajo un cielo obstinadamente seco. La primavera languidecía en el calor del verano y el maíz, con tanto sol, batallaba para abrirse paso entre la tierra. Necesitaban su ayuda. Necesitaban la palabra del tiempéro.

Las instrucciones de Cenobio fueron simples. Tenían que reunir suficiente comida y ofrendarla en la cueva de los rituales, más allá de las cascadas y las praderas, pues hasta los gigantes son más afables con el estómago lleno. Él se encargaría del resto. Acordaron

Todas las fotografías fueron tomadas por Mario Galeana durante su entrevista a Cenobio Jiménez, 2025.



hablar al día siguiente y colgaron. Cenobio dejó pasar algunos minutos y entonces dirigió una plegaria en náhuatl a Gregorio Popocatepetl y a Rosa Manuela Iztacuíhuatl, los nombres con los que su padre llamaba a los volcanes.

Cuando el teléfono volvió a sonar, ya llevaba consigo la promesa cumplida de las nubes.

—Al poco rato me avisaron del pueblo que ya había llovido —recuerda satisfecho, siete años después de aquel día—, es que yo fui recomendado ante ellos, y ellos también ruegan por nosotros para que nos llegue el agua. Sí, son de piedra, porque Dios lo dispuso así. Pero son como nosotros.

San Mateo Ozolco fue fundado en las estribaciones de los volcanes, a cuarenta kilómetros de la capital de Puebla. En el pueblo viven 2700 personas, aunque su otra mitad, ausente de los censos

oficiales, reside en Filadelfia, la ciudad a la que llegó el primer migrante en los años noventa. Fertilizada por los minerales que contiene el material volcánico, la tierra ha dado, desde siempre, una vocación a los que no se han ido: nueve de cada diez son campesinos.<sup>1</sup>

Como en otras comunidades de Puebla, Estado de México y Morelos, en San Mateo Ozolco los volcanes tienen nombre propio y, según las historias de los más viejos, a veces caminan entre la gente. Al vértigo que impone su descomunal tamaño, han respondido con una admi-

- 1 Beatriz Martínez Corona y José Álvaro Hernández Flores, “Estrategias económico-productivas en comunidades rurales transnacionales: el caso de San Mateo Ozolco, Puebla”, 21º Encuentro Nacional sobre Desarrollo Regional en México, Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional, del 15 al 18 de noviembre de 2016.





ración ancestral, grabada en la memoria colectiva de quienes aprendieron a convivir con su grandeza.

Sin embargo, sólo a través de los sueños de unos cuantos los volcanes han revelado sus voces y rostros. Según el lado de la serranía en el que uno se encuentre, estos personajes llevan el nombre de tiemporos, graniceros o aureros, y su existencia es tan antigua como prueban las crónicas escritas por los frailes que llegaron a América hace casi quinientos años.

Los tiemporos aprendieron el lenguaje del cielo: leen el comportamiento de las nubes, corrigen la trayectoria del granizo y garantizan la lluvia para los cultivos. Son conjuradores que “establecen con el mundo natural un vínculo que les permite tener acceso a los poderes ocultos que gobiernan las fuerzas de la naturaleza”, explica el antropólogo Julio Glockner en el libro *Los volcanes sagrados*.<sup>2</sup>

Tal poder contrasta con la sobriedad de sus vidas. Ahora mismo, en una mañana de enero, Cenobio está sentado en el comedor de su casa, junto a un bote pleotórico de mazorcas azules y amarillas.

2 Julio Glockner, *Los volcanes sagrados: Mitos y realidades en el Popocatepetl y la Iztaccihuatl*, Punto de lectura, México, 2012, p. 25.

Viste calcetas con chanclas, chamarra y una gorra que se retira cada vez que pronuncia las palabras Padre Celestial. Sus 65 años pesan como si hubiera recorrido dos vidas en una sola.

El cuarto se sostiene en un cuidadoso desorden: en la estufa hay cazuelas con restos de comida, sobre la mesa hay enseres y botes de refresco y al fondo, un altar con velas, crucifijos, vírgenes, santos y botellas de tequila. Afuera el viento sopla con la fuerza de un trompetista, arrastrando la ceniza del volcán por la plaza y los patios del pueblo.

—Yo les grito y ellos vienen, porque ya lo saben, se conocen entre ellos. Vienen a comer mole, a echarse un taquito. Así nos acordamos de ellos y de nuestro Padre Celestial —dice, mostrando los mechones blancos de cabello.

El padre de Cenobio, don Manuel Jiménez, fue el tiemporo de Ozolco hasta el día de su muerte, ocurrida hace treinta años. La gente cuenta que, por la mañana, igual que un meteorólogo por televisión, don Manuel tocaba la campana de la iglesia anunciando el tiempo del día. Su hijo, en cambio, recuerda las épicas jornadas en las que su padre ascendía a los volcanes caminando a tientas entre la oscuridad.

—Salían a las tres de la mañana y volvían a las ocho de la noche. ¡No se cansaban! Imagínese, cargando todo el viaje. Y nosotros, a ver, que vamos en carro hasta donde el camino nos deja, ya nos cansamos. ¡Quién sabe, Dios mío, cómo lo aguantaban!

Si el ejemplo de su padre lo preparó para ser tiemporo, dos sueños definieron su destino. Una mañana, mientras cortaba varas de madera en el bosque, un anciano se acercó a él y le reclamó que nadie iba a visitarlo. Antes de poder contestarle, había desaparecido.

Esa noche soñó con el mismo anciano y éste le dijo que debía llevarle fruta hasta el volcán: una ofrenda de iniciación de Gregorio en persona.

En el segundo sueño, dos mujeres de rostro idéntico —una joven y esbelta,



Miniaturas del manuscrito de Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, 1570-1581, ff. 155r y 339r. Biblioteca Nacional de España © 4.0.

la otra anciana y robusta— preparaban sopes frente a un comal. La mayor le dijo que comiera algo y después le ofreció un fajo de billetes rojos de veinte pesos, iguales a los que circularon en los años setenta. La mujer le dijo que era Rosa Manuela.

Cenobio entendió al instante que aquellos eran, precisamente, los espíritus a los que su padre se dirigía. Desde entonces, los volcanes aparecen en sus sueños de manera esporádica. Le piden ropa, comida u objetos que él compra recogiendo la “limosna” que pide casa por casa.

—¿Y cómo son ellos?

—Pues son grandes, güeros... así como en el cuadro.

Sobre la pared del comedor está enmarcada la escena clásica del guerrero que, ataviado con penacho, brazaletes y sandalias de cuero, sostiene en los brazos a una mujer dormida en su prístino vestido color nieve.

## 2

Para el antropólogo Glockner, el sueño también fue el comienzo de todo.

Durante la primavera de 1989, un amigo le dijo que había conocido a un grupo de campesinos que llevaba ofrendas al Popocatepetl, y lo invitaron a subir con ellos. La noche anterior al ascenso, el 1 de mayo, Julio y su grupo durmieron en el albergue de Tlamacas, un sitio en el que los montañistas pernoctaban hasta antes de la explosión volcánica de 1994.

Allí soñó que debía mantener un haz de luz en el centro de una circunferencia que adoptaba, simultáneamente, la forma de un ombligo humano y de un cráter.

A la mañana siguiente, el grupo se presentó con Antonio Analco, el tiempiero de Santiago Xalitzi, un pueblo vecino de San Mateo Ozolco. La sorpresa del investigador fue mayúscula cuando el tiempiero les dijo que ese día subirían hasta El Ombligo, uno de los lugares sagrados más importantes en el volcán.

—Fue como una premonición—dice, sentado frente a un capuchino—, no es que yo crea en estas cosas, pero ante una evidencia así, no puedes más que pensar que fue eso, o una casualidad afortunada.

En El Ombligo, una oquedad rocosa a 4200 metros sobre el nivel del mar, el viento pasaba por su piel como un cuchillo sin filo y la nieve descendía igual que la copiosa revuelta de un diente de león al aire. Los campesinos y el tiempiero colocaron dos cruces con flores rojas apuntando hacia sus cultivos y pronunciaron sus cantos y rezos. Con los años, Glockner dedujo que, para los tiempieros, la cruz es un “instrumento mágico que recoge las fuerzas del cielo y las proyecta sobre la tierra”.

Pero ese día, en el vientre del volcán, los gestos de aquel ritual desconocido lo impresionaron tanto que siguió asistiendo a las ceremonias durante los siguientes treinta años.

—Todos los que estuvimos ahí lloramos. ¡Lloramos! Fue realmente conmovedor escuchar esas súplicas para pedir lluvia, sabiendo que no era una cuestión formal, que la gente se estaba jugando el alimento de todo el año, el levantamiento de una buena cosecha.

Entre los años noventa y los dosmil, Glockner conoció a la mayoría de los tiempos de Puebla y Morelos. Documentó sus prácticas rituales y explicó al mundo citadino las formas de un mundo mágico en el que los antiguos espíritus de la lluvia conviven en armonía con el Dios cristiano. Lo impresionaron, sobre todo, las historias de los *rayados*, poderosos conjuradores de lluvia que empezaron a hablar con los volcanes después de haber sobrevivido a la caída de un trueno.

Como doña Teófila, una tiempira de 94 años que vivía en Hueyapan, Morelos. Sentados frente al fogón de su cocina, la anciana le contó que el relámpago la había matado a la edad de diez años; su familia la veló durante un día, hasta que la niña se levantó pidiendo una jícara, un instrumento que los pedidores de lluvia de Morelos utilizan durante sus rituales.

Hueyapan fue el sitio en el que, en 1581, el fraile Diego Durán terminó su *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, donde narró, con asombro y rechazo, las ceremonias realizadas en honor a los volcanes por los pueblos mesoamericanos.

Según el dominico, durante el mes de octubre se llevaba a cabo una “Fies-

ta de cerros” en la que se elaboraban figuras de masa antropomorfas del Popocatépetl que eran colocadas en el lugar más importante de las casas. Mientras que en Tenochtitlan existían adoratorios de una diosa de palo vestida de azul que representaba al Iztaccíhuatl, “y no solamente en los templos, sino en una cueva que en la misma sierra había.”<sup>3</sup>

Hasta ahora, el investigador Ismael Arturo Montero García, especialista en arqueología de alta montaña, ha contabilizado la existencia de treinta y dos sitios arqueológicos en el Iztaccíhuatl y siete más en el Popocatépetl.

Fue aquí, en la espina dorsal del coloso, en donde el explorador francés Joseph Désiré Charnay halló durante la segunda mitad del siglo XIX un cementerio de niños consagrado a Tláloc. En el sitio de Tenenepanco, como se le conoce, había restos infantiles y flechas de obsidiana, platos y juguetes con forma de zorros, tigres y perros a los que se les había añadido llantas, como carritos.

3 Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, Impr. de J. M. Andrade y F. Escalante, México, 1867-1880, tomo II, pp. 199-207. Consultado en Colección Digital, Universidad Autónoma de Nuevo León.



Quinientos años de catequesis y sincretismos no apagaron la devoción de las alturas. Hoy existen al menos treinta lugares sagrados entre los mil kilómetros de superficie que ocupan los cuerpos de ambos volcanes, a decir de Glockner. Cuevas, cascadas y manantiales son concebidos como “Centros del Mundo”, lugares en donde confluyen deidades, seres vivos y espíritus del pasado.

Los tiemperos suelen presentar sus ofrendas ante los volcanes el 12 de marzo, día de san Gregorio; el 3 de mayo, cuando inicia la temporada de lluvias; y el 30 de agosto, día de santa Rosa de Lima.

A pesar del desgaste físico que supone llegar a ellos, a menudo estos sitios son vandalizados y a cada desperfecto los tiemperos atribuyen la alteración del ciclo de las lluvias. Por esta razón, Glockner ha propuesto que estos rituales y sus espacios sagrados sean declarados patrimonio cultural en sus respectivos estados, y así se adopten medidas para conservarlos.

—Y a todo esto, ¿usted en qué cree?

—Si alguna secuela ha quedado en mí después de todos estos años —dice sonriendo—, es que creo que ahora tengo una concepción panteísta del mundo.

### 3

Sobre el primer hombre que desafió las alturas del Popocatepetl se cuentan tres cosas: la primera, que subió en los albores del siglo XIII; la segunda, que entregó su sangre como ofrenda para atraer la lluvia y la tercera, que llevaba por nombre Chalchiuhtzin, el “Señor de la Esmeralda”.



Aquel anciano peregrinaba junto a un grupo de chichimecas que terminó asentándose en el Estado de México. El éxodo había sido rotundo: “Sol y sequía habían cobrado fuerza, y había hambre y necesidad”, cuentan las *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*.<sup>4</sup> Entonces el Señor de la Esmeralda, “buscando propiciar la lluvia”, subió hasta la cima del volcán y se flageló entre la soledad de las nubes.

Sobre el primer hombre que partió de San Mateo Ozolco con dirección al norte se sabe poco más.

Su nombre era Efrén Téllez y cosechaba maíz y ciruelos. A principios de 1995 se fue a Nueva Jersey en busca de otro trabajo. Un día cruzó el puente que llevaba hasta el centro de Filadelfia y, después de caminar por horas, vio un cartel que decía Tequilas Restaurant. Fue contratado como lavaplatos y llamó a casa para dar la noticia. Al cabo de diez años, cerca de mil quinientas personas del pueblo ya vivían en aquella ciudad de la costa este de Estados Unidos.

Los primeros en llegar fueron, sobre todo, adolescentes y jóvenes que no tenían más de veinte años. Migraban porque, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio, el campo había dejado de ser suficiente para alimentar a sus familias, según Domenic Vitiello, profesor de Planificación y Estudios Urbanos.<sup>5</sup>

La mayoría empezó a trabajar en restaurantes como camareros, lavaplatos o cocineros. Después abrieron tantas tiendas por el sur de Filadelfia, que pronto toda esa zona comenzó a llamarse “Puebladelfia”.

El movimiento también trajo cambios en Ozolco. Con las remesas de los migrantes se edificó el primer bachille-

4 Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 147.

5 Domenic Vitiello, *The Sanctuary City. Immigrant, refugee, and receiving communities in postindustrial Philadelphia*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 2022, pp. 192-198 y 212-217.



rato del pueblo y se crearon cooperativas para vender productos derivados del maíz. En donde había jacales aparecieron casas portentosas estilo americano o construcciones en permanente obra negra a las que algunos regresaron tras su viaje por el norte.

Aún hoy, para muchas personas, la vida posible sigue estando allá, muy lejos de los volcanes.

—A los chavos lo que les gusta es terminar el bachillerato e irse para los Estados Unidos. Eso y los corridos tumbados —me dice Alejandro Jiménez.

Alejandro nació en Ciudad de México, donde se graduó como médico veterinario, pero decidió volver solo al pueblo de sus padres cuando cumplió treinta. Dice que la ciudad lo abrumaba. Ahora tiene cuarenta y cinco y dedica sus días al campo y a organizar la feria del pulque que se celebra en San Mateo Ozolco anualmente.

Atosigado por el manto de ceniza que el viento agita, recuerda una histo-

ria que su abuela solía contarle cuando vivía en la capital.

—Decía que una vez bajó un hombre vestido como apache. Así, con sus plumas y sus sandalias. Entonces entró a la iglesia y allí la gente lo agarró porque creían que estaba loco o que se iba a robar algo. Él les dijo que no lo podían encerrar porque éste era su pueblo. Y si lo hacían, entonces se iba a enojar con ellos. Así que lo soltaron y desapareció. Ella está segura de que era el Popocatepetl.

No hay nubes sobre Ozolco, sino un trazo lechoso serpenteando en el fondo azul. Huele a carbón y pasto. En los campos se pizca el maíz, se corta el zacate que será usado para dar de comer a los animales. En unas semanas empezará el arado y la tierra volverá a llenarse de semillas. Después, si los volcanes son generosos, llegarán las lluvias.  $\mathcal{M}$

ANEL PÉREZ MARTÍNEZ

# Caminar un glaciar

*Las montañas responden a nuestra presencia con ecos.*

*A veces sus voces son suaves, a veces terribles.*

NAN SHEPHERD, *The Living Mountain*

Es innegable. Los paisajes montañosos evocan una emoción estremecedora, pero los que además son nevados atraen y sobrecojen de manera distinta. Su magnetismo no sólo radica en la estética; hay algo en ellos que desafía. La verdad es que caminar un glaciar puede ser una absoluta locura. Y voy a contar por qué.

La primera parte de esta locura es la distorsión del tiempo. Hay que invertir el reloj cotidiano como en un ejercicio de ficción. Mi hermana, mi hija y yo nos obligamos a dormir por la tarde y ponemos el despertador a las 11:45 de la noche. Suena la alarma

Fotografías de la autora.



y despertamos. Con una alta dosis de adrenalina en la sangre, iniciamos el ritual de vestirnos con precisión técnica; cada prenda ha sido elegida y probada.

Es el verano de 2023. Somos tres mujeres en el albergue andino del Nevado Vallunaraju, en la Cordillera Blanca de Perú. No hablamos mucho mientras nos ataviamos de montañistas. Siento la tensión. Una vez vestidas, nos obligamos a desayunar, aunque para nuestros cuerpos es aún de noche. Avena, café, fruta. Seguimos serias, concentradas en cada detalle, repasando mentalmente lo que no debemos olvidar.

Es casi la una de la mañana y estamos listas. Tenemos tanto miedo como ganas.

Salimos al exterior y el golpe frío y húmedo del glaciar nos sacude de inmediato. Pero estamos bien protegidas: capas de Capilene, forro polar, Gore-Tex, calcetines especiales y las pesadísimas botas de alta montaña. Mi prenda favorita es el Buff que llevamos en el cuello y que subimos hasta la nariz para cortar el viento. Usamos gorro, guantes ligeros debajo de los gruesos, casco, bastones telescópicos, una mochila de sesenta litros con crampones, cuerdas, mosquetones,

jumar, piolet, chamarra de cumbre, bebidas hidratantes, alimento para la marcha, bloqueador solar, celular, botiquín... mil cosas. Lo que más pesa no es la mochila. Lo que realmente cargamos es un pacto entre nosotras, el deseo de compartir la cumbre, allá a 5 686 metros sobre el nivel del mar.

Caminar a esas horas de la madrugada es un acto cuestionable. ¿Por qué estar aquí cuando podríamos estar en cualquier otro lugar más cálido, más seguro, más cómodo, más... femenino?

Encendemos la lámpara frontal adherida a nuestros cascos, la única iluminación que tendremos durante las próximas horas, hasta que salgan los primeros rayos del sol. Tomamos un camino ancho hasta encontrar la brecha de inicio, señalizada con un *pato*, esas pilas de piedras encimadas que marcan la ruta en la montaña. Es duro dejar atrás el albergue, despedirse de la última sensación de refugio y adentrarse en la noche oscura y rugosa, en las tripas de la montaña, llevando sólo lo que traemos al hombro.

Mi hermana hace una pausa. Cierra los ojos, murmura algo. No reza una oración, hace una especie de pacto con la montaña: le expresa su agradecimiento y le pide que nos vaya bien. Nos miramos con inseguridad, sonreímos forzosamente, nos abrazamos. Ahora sí es la tercera llamada. Comenzamos.

El ascenso se marca en la respiración, que se altera de inmediato, mientras se siente cómo en los músculos fríos va aumentando la circulación sanguínea. Luego, el ritmo del cuerpo se adapta, encuentra su cadencia. Avanzamos en fila, concentradas y siguiendo a dos hombres jóvenes, nuestros guías. Somos un grupo de cinco personas mexicanas enlazadas por el anhelo de estar en la montaña. Dependemos unos de otros. Aquí no existe más que nuestra fuerza, nuestra experiencia, nuestras decisiones.

Como a la hora y media hacemos una primera parada para ajustar capas, hidratarnos, comer algo. Los guías nos preguntan cómo vamos. Sin pensarlo mu-





cho, les comparto que no me siento del todo bien. Tengo náuseas y el estómago revuelto, pero no nos alarmamos. Nos preparamos bien, pasamos meses en un entrenamiento riguroso, realizamos un par de ascensos previos alrededor de la ciudad de Huaraz para aclimatarnos, además de la preparación que hicimos en el Nevado de Toluca, La Malinche y el Iztaaccíhuatl. No entiendo por qué ahora no voy bien, pero continuamos en el camino.

Es fascinante percibir los cambios en el paisaje, pese a la oscuridad. Los ecosistemas tienen sus propias fronteras y, en la montaña, la vegetación va indicando la altura. Alienta dejar atrás el bosque y los últimos árboles al cruzar la línea imaginaria del *timberline*; tras ella, debido a la altitud, la montaña ya no sostiene más raíces.

Horas después llegamos al campo de morrena: la cicatriz del glaciar, la huella de la retracción del hielo, rocas testigos de un tiempo en fuga. En los vestigios geológicos hay marcas claras de que aquí vivió el glaciar que, como todos, ha ido desapareciendo. La inclinación se vuelve brutal. Hay que calcular cada paso, no dudar del equilibrio. Este terreno es profundamente exigente y agotador.

Al finalizar ese caos mineral, encontramos la base del glaciar.

Detenemos la marcha. Respiramos. Alcanzar la frontera de hielo siempre desata un momento de celebración. Es como

abrir un libro y ver a doble página un gigantesco espacio blanco. También es una de las pausas más importantes del recorrido. Hay que intentar comer otro poco, hidratarse, observar, sentir, preguntar cómo va el grupo, sonreír si fuera el caso y, fundamentalmente, prever la última etapa, que puede ser bastante larga. Hay que sacar el material de la mochila y prepararse, colocarse los crampones, ponerse los arneses, desempacar las cuerdas, los mosquetones, el piolet, reajustar las capas, encordarnos y decidir quién continuará el ascenso con quién.

Los guías se miran, se entienden, hablan entre sí. Nosotras nos miramos a la expectativa. Yo sé que no voy tan bien como imaginé, qué irritante. Me pesa cada día de mis 53 años, me pesa cada gramo de mi cuerpo y de mi equipo. Me he sentido mal durante las últimas horas y no he podido vomitar. Iñaki, el guía titular, nos avisa cuál es la decisión que han tomado. Con él irán mi hermana y mi hija. Yo iré a la retaguardia con Dani. Tengo que estar de acuerdo, voy más lento de lo habitual, es evidente que estoy haciendo un enorme y esforzado camino. Siento rabia y un nudo en la garganta, me da terror no ser capaz de llegar, pero por ahora no pienso detenerme.

El glaciar exige otra forma de caminar. Hay que levantar los muslos al andar y clavar con firmeza cada crampon en el hielo. La inclinación se acentúa. Estamos a más de cinco mil metros sobre el nivel del mar y la falta de oxígeno se siente con claridad. Gretel Ehrlich dice que “caminar sobre un glaciar es caminar sobre la memoria del mundo, sobre ríos detenidos en el tiempo”. Así es.

Hacia las cinco o seis de la mañana se advierte el gran espectáculo. Aparece en el horizonte un asomo de sol y los primeros tonos maravillosamente violetas que anuncian el alba. Es imposible explicar lo que se siente ver un glaciar transfigurarse con la aurora. Lo que hasta ahora era blanco se torna todo en colores alucinados, alterados, psicodélicos. Durante unos cuantos minutos, si no es que

Ahí está. En el hielo, en el cielo, en la luz. En el aire está el *glitter* feminista. La misma energía que llevó a Annie Peck, la primera mujer en subir a la cima del Huascarán hace cien años, con una bandera que decía “Voto para las mujeres”.

segundos, la Cordillera Blanca se desvela como si se abriera el telón de un escenario teatral. Y ahí están, apenas iluminadas, las cumbres glaciales de los nevados vecinos. Y ahí, al fondo, emergiendo como una sombra titánica, aparece el Huascarán, el pico más alto del Perú. No queda más que suspirar ante ese momento. Una fiesta de luces va degradando la oscuridad en morados, violetas, naranjas. Los pequeñísimos pedazos de hielo que brincan a cada paso son como prismas que reflejan brillos y destellos de estas tonalidades.

Por alguna razón, me viene de inmediato a la mente la brillantina violeta en las marchas del 8M. Ahí está. En el hielo, en el cielo, en la luz. En el aire está el *glitter* feminista. La misma energía que llevó a Annie Peck, la primera mujer en subir a la cima del Huascarán hace cien años, con una bandera que decía “Voto para las mujeres”. Veo la forma de esa cumbre y pienso en ella y en su audacia. En sus vestidos de alpinismo. En sus crónicas, en ese fantasma que está al lado de todas las mujeres montañistas.

Seguimos el ascenso. Voy agotada, reduzco aún más mi marcha. Me falta el aire, voy turbada por el esfuerzo. Volteo

la cabeza hacia el glaciar del propio Vallunaraju. Y en ese mismo glaciar violeta, un poco más adelante de mí, escucho un ligero viento y luego ese sonido tan particular de los crampones enterrándose en el hielo: es la melodía de los

pasos lentos de dos de las mujeres que más quiero en el mundo. *Caminando, caminando, caminar*, pienso en ese verbo sonoro tan usado en ámbitos poéticos y metafóricos. Rebecca Solnit dice que caminar es un acto de resistencia, pues para las mujeres moverse libremente en el mundo nunca ha estado garantizado. O como decía Virginia Woolf, hasta hace poco las mujeres no podían caminar sin una excusa. Y aquí vamos tres mujeres caminando un glaciar. Quizá sean las dos únicas mujeres a las que vi caminar por primera vez en su infancia. Siento una sonrisa en la cara al recordar los momentos exactos en los que las vi dar sus primeros pasos. Y ahora son ellas quienes van juntas, recordadas, marcando el paso para mí, con su ritmo. Sus registros de ADN están unidos al mío. Son mi linaje femenino.

Pero ya no puedo más del cansancio ni de la belleza de este instante violeta, femenino, empinado, geológico: todo mezclado. Por fin me detengo y lloro mucho, casi sin respirar. El guía Daniel me abraza. Mi hermana y mi hija paran y me gritan ánimos. Me siento en el glaciar, sobre los tonos violáceos, con mi chamarra, también morada. Me quito los guantes, saco unos *kleenex* y me sueno por montones. Bebo mi té que todavía está calentito, respiro hasta que poco a poco puedo recobrar cierta medida. La luz sigue iluminando ese panorama mineral y milenario que parece darme bravura. Con mucho esfuerzo, me levanto, me ajusto el arnés y emprendo de nuevo la marcha.

El viento aumenta al amanecer, se escucha más intenso entre las voces de ellas, que retomaron el camino. Me llevan unos buenos ochenta metros de ventaja. Sus piernas, sus caderas redondas,





sus enormes mochilas en las espaldas. Un par de mujeres fuertes y suaves frente a mí. Pienso en todas las historias de las mujeres con quienes he compartido montañas, incluyendo a las que he leído o visto en el cine y en fotos. Ése es el único motivo válido para seguir intentando.

Ya se ven las dos cumbres claramente. Preciosas y detestables.

Los glaciares, a diferencia del resto del cuerpo de las montañas, no tienen una ruta definida. Hay que irlos navegando, descubriendo y midiendo, pese al peligro de dirigirse a una grieta, de las que hay muchas en esta parte del Vallunaraju. Admito que no había sentido un miedo tan grande en ninguna otra montaña, ni mexicana ni boliviana, que son las que conozco. Tampoco había visto grietas tan hermosas, con tonos azulados y verdes. Muchos acantilados, muchas aristas, muchos retos técnicos, incluyendo el peor pánico cuando tenemos que hacer rapel.

Después de horas, de muchísimos pasos de ir cargando la mochila, vemos ya muy cerca la cumbre, el fin del glaciar del Vallunaraju, conocido como “el Nevado de los sueños”. Es posible que

alcanzar la cima sea un capricho, el camino ha sido fantástico. Pero queremos llegar hasta arriba, estamos a nada. Para ascender al pico final hay que saltar una grieta espantosa, pero el obstáculo, a estas alturas, ya nos da risa. Ahora sí vamos caripegadas, pues los guías han tenido que pasar primero para asegurarnos. Una vez logrado el salto, nos quedan unos sesenta metros, luego cuarenta, luego veinte, y metro a metro, nos acercamos a lo más alto del glaciar: 5687 metros sobre el nivel del mar, vamos con una franca y absoluta sonrisa en la boca. Una vez aseguradas, nos sentamos a festejar. Mi hermana saca fotos de sus hijos, yo sacó una bandera de la UNAM, mi hija no para de llorar.

No tengo duda de que jamás había hecho un esfuerzo tan grande. También puedo decir que caminar los últimos pasos del glaciar, hacia la cumbre de esa montaña, acompañándonos, ha sido uno de los momentos más significativos, más locos, más extraordinarios de mi vida. Llegamos sin aliento, pero con sorora e infinita felicidad. Nos abrazamos las tres, gritamos, nos felicitamos, nos limpiamos las lágrimas. Sentimos nuestros cuerpos temblando, latimos juntas, mujeriles, violetas, hormonales, montañistas, familiares, paradas en la punta del cuerpo glaciar que pronto desaparecerá, porque el cambio climático no perdona.

Nos falta todo el camino de regreso, bajar el glaciar completo, adentrarnos en la morrena nuevamente, caminar las cañadas hacia el albergue, pero ahora con luz, la mochila a medio peso y la certeza de que pudimos darnos el abrazo más fuerte y más alto que nos hayamos dado nunca. ❧

ALBERTO BLANCO

# Volcán al rojo blanco



Marcos Castro, *Tuve un sueño, que no era del todo un sueño*, 2019, Cortesía del artista.

Un volcán es más que un embudo inverso:  
Una ecuación que desafía las leyes de la gravedad;  
Un reloj palpitando en años luz.

\*

Laderas cenicientas que descienden velozmente a un acuerdo...  
La irrupción de un volcán es una cruz: es una incógnita en el paisaje;  
La silueta fulgurante de un relámpago dando forma final a un rostro y un cuerpo.

\*

Toma aliento en las más recónditas profundidades del espíritu...  
Trae noticias del otro lado del sueño.  
¡Todo cae en el interior de este embudo inverso que llamamos realidad!

\*

La noche desciende y el firmamento se disipa como un sueño en la inminencia de la aurora.  
La función termina con el abrazo ardiente de la imagen y el mundo;  
Las formas que se liberan ascienden hasta la vigilia.

\*

Sólo Dios sabe lo que pasa allí dentro.  
Siglos dormidos bajo un velo de nieve y de neblina...  
Sin embargo allí está ese rumor de lava que crepita en los oídos como si anunciara una respuesta.

\*

Pero no es la erupción de un volcán lo que en la luz se anuncia:  
Pulverizada historia del magma nocturno...  
Parece más bien el sueño mismo lo que se desborda: ¡estalla una constelación de ciudades  
lanzadas al alba!

\*

Calles, bosques y estrellas que ascienden a otro mundo, en medio de la miseria de los años...  
Como un embudo que recoge los zumos sagrados de la noche para volcarlos al día;  
Como un pezón perfecto al otro lado del espejo.

\*

Un volcán es fuego y nieve haciendo el amor en las alturas;  
Unos labios abiertos frente al inconcebible silencio del oído;  
Un mundo eyaculando bajo el cielo.

FABIO MORÁBITO

# Poema

Hay aviones en la vida, yo no sé,  
aviones que al levantarse de la pista,  
  
cuando se recoge el tren de aterrizaje  
y ellos se vuelven más lisos,  
  
ganan altura,  
pero ganar altura no es volar,  
  
aviones cuyo vuelo  
es un despegue que no cesa,  
  
como los cohetes desalados,  
privados del descenso,  
  
y van así,  
con su aleación herida en algún punto,  
  
sin más sustento que ser lisos,  
sin otro combustible que subir,  
  
pobres aviones sin aerodinámica,  
sin esperanza de maniobra  
  
surgidos de una posición remota,  
cautivos de su propia nube  
  
y cuyo vuelo no se anuncia  
y sin embargo tienen que salir.

Este poema aparece en *Delante de un prado una vaca*, Ediciones Era, Ciudad de México, 2011. Se reproduce con permiso de su autor.

BLANCA LUZ PULIDO

# Pájaros

Despierto en un país de invisibles pájaros  
que tejen un baile entre las ramas  
de los árboles vecinos.

Sus voces dan alas a mis horas  
mas sólo encuentro, espiando entre las ramas,  
fragmentos dispersos, grietas, huellas  
del mundo paralelo en que otras leyes  
gobiernan su materia.

En medio de la altura  
prendo estas líneas a sus ojos  
para que me alcen de la tierra.

ADRIÁN CHÁVEZ

# El violinista en la azotea: una nota sobre alturas residuales

La historia de la modernidad es la caída del ángulo, su transformación en recta: el paso del tejado a la azotea.

Los tejados, inclinados por definición, eran útiles durante la Antigüedad y el Medioevo occidentales, en regiones y épocas de lluvia, porque evitaban que el agua se acumulara y se convirtiera en un problema. Al inicio se hacían de paja, que, sin embargo, tiene la mala costumbre de ser presa fácil para el fuego; por eso, con el tiempo se incorporaron materiales más resistentes, como la madera —si había dinero— o las tejas de barro que delatan la herencia



etimológica de la palabra. En *El violinista en el tejado*, el musical de 1964, el personaje que da nombre a la obra no interviene en la acción (las peripecias del lechero Tevye y sus hijas), pero aparece física, musical y simbólicamente a lo largo del montaje como la metáfora perfecta del pueblito judío donde ocurre la historia, una comunidad que se balancea para no caer mientras trata de arrancarle algo de sentido y belleza a un mundo que cambia más rápido que sus valores. Esa tensión, ese estar en vilo y en riesgo y esa metáfora funcionan sólo porque la cara exterior del techo está inclinada. En algún momento, sin embargo, proliferó la horizontalidad. Todo indica que, aunque en la España medieval también abundaban los tejados, una mezcla de influencias, primero arábiga y luego americana, con las culturas prehispánicas, definió el paisaje que Pedro Gualdi pintó en 1842 en sus *Vista suroeste* y *Vista noroeste de la Ciudad de México*: es el reinado absoluto de la recta, el

cual ahora compruebo de pie en la azotea de mi departamento.

Vivo en un quinto piso, lo que en este edificio significa que, entre el firmamento y yo, no hay vecinos de ruidosos pasos nocturnos —en todo caso, me temo, ése soy yo—, sino apenas una plancha de cemento. Luego de subir nada más que un tramo de escaleras, apoyo las manos sobre una de las bardas y contemplo el paisaje citadino imitando al Dr. Atl, el gran pintor de los volcanes mexicanos, del cual se conserva una fotografía en la azotea del claustro del exconvento de la Merced, donde durante algún tiempo compartió una covacha con su pareja, la artista Nahui Olin. En la foto, el pintor está sentado sobre la barda con los pies hacia el vacío; yo no confío tanto en mi competencia motriz, y aunque quiero que este texto salga bien tampoco estoy seguro de que valga el riesgo, pero sí dejo que el viento me pegue en la cara como imagino que hacía con él, y recuerdo lo que alguna vez



Fotografía de Filemón Alonso-Miranda, vista desde la azotea de Atea (Arte, Taller, Estudio, Arquitectura), La Merced, Ciudad de México, 2024, © del autor.



Pedro Gualdi, *Vista suroeste de la Ciudad de México*, 1842. Museo Franz Mayer ©.

respondió en una entrevista: “todo lo que está de la azotea para arriba es mío”.<sup>1</sup> No me lo creo; es la clase de cosa que uno dice en una entrevista pero que si se repite en la soledad da un poco de vergüenza. También, claro, es más fácil decirlo si uno se dedica a pintar montañas para la posteridad. Lo que yo veo, al margen de las planicies, o sobre ellas, son antenas, ropa colgada, foquitos gentrificadores y, más allá, los edificios de Reforma. Trato de pensar en la proporción de tejados y azoteas en otros estados de la República. Salvo que me traicionen mi falta de país o mis prejuicios centralistas, sospecho que habré visto más tejados en algunos pueblos mágicos y que su presencia se difumina en lógica inversa a la urbanización. Resulta curioso que por lo general se asocien las ciudades con lo vertical —los edificios, los monumentos, los rascacielos—, cuando su verdadera esencia está en la horizontalidad: azoteas firmes de desagües discretos, sobre las cuales el violonista ya no es un artesano del equilibrismo, sino un señor ocioso cuyo violín, a ciertas horas, probablemente provoque reacciones encontradas en el chat de los condóminos.

Una vez que el ángulo se convirtió en recta y el riesgo dio paso a la comodidad, el espacio se volvió habitable. Como señala Enrique Tovar Esquivel en un tex-

to para *Relatos e historias en México*,<sup>2</sup> no fue sino hasta 1884 que el *Diccionario de la lengua castellana* cambió su definición de azotea, de “sitio alto en lo último de las casas” por “sitio descubierto en la parte superior de una casa, y por el cual se puede andar”. De ello dieron cuenta el Dr. Atl y Nahui Olin, pero la ocupación (¿okupación?) que hicieron estos dos de la azotea tenía algo de insubordinado, porque las azoteas, aunque fueran “para andar”, no son para vivir, y la forma de habitarlas no es la misma que la de las habitaciones de la casa, sino una estrictamente temporal, como si al subir a la azotea se activara un temporizador que obliga a hacer las cosas rápido, antes de que a uno le dé demasiado cielo. Vivir en la azotea es una suerte de último recurso (el Dr. Atl y Nahui Olin, por ejemplo, llegaron a vivir ahí huyendo del gobierno de Álvaro Obregón).<sup>3</sup> En cambio, las actividades reservadas a este sector de la casa son las de un espacio residual y no las de una estancia propiamente dicha: 1) tender la ropa (ya sea que se la deje más o menos libre al viento, sostenida apenas por la confianza en unos ganchos, o se la mantenga cautiva en esas jaulas que convierten el tendedero en un aviario de telas multicolores): la azotea como extensión funcional de la casa; 2) guardar cachivaches: la azotea como bodega; o 3) crecer plantas que se beneficien de la lluvia: la azotea como huerto improvisado. A veces es todas esas cosas al mismo tiempo. Recuerdo, por ejemplo, que en casa de mis abuelos había efectivamente ropa tendida, plantas y cacharros. Aquella azotea estaba estructuralmente conectada a la de mis tíos, que vivían al lado, y las delimitaba sólo un tímido muro bajo de ladrillo pelón. Una vez, cuando era niño, traté de ayudar a

1 Frida Juárez Bautista, “Entrevista con Dr. Atl, quien mejor retrató al Popocatepetl: ‘todo lo que está de la azotea para arriba es mío’”, *El Universal*, 27 de mayo de 2023.

2 Enrique Tovar Esquivel, “Otear la vida. Vivencias y convivencias en las azoteas de Ciudad de México”, *Relatos e historias en México*, núm. 107, julio de 2017.

3 Carlos Villasana y Ruth Gómez, “El revolucionario que quiso salvar La Merced”, *El Universal*, 14 de agosto de 2018.

mi papá a mover una bicicleta vieja de un lado al otro. Lo más probable es que no necesitara ayuda, menos de un chamaco escuálido, pero igual me dejó hacer. Alguien más, algún tío quizá, nos pasaría la bicicleta desde su lado, y nosotros la recibiríamos. Como era muy bajito, para alcanzar me subí a un montículo de botellas de vidrio vacías y ladrillos sueltos pegados al muro. Éste estaba coronado por las tradicionales macetas de media lata de cerveza, en las que vivía una comunidad de cactus, de ésos cuyas espinas son tan finas que parecen pelitos blancos, lo cual resultó muy inconveniente cuando un ladrillo cedió bajo mi escaso peso, las botellas rodaron y yo, obedeciendo a un dudoso instinto de supervivencia, me aferré a lo primero que encontré: uno de esos cactus. Igual me caí y además terminé con la mano tapizada de espinitas; algunas de ellas, estoy seguro, siguen viviendo encarnadas en las profundidades de mi mano, a pesar de los esfuerzos quirúrgicos de mi papá y su cortauñas.

En toda regla, los primeros habitantes de la azotea no fueron los humanos, sino los animales: canarios despreocupados, palomas mensajeras y perros miserables. Quizá por eso, vivir en la azotea conserva, en la mente de las personas, algo de anómalo, de infrahumano o de secreto. En 1964, el escritor cubano Julio Ramón Ribeyro tituló un cuento suyo “Por las azoteas”, donde se narra la historia del rey de las azoteas, un niño que, durante las vacaciones del verano, se apropia de esos espacios apenas visitados por los adultos y que están llenos de cosas “a medio camino entre el uso póstumo y el olvido. Entre todos estos trastos”, dice el protagonista, “yo erraba omnipotente, ejerciendo la potestad que me

fue negada en los bajos”. Su monarquía total se ve amenazada cuando conoce, en una azotea vecina, al rey de los gatos, un hombre afable y misterioso cuya historia sólo podemos intuir (y que, en mi lectura, recuerda un poco al Dr. Atl). La amistad que entablan los personajes tiene sentido sólo en las alturas y descansa sobre nuestra ignorancia el lugar que cada uno ocupa en el mundo de allá abajo, en la tierra de los humanos. La azotea se convierte así en una realidad alterna y permisiva, de forma similar al Japón en que se encuentran los personajes de Scarlett Johansson y Bill Murray en *Lost in Translation*, de Sofía Coppola. En su función de realidad paralela, entonces, es que la azotea le abrió sus puertas (¿aunque son suyas realmente? ¿Puede tener puertas lo que no tiene paredes? ¿Eres tú, Ricardo Arjona?) a los habitantes humanos: a los fugitivos y desertores, sí, pero también a la servidumbre, a la que se le construyeron “cuartos de servicio” para no mancillar la autopercepción de la casa principal con una presencia que había de ser completa, mas no demasiado visible (como puede verse en *Roma*, de Alfonso Cuarón), así como a los adolescentes que de pronto se descubrían demasiado interesantes para habitar una estancia convencional y optaban por mudarse al reino de la azotea, aprovechando que el privilegio de la beca parental les permitía ser pobres con comodidad.

En su secrecía, la azotea es también, por último, un punto débil. Al ser y no ser parte de la casa, se vuelve como la carne expuesta entre las piezas de una armadura. Un exvoto de 1993, firmado por José Refugio Regalado, reza de la siguiente forma: “Doy gracias a la virgen de Guadalupe, un ladrón se metió a robar al edificio, trató de meterse al departamento por la azotea y se atoró con uno de mis calzones, así lo pudimos agarrar”. La pintura muestra al frustrado ladrón, de pantalones de mezclilla y camiseta blanca sin mangas, atorado en el tendedero.

Queda cuestionarse si la azotea no se convertirá un día en el símbolo de la incompatibilidad entre la vida humana y el mundo que ha creado.



Fotografía de Filemón Alonso-Miranda, vista desde la azotea de Atea (Arte, Taller, Estudio, Arquitectura), La Merced, Ciudad de México, 2024, © del autor.

dero con unos calzones como cubrebocas. Hasta ahora no he logrado verificar ni la autoría ni la autenticidad de la obra más allá de la página de Facebook que la hizo pública (“Exvotos, retablos y milagritos”), pero en cualquier caso da cuenta de cómo la azotea es, en el imaginario colectivo, también una entrada subrepticia para los prófugos de las entradas principales.

Los violinistas en la azotea nos acomodamos aunque nunca a nuestras anchas, permanecemos allá arriba aunque nunca por demasiado tiempo, y apenas se queda uno más de lo debido, o apenas sube más de una persona, sentimos la necesidad de cambiarle el nombre al espacio. En términos folclóricos, al menos, la diferencia entre la azotea y la terraza no siempre es clara; hay elementos coincidentes: una pared por algún lado, un barandal y una vista hacia el paisaje un tanto más deliberada —cualquier coqueteo con el balcón o el jardín...—. En el árabe del Medioevo temprano, terraza se decía *sáth*, que en andalusí se convirtió en el diminutivo *assutáyha*, que a su vez dio paso en español a *azotea*, que no ha dado paso a nada más todavía, pero que a veces se sus-

tituye, no sin ironía, por *terracea* (del latín *terraceus*, “de tierra”), cuando se la dispone ya no para lo emergente, sino para el ocio. El purgatorio de cachivaches abre paso a los sillones impermeables y a las periqueras; los tendedores caen para dar lugar a las series de bombillas de luz cálida y diseño *vintage*; el silencio de los maullidos lo llena el *beat* del reguetón que retumba en el espejo del baño de un departamento a cuatro edificios de distancia.

Una búsqueda de la palabra *terracea* en Google arroja titulares como “Las diez terrazas más increíbles de la Ciudad de México”, “Ocho terrazas a las que puedes ir por *drinks* en Monterrey”, etc., dependiendo de dónde se haga la búsqueda. Luego, al dar clic en las imágenes, uno se encuentra... con azoteas: azoteas emperifolladas, como niñas maquilladas para un concurso de belleza. La etiqueta obliga a abandonar la palabra y optar por otra más lustrosa: los más temerosos de contagiarse de mundanidad, por ejemplo, acuden al espacio seguro y platinado del anglicismo, y anuncian sus *rooftops* —o *roof gardens*, si se animan a ponerle unas macetas en las esquinas—, los cua-



Fotografía de Filemón Alonso-Miranda, vista desde la azotea del Museo del Juguete, Ciudad de México, 2024, © del autor.

les, sin duda, rentan más caros que una vulgar terraza. Sobre la recta que alguna vez fue ángulo se libran las batallas semánticas para nombrar un espacio que en esencia es el mismo. La azotea, pues, adquiere, en contraposición al pretendido estatus de las terrazas, un matiz de precarización. No son terrazas, sino azoteas las que muestran esas tomas aéreas de las ciudades pauperizadas que tanto les gustan a los cineastas. La frase “Acapulco en la azotea”, que vio tiempos mejores pero que aún se escucha de vez en cuando, ironiza sobre la idea de un ingenio sucedáneo de la playa: son las vacaciones para las que alcanzó —“Acapulco en la terraza”, en cambio, suena a la vista del mar desde el bar de un hotel—. Del mismo modo, mientras que un violinista en la terraza muy probablemente haya sido contratado para tocar en una cena romántica, el violinista en la azotea lo hace gratis y por razones misteriosas.

Dichas razones podrían ser, por decir cualquier cosa, por la mayor pandemia que ha habido en décadas. Como documentó Almudena Barragán para *Verne* en 2020, muchas de las millones de personas que nos vimos obligadas a hacer cuarentena a causa del COVID-19 encontramos en las azoteas un escape a los sesenta metros cuadrados en los que de pronto se

había transformado la vida. Zonas de picnics, cines improvisados, gimnasios al aire libre o laboratorios de cultivo; los espacios residuales se convirtieron en lugares de resistencia al confinamiento, refugios en los que se podía intentar arrancarle un poquito de normalidad al momento histórico.

En similar línea de rebeldía, hay una modernización de la azotea que, entre el escarpado de terrazas asépticas, ha sobrevivido al *rebautizamiento*: las llamadas *azoteas verdes*. Quizá porque conservan algo de pragmáticas, estos espacios diseñados para darle al concreto algo de dignidad ambiental se aferraron al nombre. Por medio de la intervención de la naturaleza, el espacio se acondiciona para obtener diversos beneficios, tales como filtrar y reutilizar el agua, aislar térmicamente el edificio, y proveer una atmósfera de relajación. En México, las primeras de las que se tiene registro oficial datan de 1994 y 1999 (en la Universidad de Chapingo, en el Estado de México, y en Ciudad Universitaria, en la Ciudad de México, respectivamente),<sup>4</sup> pero hoy en día

4 Lilian Guadalupe López Chávez y Moisés Flores Baca, “Una breve historia de las azoteas verdes: de Le Corbusier a la Universidad Autónoma de Chapingo con escala en NYC”, *Recover, naturaleza urbana*, 28 de julio de 2019.

muchos arquitectos ofrecen proyectos del estilo a particulares. Todo esto sigue siendo, por supuesto, un privilegio, pero que se las siga llamando azoteas y no *terrazas verdes* o *roof gardens* sugiere una pátina de insubordinación. Incluso, si pueden ser lugares para el ocio, persiste en ellas la intención de aprovechar lo residual, de integrarse a lo cotidiano en vez de promover la exclusividad: azoteas hechas y derechas.

Nos hemos acostumbrado a la recta, entonces, al punto de pervertirla y subvertirla, pero cabe preguntarnos si su reinado será eterno. Durante una conferencia organizada por el Colegio Nacional en 2024, Tereza Cavazos, especialista en cambio climático, aseguró que México está bien inserto en la tendencia global al aumento de temperatura, que adelantó e intensificó las olas de calor durante ese año aún más de lo proyectado en los escenarios pesimistas. Este fenómeno produce sequía y calor, sin duda, pero tiene también otras consecuencias. “[H]emos tenido dos años seguidos con huracanes que se intensifican rápidamente, como Otis en Acapulco y Beryl en el Caribe, esto es un foco rojo permanente”, afirma Cavazos. Con los huracanes, vienen las lluvias anómalas, y con ellas el recuerdo de una época en que las casas terminaban en punta. El mundo, y México con él, se acerca a una versión de sí que no está hecha para la recta. Sin duda, las dos o tres cosas que sabemos sobre

construcción y desagüe en contraste con el siglo XI dificultan la posibilidad de un regreso a la primacía del tejado, pero queda cuestionarse si la azotea no se convertirá un día en el símbolo de la incompatibilidad entre la vida humana y el mundo que ha creado. Se sabe que en el siglo XVII la Ciudad de México vivió una inusual inundación que duró más de un día. Como ocurrió durante el COVID, la gente subió a las azoteas, desde donde rezaron y observaron las calles anegadas. La azotea —lo había olvidado— es también una platea; es así, a veces, para quienes viven cerca de la sede de un concierto o de un partido de fútbol, pero también, de vez en cuando, es la primera fila de las desgracias. No había pensado en que a lo mejor el violinista no se baja de la azotea porque no tiene opción, porque lo que hay abajo es peor; no había pensado en la azotea *sin* el violinista, que es justo como termina el tejado del musical luego de la emigración obligada de los personajes (recordemos que *El violinista en el tejado* se insubordinó a la predilección del teatro musical por el final feliz). La azotea sería entonces el paréntesis de la recta entre el ángulo primigenio y el ángulo que no será, un pedal que toca el piso y delata un pie que vino y se fue.

Debo confesar que no era mi intención terminar este texto en una nota apocalíptica, pero después de todo las alturas producen vértigo, y de pie en la azotea de mi quinto piso, asomado al abismo urbano, no siempre es fácil distinguir el vértigo físico del espiritual. Es probable que, apenas ponga un talón en la ¿tierra firme? de mi departamento, algunas de estas ideas se disipen como la atmósfera ilusoria del cuento de Julio Ramón Ribeyro. Mientras tanto, me parece, ya sea de cara a los foquitos gentrificadores o a la emergencia climática, la azotea resiste en su callada horizontalidad. JM



Pedro Gualdi, *Vista noroeste de la Ciudad de México*, 1842. Museo Franz Mayer ©.

TELMA CASTRO, AMPARO MARTÍNEZ Y OSCAR PERALTA

# La Ciudad de México: una metrópoli de altura

## CINCO SIGLOS DE ALTERACIONES AMBIENTALES

La altitud, la topografía y la radiación solar intensa del Valle de México le confieren a su atmósfera características particulares que propiciaron la definición que utilizó simbólicamente Alfonso Reyes al describirla como la región más transparente, antes de la acelerada urbanización del último siglo.<sup>1</sup> En efecto, la atmósfera en una ciudad que se encuentra a 2240 metros de altura sobre el nivel del mar genera un clima más fresco que el de una urbe al nivel del

1 Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac (1519)*, El Colegio de México, D. F., 1953.



mar en la misma latitud. Sin embargo, la ubicación de la metrópoli provoca que ésta tenga una menor presión atmosférica, un menor contenido de oxígeno y una menor densidad del aire, lo que dificulta la combustión completa y la dispersión de los contaminantes.

No sólo las propiedades físicas determinan el comportamiento climático y ambiental de la Ciudad de México: las actividades humanas, la densidad de la población y sus formas de transporte; la clase de infraestructura construida; el manejo de residuos; el tipo, la extensión y la conservación de los ecosistemas y el uso del suelo, tanto en la ciudad como en sus áreas aledañas, conforman en conjunto las condiciones que la urbe posee actualmente.

Desde el siglo XVI, la Ciudad de México ha sido testigo de decisiones que transformaron su entorno natural y que hoy siguen resonando en sus problemas ambientales, sociales y urbanos. Entre las más notorias, los conquistadores españoles desecaron el lago de Texcoco por distintos factores; la idea de reducir el volumen de agua en la cuenca de Méxi-

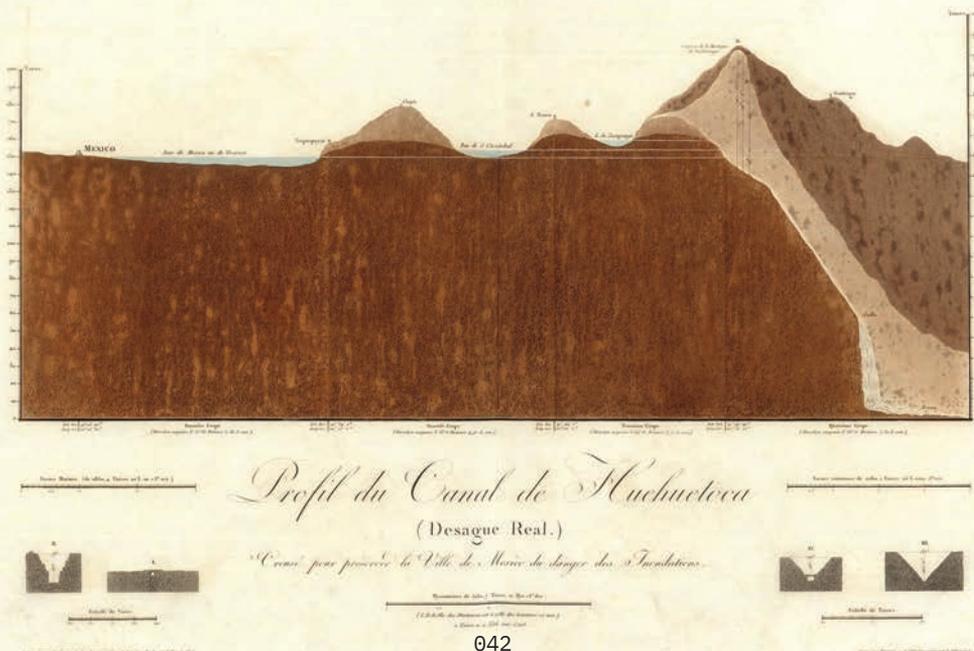
co surgió para frenar las inundaciones recurrentes en la capital del virreinato y para facilitar el tránsito de caballos y animales de carga.

## EL AGUA

La ciudad era un conjunto de islotes dispersos en varios lagos —Texcoco, Zumpango, Xaltocan, Chalco y Xochimilco—, que integraban una gran cuenca hídrica, lo cual hacía que las lluvias intensas y el desbordamiento de los ríos provocaran inundaciones frecuentes. Éstas eran una amenaza para la seguridad de la población y la estructura urbana. Se sabía, por ejemplo, que el agua estancada era fuente de enfermedades y malas condiciones sanitarias, por lo que eliminar el lago parecía la propuesta adecuada.

Parte de esta decisión también yacía en que los mexicas habían desarrollado un sistema hidráulico complejo basado en chinampas, diques y acueductos, algo que no era comprendido ni valorado por los conquistadores, que preferían una ciudad basada en suelo firme, similar a las urbes europeas, por lo cual vieron el lago más como un obstáculo que como

Alexander von Humboldt, *Perfil del canal de Huehuetoca (desagüe real)*, 1808. Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano ©.





Alexander von Humboldt, *Mapa de México y de los países limítrofes situados al norte y al este*, 1811. Wikimedia Commons ©.

un recurso. En su visión, eliminarlo facilitaría la expansión territorial de la ciudad y la construcción de una moderna infraestructura urbana con caminos, edificios y canales. Efectivamente, la desecación permitió el acceso a nuevas tierras para la agricultura y benefició los intereses económicos de los colonizadores.

Sin embargo, esto alteró el equilibrio ecológico de la región provocando la desaparición de fauna y flora nativas. Las comunidades indígenas que dependían de esta masa de agua y de las chinampas para su subsistencia se vieron desplazadas o empobrecidas. Finalmente, la intención de evitar inundaciones no dio buenos resultados: el suelo arcilloso del lago causaba hundimientos, agravando problemas estructurales y ocasionando tolvaneras —que al día de hoy siguen siendo un problema para la calidad del aire—. De este modo, la reducción del lago de Texcoco tuvo profundas repercusiones negativas en el largo plazo.

Alexander von Humboldt visitó Nueva España entre 1803 y 1804 y estudió diversos aspectos del territorio, incluyendo obras de ingeniería como el desagüe de Huehuetoca, una infraestructura diseñada para controlar las inundaciones en el Valle de México y drenar el agua del valle hacia el río Tula, lo que evitaría que el agua de los lagos se acumulara en la capital del país. Los comentarios de Humboldt recuerdan el poco o nulo aprecio que tenían los españoles por el entorno:

Esta disminución de agua que ya experimentaba antes de la llegada

de los españoles no habría sido sino muy lenta y poco perceptible, a no haber contribuido la mano del hombre, después de la conquista, a invertir el orden de la naturaleza [...]. Parece pues que los primeros conquistadores quisieron que el hermoso valle de Tenochtitlan se pareciese en todo al suelo castellano en lo árido y despojado de su vegetación. Desde el siglo XVI se han cortado sin tino los árboles, así en el llano [...] como en los montes que la rodean. La construcción de la nueva ciudad, comenzada en 1524, consumió una inmensa cantidad de maderas de armazón y pilotaje [...] La falta de vegetación deja el suelo descubierto a la fuerza directa de los rayos del sol, y la humedad que no se había ya perdido en las filtraciones de la roca amigdaloides basáltica y esponjosa, se evapora rápidamente y se disuelve en el aire, cuando ni las hojas de los árboles ni lo frondoso de la yerba defienden el suelo de la influencia del sol y vientos secos del mediodía. El lago de Tezcucó [...] recibe actualmente mucha menos agua por infiltración que en el siglo XVI, porque en todas partes tienen unas mismas consecuencias los descuajos y la destrucción de los bosques [...]. Pero lo que más ha contribuido a la disminución del lago de Tezcucó es el famoso desagüe real de Huehuetoca [...] Este corte de la montaña, comenzado en 1607 a manera de horadamiento o conducto subterráneo, no sólo ha reducido a muy estrechos límites los dos lagos situados a la parte boreal del valle [...], sino que también ha impedido que en tiempos lluviosos viertan sus aguas en el lago de Tezcucó. Antiguamente estas aguas inundaban las llanuras, y daban una especie de lejía a aquellas tierras que están muy cargadas de

carbonato y muriato de sosa. Pero hoy, sin detenerse, ni encharcarse, y sin aumentar por consiguiente la humedad de la atmósfera mexicana, desaguan por medio de un canal artificial en el río de Pánuco, y por éste en el Océano Atlántico.<sup>2</sup>

Humboldt se mostró impresionado por la magnitud y la complejidad del proyecto del desagüe, que consideró un gran logro de la ingeniería hidráulica novohispana. Sin embargo, también criticó los aspectos técnicos y sociales relacionados con el desagüe. Fue escéptico sobre su efectividad en el largo plazo. Subrayó los desafíos técnicos y naturales del sistema, como el azolve (la acumulación de sedimentos) en los canales y la posibilidad de que las lluvias intensas superaran la capacidad del desagüe. Observó que los enormes costos asociados con su construcción y mantenimiento fácilmente podían sobrepasar sus beneficios, e incluso cuestionó los motivos detrás de su concepción: señaló que primaron las razones políticas y de prestigio en vez de un análisis económico detallado.<sup>3</sup>

El geógrafo planteó que una solución más sostenible habría sido mejorar el sistema de drenaje natural del valle, en lugar de recurrir a obras tan complejas y costosas. Sus observaciones, en definitiva, fueron una valiosa fuente científica para comprender el impacto de las grandes obras hidráulicas y su relación con la sociedad, el clima y el medio ambiente.

#### EL AIRE

Así como los españoles forzaron el medio para introducir caballos y animales de carga con el fin de hacerse paso entre

los canales y calzadas en la antigua Ciudad de México, las sociedades contemporáneas han abusado del uso del automóvil y de la construcción de avenidas y calles sin tener en consideración las consecuencias ambientales, sociales y económicas.

En la actualidad, el asfalto y el concreto absorben el calor durante el día y lo liberan por la noche, lo cual, combinado con la contaminación de la atmósfera por las emisiones de gases de los automóviles y la industria, incrementa las temperaturas locales. La construcción de la infraestructura vial interrumpe los hábitats naturales, incidiendo en la fauna y la flora. Además, los contaminantes (como el ozono) dañan la vegetación y reducen la calidad de los espacios verdes urbanos, lo cual limita la captación de carbono y la producción de oxígeno, así como la alimentación del manto freático, afectando en suma el clima urbano.

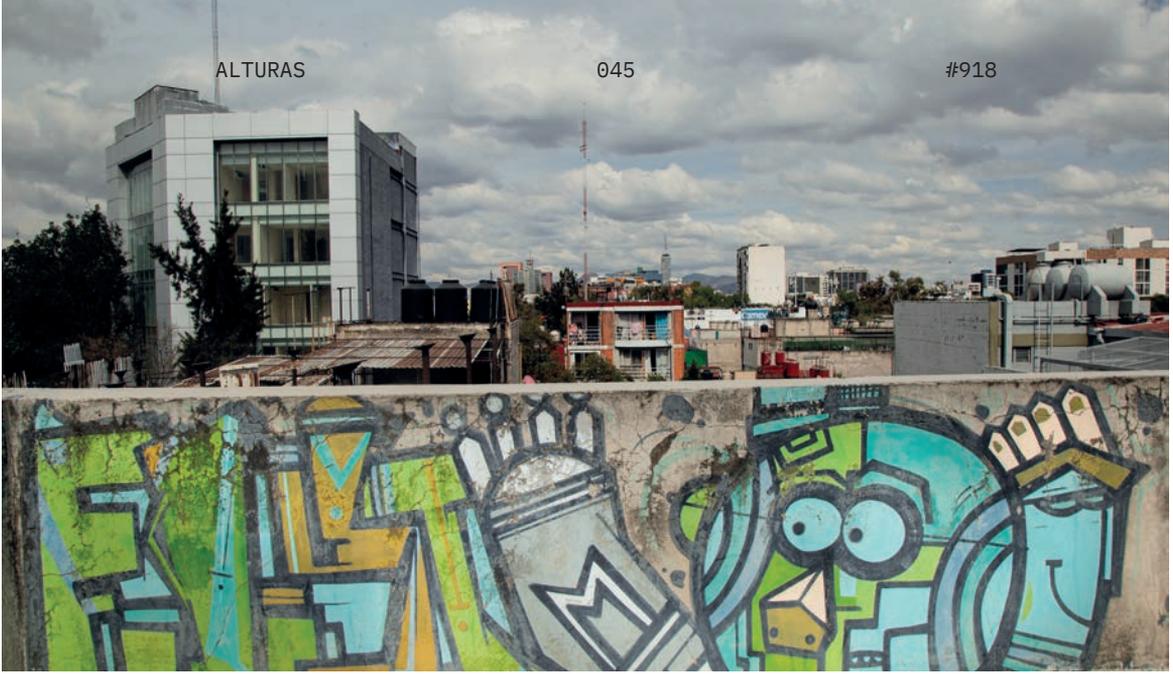
#### EL SUELO

El rápido crecimiento de la población y la urbanización no planificada en la cuenca de la Ciudad de México ha ocasionado una gran demanda de alimentos, vivienda y energía, modificando en forma considerable el uso del suelo y, con ello, el entorno. Asimismo, esta expansión desordenada y sin criterios de sustentabilidad tiene consecuencias importantes en la atmósfera y el clima. Lo anterior ha ocasionado el agotamiento de recursos naturales y ha alterado los ciclos biogeoquímicos del agua, el nitrógeno y el carbono.

La ciudad cuenta con una población aproximada de veintiún millones de habitantes, es una de las metrópolis más densamente pobladas de América del Norte y una de las más grandes del mundo y, junto con la escasez de agua, enfrenta el deterioro de la calidad del aire. La urbe está rodeada de montañas y volcanes. Esto, sumado al patrón de los vientos, la temperatura, la humedad, la radiación solar y las actividades humanas, provoca afectaciones en la calidad del aire. La elevación, topografía y latitud

2 Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre la Nueva España*, t.1, Vicente González Arnao (trad.), Librero Jules Renouard, París, 1827, pp. 323-325.

3 María Elisa Martínez de Vega, "La laguna de México y el problema del desagüe (1600-1625)", *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, vol. 14, 1995, pp. 81-102.



Fotografía de Filemón Alonso-Miranda, vista desde la azotea del Museo del Juguete, Ciudad de México, 2024, © del autor.

de la Ciudad de México inducen la concentración de contaminantes en la zona metropolitana e impiden su dispersión. Encima, la radiación solar aumenta con la altura, lo que facilita que se susciten reacciones fotoquímicas; las montañas que rodean la cuenca no permiten una ventilación eficiente durante el día y la latitud a la que se encuentra la urbe fomenta reacciones químicas que responden a la temperatura.

El dióxido de azufre, los óxidos de nitrógeno, los hidrocarburos, así como los compuestos que se producen de reacciones secundarias —por ejemplo, el ozono, los aldehídos y otros—, hacen que sea necesario mantener una vigilancia constante no sólo en los lugares donde éstos se originan, sino en zonas aledañas (como el Estado de México, Hidalgo y Morelos). La Red Automática de Monitoreo Atmosférico (RAMA) mide los principales contaminantes y proporciona información sobre la calidad del aire para conocer su evolución y establecer políticas públicas. Sin embargo, existen otros compuestos químicos que no se miden (los compuestos orgánicos volátiles, el dióxido de carbono, el metano, etc.) y que requieren de un monitoreo regular.

Al problema de la contaminación del aire se agrega el cambio climático,

que conlleva sistemas atmosféricos con temperaturas y radiación solar altas, además de cambios en los patrones de precipitación y vientos, lo que incrementa las emisiones de gases y partículas derivados de la vegetación, los incendios forestales y la evaporación de compuestos orgánicos de combustibles y solventes, favoreciendo reacciones químicas, ondas de calor e islas de calor urbanas. Por si fuera poco, el cambio climático exacerbará todos los problemas ambientales y de salud que ya existen en la ciudad.

Como vemos, la alteración del entorno natural para beneficiar el crecimiento urbano y económico no es un fenómeno nuevo; la mala calidad del aire, la escasez del agua, el deterioro de los suelos y del ambiente constituyen problemas socioambientales y de salud que parecen repetirse en un bucle a través de los últimos siglos. Otras ciudades de altura, como Bogotá y La Paz, han emprendido mejoras en el transporte público, en la conservación de ecosistemas y en el manejo de residuos sólidos para mejorar el ambiente. Entender integralmente estas dinámicas permitirá aplicar nuevas estrategias para la metrópoli mexicana, rompiendo la espiral secular de deterioro. ∞

SILVINA OCAMPO

# Doce epitafios de nubes chinas grabados en las piedras de una terraza

## I

¡Tú que puedes mirar mi tumba abstracta  
llora mi ausencia en la terraza quieta!  
Yo fui de un parricida la memoria.  
Mis esplendores fueron un suplicio  
tan bien organizado, que un tirano  
para buscarme atravesó desiertos.

## II

Fui doscientos sesenta y dos palacios  
comunicados por secretas sendas  
donde paseaba el Hombre Verdadero,  
llevando un doble espejo en una mano  
e ignorando el dolor, la estrella, el miedo.  
Fui el ambiguo reverso de esa vida;  
entre tambores capturados y hombres  
fui la espada falaz del vencedor.

## III

En posturas rituales del lamento,  
con no acabados brazos de mujeres,  
con muertes imperfectas, mejoré  
la Clasificación de los Dolores.

## IV

Fui el muro que otorgaba a los orines  
de aquel león tibetano, la virtud  
de reflejar el ávido futuro  
de los graves *tulkus* del Himalaya.<sup>1</sup>

## V

No mostré ni el seguro crisantemo  
ni la fácil figura de una niña;  
no en vano fui estudiada por un santo:  
en la región central de mi blancura  
convertí en una música mis formas,  
con el zumbido ecuaníme del tábano.  
Me llamaron la Savia del Espacio,  
la Traducción Amable de los Ruidos,  
la Sexta Forma de Esperar el Verbo,  
la Visión del Futuro y del Pasado,  
el Impulso Falaz, el Laberinto  
Translúcido y el Quieto Movimiento.

## VI

Las nubes del pasado no tuvieron,  
como ella, trenzas y uñas dibujadas,  
un laberinto en miniatura, cúpulas,  
tres mil jardines donde se anunciaron  
las *Memorias históricas*, la noche,<sup>2</sup>  
y Seu-ma Tan, altivo entre las sombras,  
viendo una nube extraña y amarilla,  
con sus oblicuos ojos estudiosos.

## VII

Su tristeza fue de oro y con figuras.  
Las olas que rompieron en sus costas  
construyeron el Templo de la Eterna

1 Maestros budistas tibetanos cuyo nivel espiritual les permite escoger su reencarnación.

2 Escritas por Sima Qian entre 109 a.C. y 91 a.C. cuentan la historia de China desde la época del emperador Huangdi hasta los tiempos de su autor.

y Amabilísima Felicidad,  
cuyas ventanas daban cuatro cielos  
donde se vieron simultáneamente  
cuatro caras absortas de la misma  
concubina del rey, con ocho lágrimas.

## VIII

Fue el corazón de una paisana encinta.  
Tuvo los pies desnudos y bailaron  
sobre las orquídeas designadas;  
la fecundó el desconocido río  
donde K'ui Yan se suicidó cansado,  
después del último y nefasto diálogo.  
Fue la mujer que se transforma en hombre  
y el caballo que vela en una tumba.

## IX

No conocí las formas de mis caras.  
El color del poniente me inquietó:  
pude ser un incendio, una batalla,  
un jardín adornado con basuras.  
¡Oh eminentes señores del futuro!  
Me contemplaron dieciséis terrazas,  
tal vez un pájaro en las piedras húmedas,  
una mujer, un niño (tristes, jóvenes)  
y no el Emperador que me esperaba.

## X

Las nubes del futuro enviarán  
su compleja y veloz metamorfosis;  
sus gladiadores altos y nocturnos;  
su traje de etiqueta complicado

(del Primero y Augusto Soberano);  
sus dedos que formaron cinco lunas;  
plácidamente efímera su playa,  
extensa y memorable como el mundo.

## XI

Con un color de mandarina pálida,  
como un dios extranjero aparecí.  
Torpe fue la tristeza de mi carne:  
engendró melancólicos discípulos.

## XII

*Lo más noble es el pueblo, luego vienen  
los altares del suelo, las cosechas,  
y en el último sitio estará el príncipe:  
la hermosa voz hostil a los tiranos,  
la voz de Mencius en mi seno hablaba<sup>3</sup>  
en las primeras horas de una rosa.*

3 Mencius fue un filósofo chino discípulo de Confucio.

Estos poemas fueron publicados en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, mayo de 1942, año XII, núm. 92, Buenos Aires, pp. 7-11.

ILUSTRACIONES DE DANIEL FORTIZ CANALES

# Géneros de nubes

Existen diez géneros de nubes, de acuerdo con la Organización Meteorológica Mundial (OMM), sin embargo, distinguirlos es más difícil que sólo mirar al cielo buscando la silueta de un elefante o un grupo de franjas blancas. Si bien los elementos dispersos de un altocúmulo —como pompones de lana esparcidos en el cielo o rollos blancos ordenados en hileras— son completamente disímiles de los cumulonimbos —comparados, por su inmensidad, con yunques y torres, sombrillas u hongos descomunales—, otros géneros comparten similitudes. Para evitar confusiones, no basta con observar las figuras creadas por las nubes, también hay que poner atención en sus detalles.

El color es uno de los rasgos más importantes a la hora de identificarlas. Por ejemplo, un estratocúmulo casi nunca resplandece, blanco y brillante, en las alturas; es más frecuente que exhiba su vientre grisáceo u oscuro. Un nimboestrato es capaz de ocultar el cielo: más que una capa, parece un pesado telón. Aunque un cirrostrato también puede estorbar el paso de la luz solar, su cuerpo es más tenue, y lo percibimos como un velo casi transparente que forma halos alrededor del Sol. En cambio, el estrato, de aspecto un tanto aplanado y diluido, suele viajar a una altitud menor, casi sobre nuestras cabezas. Por su parte, los cirrocúmulos y los cirros son las nubes más desvanecidas; los cirros son muy delgados y parecen filamentos larguísimos.

Éstas son apenas algunas características útiles para empezar a diferenciar nubes, sin embargo, debe tenerse en cuenta la altitud a la que se encuentran y si provocan lluvias o granizo. Para profundizar en las definiciones de cada género, los invitamos a consultar el Atlas Internacional de Nubes de la OMM.

**ALTOCÚMULO**

CUMULONIMBO



# CIRROCÚMULO

CIRRO

ALTOESTRATO

CÚMULO

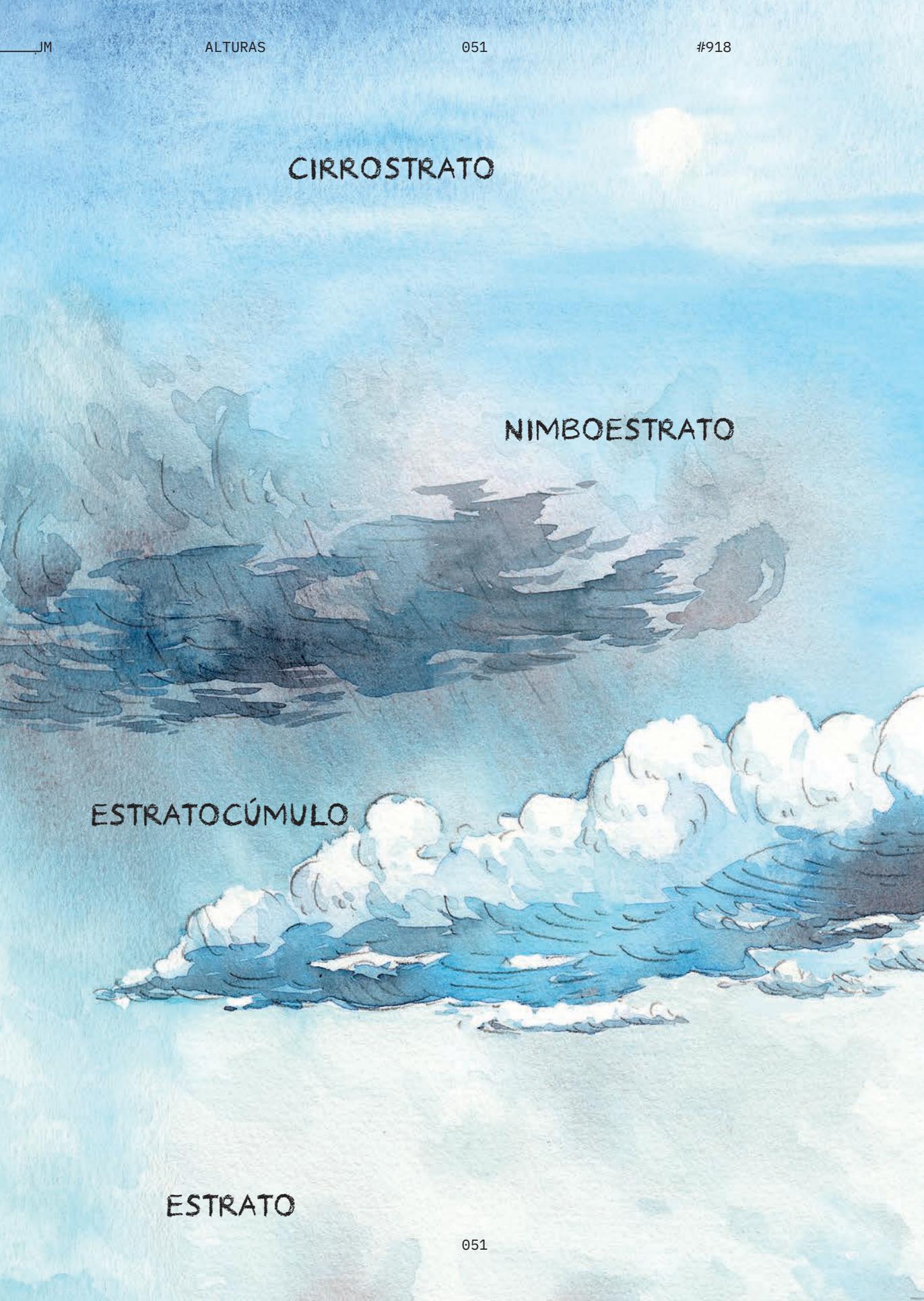


CIRROSTRATO

NIMBOESTRATO

ESTRATOCÚMULO

ESTRATO



SALVADOR LIZÁRRAGA SÁNCHEZ

# Arquitectura y trabajo de oficina en las alturas

El perfil de las grandes ciudades que habitamos está definido cada vez más por altísimos edificios que, en gran medida, albergan oficinas. Desde principios del siglo XX, el rascacielos estadounidense comenzó a convertirse en la quintaesencia de la imagen de la modernidad. Las inmensas torres de Louis Sullivan y Daniel Burnham en Chicago dieron la vuelta al mundo a través de fotografías y grabados reproducidos en publicaciones de todos los países. Los nuevos materiales y sistemas industriales de construcción —el concreto armado, el acero estructural y las grúas que los alzaron— hicieron posible erigir edificios de alturas que antes eran inconcebibles.



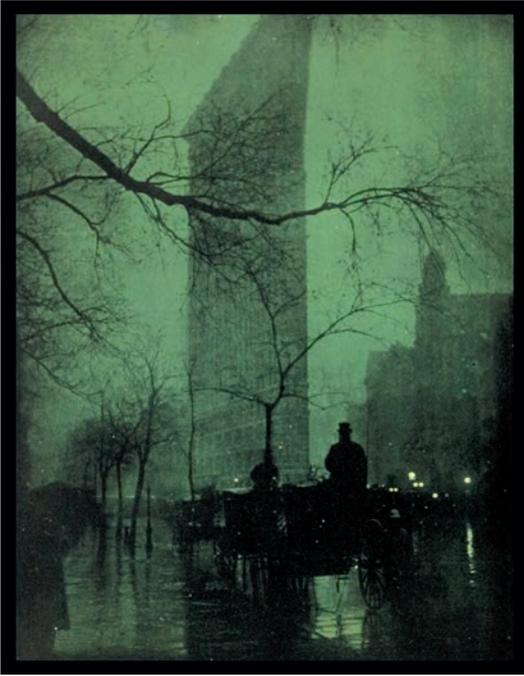
Fotograma de la película *The Apartment*, 1960.

Además, máquinas como el elevador permitieron a las personas ascender a niveles que al cuerpo humano le cuesta muchísimo esfuerzo y tiempo alcanzar.

Los críticos de arquitectura han escrito sobre las torres de oficinas desde que empezaron a surgir y las han alabado o repudiado desde varias perspectivas. Sin embargo, se han ocupado poco, o nada, de cómo viven y trabajan quienes las habitan. En efecto, a pesar de que estos edificios son los que más se construyen en las grandes urbes —a excepción, a veces, de los destinados a la vivienda— y de que cada vez más personas los utilizan, los expertos no consideran las formas de habitarlos más que para despreciarlas. Los historiadores, por su parte, parecen poner toda su atención en los aspectos técnicos y exteriores de las oficinas, y han escrito ríos de tinta sobre su imagen externa, lo innovador —o no— de sus materiales o su impacto urbano y ambiental. Todo ello prácticamente sin tomar en cuenta lo que sienten y piensan las y los oficinistas sobre sus vidas en las alturas. Han sido otras expresiones sociales las que han explicado, representado y criticado muchos de los aspectos de la vida laboral en estos rascacielos.

El origen de las oficinas es incierto; algunos investigadores lo sitúan en el Renacimiento italiano, cuando hizo su aparición la banca en el sentido más o menos moderno. Sin embargo, la oficina pionera más próxima a nuestro tiempo es la que conocemos a través de una de las obras maestras de la literatura del siglo XIX, *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville.<sup>1</sup> Esta pequeña narración de 1853 sienta las bases, y anticipa los prejuicios y lugares comunes, de la imagen contemporánea de la vida de oficina. A diferencia de lo que se podría imaginar, Melville —conocido mundialmente por *Moby Dick* y el resto de sus libros sobre sus aventuras en los océanos— se dedicó la mayor parte de su vida a la burocracia y casi nada al oficio de marinero intrépido. El cuento describe minuciosamente algunas de las características del trabajo que mucha gente sigue realizando, sobre todo en las grandes ciudades: redactar documentos administrativos de todo tipo

1 La mejor traducción y edición en español posiblemente sea: Herman Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente...*, Pre-textos, Valencia, 2000. Dicha edición cuenta con ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo.



Edward Steichen, *The Flatiron*, 1904. Metropolitan Museum of Art ©.

—oficios, tablas, cartas, contratos, recibos, memorándums, etcétera—; enviar y recibir de forma ininterrumpida estos mismos documentos, recorriendo a pie las metrópolis —práctica que actualmente se realiza mediante la comunicación electrónica y los automóviles—; el encadenamiento prolongado a un escritorio —hoy esa esclavización nos ata a una computadora u otro dispositivo—. Melville define también el espacio arquitectónico, el mediocre, no el de calidad, estereotípico de la oficina: monótono, encerrado, en penumbras y con unas cuantas ventanas que miran hacia muros que podrían tocarse con los dedos. Por supuesto, este deprimente espacio laboral tan arraigado en la cultura popular no tiene mucho que ver con las altas torres de corporativos con vistas espectaculares hacia la ciudad y sus horizontes lejanos —pensemos, por ejemplo, en el panorama desde la Torre Latinoamericana, el de la Torre de Rectoría de la UNAM o el de la antigua Torre de Mexicana, sólo por mencionar algunos en la Ciudad de México.

Pero más que formas de trabajar o espacios arquitectónicos, Melville define a un personaje imaginario clásico de

la vida moderna: el empleado que se atreve a retar y resistir al poder de la compañía y que, al contrario de la mayoría de sus colegas, no vive adulando a los jefes para ascender la escalera del poder, sino que tiene el valor de no acatar la orden de un superior. *Bartleby* entra a trabajar como escribiente en la pequeña empresa de la que es dueño el narrador anónimo de la historia. Situada en Nueva York, dicha oficina debe atender una cantidad cada vez mayor de asuntos y es entonces cuando su dueño contrata a nuestro héroe: un escuálido y excéntrico sujeto del que no se sabe prácticamente nada. Al principio, *Bartleby* trabaja muy bien y sin parar, sin embargo, repentinamente y sin explicación alguna, enuncia la hoy histórica frase “preferiría no hacerlo”. A partir de ese momento, su jefe, estupefacto, presencia cómo el oficinista va negándose a obedecer todas sus órdenes con la misma respuesta.

También a mediados del siglo XIX, Edgar Allan Poe escribió un breve cuento que consolida la imagen urbana de los oficinistas: “El hombre de la multitud”. En su alucinante viaje por la ciudad nocturna, el convaleciente narrador anónimo describe, desde el gran ventanal de un café, a los grupos de personas que deambulan masivamente por la metrópolis:

Por un lado estaban los empleados de segunda de empresas ostentosas, caballeros jóvenes con abrigos ajustados, botas relucientes, cabello bien engominado y gesto de desdén en los labios. Dejando aparte cierta elegancia en el porte, que a falta de un término mejor podríamos denominar oficinismo, la conducta de estas personas se me antojaba una copia exacta de lo que hacía un año o año y medio había sido considerado el culmen del *bon ton*. [...]

La sección de los oficinistas principales de empresas sólidas, “los viejos muchachos de siempre”,

resultaba inconfundible [...]. Lucían calvas no muy pronunciadas en la cabeza, de las que la oreja derecha, tanto tiempo usada para sostener la pluma, tenía el extraño hábito de sobresalir en punta [...]. Suya era la pretensión de la respetabilidad... si es que de hecho existe una pretensión tan honorable.<sup>2</sup>

Los oficinistas, y más tarde las oficinistas también, eran una población desconocida antes de la Revolución Industrial y, como vemos en el relato de Poe, eran vistos con desprecio, desconfianza y extrañeza por una sociedad que no entendía qué era específicamente lo que hacían. El trabajo era una actividad que se realizaba con las manos, con el cuerpo. Agricultores, tejedoras, pescadores, artesanas y demás laboraban con las manos y sus productos eran claramente identificables. El empleado de oficina parecía no producir nada y, de hecho, no lo hacía, más bien *reproducía*. A diferencia del tra-

bajo manual tradicional, el suyo era exclusivamente mental o intelectual. Además, necesitaba de un nuevo tipo de edificio.

Así, los trabajadores y las trabajadoras de cuello blanco —o Godínez, como se les nombra popular y despectivamente en México— aparecieron antes de que se alzaran los primeros rascacielos destinados a ellos y, a diferencia de otros grupos sociales modernos, no tuvieron una entrada triunfal en la historia. Por ejemplo, los obreros y las obreras entraron a la historia al mismo tiempo, pero de forma heroica y espectacular: conquistaron derechos laborales antes inimaginables, fundaron sindicatos e incluso crearon una clase social: el proletariado. La imagen de los oficinistas está, por supuesto, muy lejos de la de los obreros. A pesar de que su número es mucho mayor que el del sector obrero y de que no ha parado de crecer, han resultado menos atractivos o interesantes para la historia de la arquitectura.<sup>3</sup> En la biblioteca de cualquier escuela de arquitectura encontra-

2 Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, *Bitácora Arquitectura*, núm. 28, 2016, pp. 52-53.

3 Comunicado de prensa 700/24, “Encuesta nacional de ocupación y empleo (ENOE), Ciudad de México. Tercer trimestre de 2024”, Inegi, 2 de diciembre de 2024, p. 6.



Fotograma de la película *The Apartment*, 1960.



Ramón Torres, Héctor Velázquez, David Muñoz y Sergio Santacruz [arquitectos], edificio de la Lotería Nacional, Ciudad de México, 1971. Fotografía cortesía de Louise Noelle Gras.

mos grandes historias de hospitales, palacios, escuelas, templos prehispánicos y demás, pero no existe una historia arquitectónica de las oficinas, a pesar de que todo el tiempo se construyen, a gran velocidad, millones de metros cuadrados destinados a este tipo de edificios.

Una de estas construcciones catapultó a la fama internacional al arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright: el Larkin Building. A finales del siglo XIX, los jabones Larkin se hicieron populares en Estados Unidos y, gracias a su eficiente sistema de mensajería, la empresa se transformó en un gigante de los envíos —una especie de Amazon de la época que distribuía en bicicleta hasta armas—. La complejidad administrativa de Larkin obligó a sus directivos a construir un edificio sin precedentes que satisficiera sus necesidades, por lo que buscaron al arquitecto más innovador del país. Aunque no era tan extraordinariamente alto como su proyecto Mile-High, de 1609 metros, Wright diseñó un edificio que funcionaba de manera vertical —las empleadas movían miles de papeles de un piso a otro—. En el centro del inmueble había un gran patio de cuyo techo de cristal descendía

una luz cenital que bañaba todos los niveles. El Larkin mostraba que unas simples oficinas podían ser una obra de arte funcional y excepcionalmente bella. Pero este diseño total anticipaba las políticas empresariales de control, también totales, de las vidas de sus trabajadoras y trabajadores, que luego serían típicas de muchas corporaciones de los siglos XX y XXI. En las grandes trabes del Larkin estaban grabadas triadas de palabras como: “Generosidad, Altruismo, Sacrificio”; “Integridad, Lealtad, Fidelidad” e “Inteligencia, Entusiasmo, Control”. Más de un siglo después podemos preguntarnos por qué las empleadas —la mayor parte de la fuerza laboral del Larkin consistía de mujeres— de una gigantesca compañía tendrían que sacrificarse por ella o serle leales y fieles.

A pesar de que estaban diseñados para controlar a las personas, los modernos espacios de trabajo de Wright —y los de los arquitectos que vendrían después— eran mucho mejores que las improvisadas oficinas ubicadas en antiguos edificios, semejantes a aquél donde trabajaban Bartleby y sus colegas. En cuanto se inauguraron, el Larkin y un puñado de edificios similares deslumbraron a empresarios y trabajadores estadounidenses, quienes vieron en ellos sitios bien ventilados, iluminados y equipados. Pero no sólo en aquel país los modernos y altos edificios de oficinas produjeron una fascinación instantánea: muchas ciudades y muchos arquitectos del resto del mundo se contagiaron de la fiebre del rascacielos. En Berlín, en 1921, se convocó a un concurso para diseñar y levantar el rascacielos de la Friedrichstrasse, para el que Mies van der Rohe ideó su legendaria torre de cristal. Inmerso en un contexto urbano compuesto de edificios tradicionales —ornamentados, de materiales sólidos y pesados, y cerrados al exterior—, el rascacielos de Mies contrastaba completamente por no tener adornos, ser de un material frágil y por abrirse totalmente al exterior. Hoy estamos acostumbrados, incluso hastiados, de las altas torres

de oficinas con fachadas de cristal, pero entonces una edificación así no tenía precedentes —ni en Estados Unidos—. El hoy canónico rascacielos de cristal de Mies se quedó en el papel, ya que faltaban décadas para que aparecieran los sistemas constructivos para levantarlo. Sin embargo, se convirtió en un modelo en casi todas las ciudades del mundo. Y aunque Mies ni siquiera planteó cómo amueblar sus misteriosos interiores —tal vez porque sabía que, dada su compleja geometría, jamás se lograría un amueblado eficiente—, el rascacielos de la Friedrichstrasse ha sido uno de los proyectos simbólicos que más se utilizan para debatir sobre los límites entre el interior y el exterior, lo público y lo privado, o la arquitectura como medio masivo de comunicación. Es importante señalar que, medio siglo después, en México, Ramón Torres y David Muñoz erigieron una asombrosa torre de oficinas de planta triangular similar a la que Mies no logró edificar.

No sólo en Alemania ansiaban construir rascacielos de oficinas. El arquitecto suizo-francés Le Corbusier, uno de los más admirados y criticados, propuso eri-



Ludwig Mies van der Rohe [arquitecto], rascacielos de la Friedrichstrasse, Berlín, 1921. Wikimedia Commons ©.

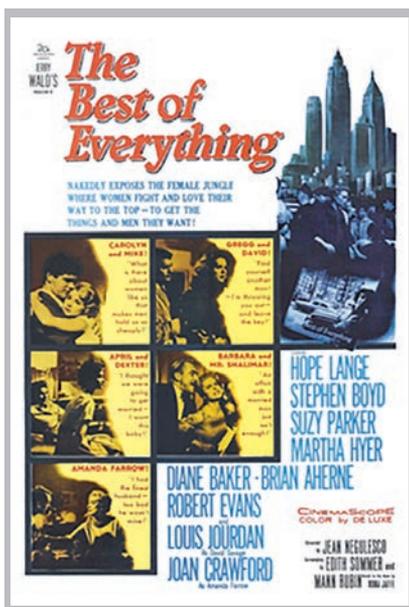
gir en Argelia uno de los edificios de oficinas más interesantes de la historia. La idea de su torre africana surgió de su decepción al visitar los rascacielos de Manhattan y experimentar su congestión. Con soberbia, declaró en el libro que relata su legendario viaje a América, *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos* (1937), que los rascacielos estadounidenses eran “demasiado pequeños” y los definió como rascacielos “pluma”, en alusión a las plumas ornamentales de los sombreros.<sup>4</sup> Le Corbusier proponía, según él, un rascacielos europeo mucho mejor, el “cartesiano.” Esta torre buscaba liberar a las ciudades de su saturación y convertirlas en inmensos campos de naturaleza inmaculada punteados por edificios aislados que tenían la función de contener los espacios, logrando liberar la superficie en sus plantas: “Un rascacielos que no realiza armoniosamente esa función es una enfermedad. Es la enfermedad misma de Nueva York”.<sup>5</sup> Como vemos en sus gráficos, su proyecto habría logrado ese principio. La perspectiva interior del rascacielos de Argelia nos muestra un extraordinario espacio de trabajo. Pero, en muchos casos, las ideas de Le Corbusier y del resto de los arquitectos modernos fueron, y son todavía, destruidas por los especuladores inmobiliarios.

Ingenuamente, los arquitectos imaginaron unas vidas laborales idílicas —ordenadas, alegres, sanas, armónicas— dentro de sus altas torres de acero, concreto y cristal situadas en inmensos prados verdes. Sin embargo, la vida real que se desarrollaba al interior de estos sitios fue retratada sin filtros por disciplinas distintas a la arquitectura. En una de las más emblemáticas cintas respecto al tema, *The Apartment* de Billy Wilder, estrenada en 1960, vemos definidos los estereotipos de las conductas misóginas, abusivas y clasistas supuestamente típicas de

4 Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, Poseidón, Buenos Aires, 1958, p. 82.

5 *Ibid.*, p. 83.

la vida en las torres de oficinas. Las dos tomas con las que abre la película son clásicas del “género”. En la primera vemos una metrópolis, Manhattan, repleta de rascacielos y, en la segunda, la fachada de cristal de un gigantesco edificio. Después aparece su protagonista, C. C. Baxter, interpretado por Jack Lemmon, sentado en medio de un océano de escritorios idénticos, en una de las decenas de plantas iguales del inmueble. Baxter es un burócrata promedio que llegó a Nueva York a trabajar para una gigantesca compañía de seguros —similar a la empresa de seguros La Latinoamericana de la Ciudad de México— con la esperanza de ascender dentro de su jerarquía. El burócrata logra este ascenso, pero no por sus méritos profesionales, sino porque “presta” su apartamento —de aquí deriva el nombre de la película— a sus jefes para que tengan citas secretas con secretarías, estenógrafas o recepcionistas. *The Apartment* muestra la imagen popular que, hasta hoy, se tiene de la vida en las alturas de estos edificios, imagen que incluye no sólo las conductas estereotípicas de sus habitantes, sino también su arquitectura canónica: sus edificios de cristal, sus amueblados y sus interiores.



Póster de la película *The Best of Everything*, 1959.

*The Best of Everything* (1959) es otra película que retrata esta vida y que utiliza los exteriores de una construcción icónica de la arquitectura moderna: el Seagram Building, de 1958, diseñado por Mies. El arquitecto alemán escribió en 1923: “El edificio de oficinas es un lugar de trabajo, de organización, de claridad, de economía. Espacios de trabajo amplios, iluminados, claramente distribuidos, sin divisiones, articulados de acuerdo con el organismo de la compañía”.<sup>6</sup> Es posible que la organización administrativa de las labores que se realizaban en la empresa ficticia de la que se habla en el filme fuera tan ordenado y eficiente como Mies imaginaba desde hacía décadas, pero las mujeres que trabajaban ahí experimentaban una incertidumbre constante muy diferente de la seguridad laboral que parecen prometer los arquitectos modernos. La protagonista, Caroline Bender, interpretada por Hope Lange, es una recién llegada a la Gran Manzana que comparte un departamento con dos de sus jóvenes compañeras de la sala de mecanógrafas. En dicha sala, idéntica a otras en las decenas de pisos iguales del edificio, no existe contacto con el exterior y está amueblada con las típicas filas de escritorios. A pesar de narrar un relato muy cercano al de los dramas románticos de Hollywood, *The Best of Everything* muestra a una mujer soltera que, gracias a su capacidad de trabajo, asciende la machista escalera laboral de la gran compañía editorial de la que es empleada. Por desgracia, al final, y después de pasar, como sus compañeras, por todo tipo de hostigamientos laborales y sexuales, la exitosa Caroline Bender cambia un futuro profesional brillante para casarse y criar hijos en un suburbio. Aunque esta historia no se desarrolla en los interiores reales del

6 Mies van der Rohe, “Burohäus”, *G. Material zur elementaren Gestaltung*, núm. 1, 1923, s. p. Para una primera traducción al castellano véase: Ludwig Mies van der Rohe, *Escritos, diálogos y discursos*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Valencia, 2013, p. 25.

edificio Seagram, sino en un set, no podemos dejar de sospechar que en las alturas del rascacielos de Mies pueden haber ocurrido muchas historias similares.



Fotograma de la película *Recursos humanos* de Jesús Magaña Vázquez, 2023.

Podría pensarse que esta imagen popular del trabajo en las alturas es exclusiva del cine de los países ricos, sin embargo, en 2023, en México y Argentina se estrenó la película *Recursos humanos*, de Jesús Magaña Vázquez. En este filme, vemos a la mayoría de los personajes arquetípicos de las oficinas y también se muestran los lugares comunes donde se desarrollan dichas vidas. A diferencia de las obras cinematográficas clásicas estadounidenses o europeas sobre el tema, *Recursos humanos* no arranca con la toma de una monótona retícula de escritorios o de la fachada inabarcable de un rascacielos, sino con un acto de terrorismo urbano nocturno: un empleado resentido hace volar por los aires el auto de lujo de su nuevo jefe —el típico hijo inútil de una persona importante—. Posiblemente, una acción violenta de este tipo sea una de las fantasías más comunes de los asalariados de todo el mundo o, al menos, eso es lo que la cultura popular de la actualidad nos ha hecho creer. El empleado va vestido de negro y está encapuchado; avanza entre las sombras de una oscura noche bonaerense. Mientras perpetra su acto terrorista —o de justicia, como tal vez piense una parte de la fuerza laboral contemporánea—, el protagonista narra su drama con voz en *off*:

Ésta es la historia de mi odio.  
Unos debieron combatir tiranías,  
derrumbar imperios, incluso

tirotear príncipes. Otros debieron combatir reinos que gobernaban la vida de millones. ¿Yo? Soy subversivo en mi propia escala. No aspiro a la revolución, sino a la autoconservación. Sólo me alzo contra la sociedad anónima que rigió mi vida. Soy Gabriel Lynch.

Lynch trabaja en un alto edificio corporativo donde, por supuesto, se encuentra un enorme conjunto de escritorios semejantes. Pero el piso de Lynch no está en las alturas: *Recursos humanos* muestra cómo sólo los más poderosos pueden acceder a los niveles más elevados con grandes oficinas privadas bañadas por la luz natural —como la que exigían Le Corbusier y Mies para todos los trabajadores—. Y mientras los poderosos disfrutaban de vistas espectaculares, la mayoría sobrevive bajo una luz artificial realizando monótonas actividades todas sus jornadas.

Hoy seguimos viendo en la televisión, el cine y las redes sociales esta imagen de la vida laboral. Sin embargo, los y las oficinistas promedio —que nuestra cultura ha retratado sistemáticamente como autómatas competitivos, egoístas y grises— tienen identidades que los hacen muy diferentes entre sí, es decir, no forman, ni remotamente, la masa uniforme de zombies en la que los científicos sociales han intentado encarcelarlos. Además de realizar un trabajo cotidiano supuestamente aburrido en las alturas de un edificio, los Godínez se conocen, se divierten, se escuchan y crean lazos afectivos iguales a los que experimentan las personas que nuestra cultura define —de forma desinformada— como trabajadores de profesiones supuestamente mejores o superiores. Posiblemente, a pesar del desprecio y la burla a los que se les ha sometido, la vida de los millones de personas que trabajan en las alturas sea más rica y gratificante de lo que hasta hoy hemos querido pensar. ¶¶

LORENA VENTURA

# Bach mira llover

Aquello que me fue llenando desde el fondo  
era su música.

Lo sé porque algo de mí  
fue quedando entre los árboles.  
Algo distinto de la lluvia  
que no era trueno  
ni rumor de pájaro  
ni el aleteo negro de la ira.

El viento era una oleada de cristales rotos  
que un ángel  
—apresurado por la niebla—  
levantaba.

La tarde: un tumulto de estrellas imprecisas.

Para quien el amor es un colibrí dormido entre sus manos.  
Para los murciélagos  
—hojarasca de la noche  
en cuya piel la luna resuena.

(Los murciélagos,  
atados a una rama,  
entienden al revés la noche.

Y cuando duermen  
son partidarios unánimes de la gravedad.  
Y su amor es ciego.)

Para los caracoles en su amor paciente:  
espiral de aire cayendo en la floresta.  
Para quien sufre como la afrenta de una espada  
el fruto amargo de la noche.  
Para la luna  
—ritmo esférico limpiando  
el pecado inmenso de la noche.  
Para la primavera,  
porque antes de sus pasos todo estaba abandonado.

(Esta mañana vino la cuchara de una abeja  
a averiguar algo entre las flores.)

Y para todo lo que viene,  
que seguramente será rosado.

Aquí está su canto de pan y leche caliente,  
de llovizna y animal dormido,  
de fugitivo resguardado.

Ahora sólo queda esperar

el claro y sencillo chapoteo:  
ruido hecho de mineral de cosmos,  
arena-ritmo  
de girasol marino.

Y tener cuidado de acallar  
el tren ruidoso en nuestro pecho

para no despertar a nuestro ángel de la guarda.

CLAUDINA DOMINGO

# Treinta y tres escalones

¿Cuándo descubrimos el primer síntoma de acrofobia? En el caso del detective John Ferguson, de la célebre *Vértigo* (1958) de Hitchcock, en el momento en que persigue a un hombre por las azoteas. O eso nos cuenta, cuando despierta del sueño en que siente y sentimos vértigo. El nombre de su padecimiento lo describe Midge Wood (Barbara Bel Geddes), la amiga “fea” (o fea junto a Kim Novak) a quien nunca voltea a ver el personaje interpretado por James Stewart. Midge comenta haber leído que es una fobia sin cura (la psicología de mediados de siglo XX podía ser fatalista). En mi caso,

Bethan Huws, *Ysgol*, 2013. Fotografía de Fabian Kurz. © Bethan Huws y Fundación Skulpturenpark Köln, 2025.

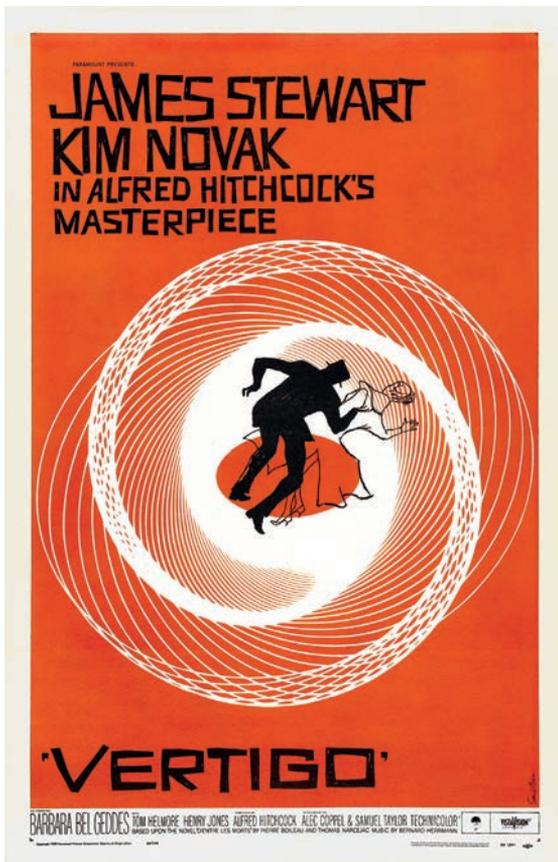


creo que fue hasta los veintinueve que descubrí que “sentía miedo” de las alturas. Vivía en la Unidad Habitacional Lomas de Plateros, en la alcaldía Álvaro Obregón y, a veces, de regreso de “la civilización” (o rumbo a ella) cruzaba un puente peatonal que está frente a un Walmart y pasa por debajo del segundo piso de Periférico. Poco a poco empecé a preferir hacer un rodeo para no usarlo y, cuando lo hacía, me aseguraba de que me acompañara Édgar, con quien vivía entonces. La compañía me distraía del vértigo, porque el miedo a las alturas, como muchas fobias, se experimenta en una soledad tan concentrada que parece una experiencia mística.

Pero antes de eso, no me ocurría. Por ejemplo, los juegos mecánicos de las ferias de “pueblo urbano” me fascinaban. En el sexenio de Calderón solía ir a Azca-

potzalco para el Grito de Independencia con una botella de agua rellena con vodka y un poco de jugo de naranja. Me subía a las tacitas locas en las que un chico (siempre es un chico moreno con peinado de *supersayayín*) multiplica el vértigo bailando entre los asientos y haciéndolos girar, sin ton ni son, en la dirección opuesta del mecanismo, que te devuelve a toda velocidad a su propio vértigo. (De hecho, esos chicos fueron una temporada mi *animus*; pensaba, ociosamente, de pronto: “en mi próxima reencarnación quiero ser uno de ellos”.) Bajaba muerta de risa sólo para subirme al martillo o a la canoa. Luego, en mi casa o en algún sillón prestado tras la pachanga, dormía un sueño semejante al que tenemos cuando pasamos todo el día en el mar. Nunca vomité y nadie reportó jamás que me quejara o pidiera paz y sosiego; si acaso me caía tras bajar de un aparato, me sacudía el polvo y pa'lante (la graciosa juventud). Aquel vértigo no venía revestido de pánico y ansiedad. ¿Será que este cariz amenazante llegó con el hipotiroidismo? ¿O cuando empecé a tomar antidepresivos? Lo que sí es un hecho es que para cuando evitaba sobrevolar los rumbos de Mixcoac estaba por cumplir treinta años; es decir, me adentraba en eso que ahora, con pudor buenaondista, nos negamos a llamar vida adulta, pero donde algunos, y a regañadientes, comenzamos a comprender lo frágil que es la existencia. Un descuido y te caes de la terraza de la vida ordenada; el hallazgo, entonces, de mi acrofobia me encontró jugando a la casita con otra persona por primera vez en mi vida.

Sobra decir que no fui al doctor. No sólo porque no soy muy adepta a los consultorios médicos, sino porque mi problema tenía soluciones simples: subir a pie por el lado del mercado de Mixcoac o tomar un pesero en la esquina de Revolución. Por otro lado, tampoco se trataba de una sensación que experimentara de forma crónica o a la menor provocación. Podía subirme a una escalera de tijera a buscar trastos en la cocina y me aso-



Póster de la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock [original de Saul Bass, versión restaurada por Adam Cuerden], 1958, Wikimedia Commons ©.

maba desde la ventana del cuarto piso en que vivía para ver las rosas de los jardines de la unidad habitacional. No se trataba, pues, de vértigo clínico, ese trastorno del equilibrio que provoca, en quienes lo padecen, alucinaciones del movimiento, es decir, mareos que pueden hacer sus vidas insoportables. En estos trágicos casos, el motivo puede ser alguna lesión o desperfecto en el laberinto (oído interno) o en el nervio vestibular; la gente que padece esto también presenta pérdida de audición, zumbidos y presión en el oído. Hay que tomar medicina en estos casos. Otra forma de vértigo clínico es producto de alteraciones en los mecanismos neurológicos del sistema vestibular; estos pacientes sufren visión doble, alteraciones en la marcha y cefaleas intensas. Da náuseas sólo de leer, pero también hay medicina para ello. Algún día no la hubo. Louis-Ferdinand Céline, quien además de ser un magnífico escritor medio nazi era médico, se autodiagnosticó la enfermedad de Ménière. Escribió al respecto: “Padezco, por un estallido de obús y conmoción del oído y cerebro, una de las más duras invalideces que existen (vértigo de Ménière), mi vida es una tortura desde hace más de treinta años, por culpa de la guerra. Aun así, llevé a cabo, pese a un estado físico de tortura permanente y sin ayuda alguna, puesto que procedo de una familia muy pobre, una carrera médica honorable y una carrera literaria excepcionalmente brillante”.<sup>1</sup> Su estado era tal que a veces tenía que caminar sosteniéndose de las paredes y por las noches despertaba con vértigos y zumbidos de oídos.

Es curioso que el vértigo más encarnado esté tan lejos del vértigo metafórico de la literatura. Por años, el vértigo que conocí fue el que aparecía en poemas y novelas. Alejandra Pizarnik escribe el poema “Buscar” y abajo: “No es un verbo, sino un vértigo”. Chéjov, en “Relato

de un desconocido”, hace decir a su protagonista: “A lo largo de mi existencia he sufrido mucho; tanto que, al recordarlo, me da vértigo”.<sup>2</sup> Y en el prodigioso laberinto de sus *Diarios*, Anaïs Nin describe así a June Miller: “La hermosa June, que me habló por tres horas; a veces sabia y, en otras ocasiones, vacía y aburrida. Su ansiosa persona, ansiosa en todo lo concerniente a Henry, sólo confía en los momentos de vértigo, éxtasis, guerra o fiebre”.<sup>3</sup> Cito apenas algunos resultados que me saltan en el Kindle al buscar “vértigo”. Y luego recuerdo al menos tres momentos de un solo poemario donde usé el término. La literatura, pues, ha vertido en esa palabra todo un remolino de sensaciones, algunas más vaporosas y otras más ígneas, que la acercan a la incontinencia emocional y la alejan de Céline caminando al borde del vómito adherido a las paredes de un presidio.

No, lo mío (como lo de otros más) es “sólo” una angustia tremenda que va creciendo con cada escalón que subo de un puente peatonal, porque la velocidad de los autos debajo tiende a agudizar el sentimiento de caída inminente a tal grado que entiendes por qué el héroe caído en desgracia de Hitchcock fue incapaz de rescatar a su amada cuando ésta parece subir al campanario con intenciones suicidas. Pero para aceptar el poder de la acrofobia (para sentirlo en plenitud) tuve que viajar ochocientos kilómetros y seis años después de Plateros.

En 2018 me invitaron a presentar mi primer libro de cuentos en una feria del libro en Saltillo, Coahuila. El centro cultural donde se llevaban a cabo los eventos quedaba en la carretera 57, en eso que los chilangos solemos llamar, sin asomo de ironía y sin consciencia del espacio, “en medio de la nada”. Del otro lado de la

1 Louis-Ferdinand Céline, *Cartas de la cárcel*, trad. Carlos Manzano, Lumen, colección Contemporánea, 2002, versión electrónica.

2 Antón Chéjov, *Cuentos imprescindibles*, trad. Augusto Vidal, Ricard San Vicente, José Laín Entralgo y Juan Luis Abollado, Penguin clásicos, 2016, versión electrónica.  
3 *The Diary of Anaïs Nin, 1931-1934*, introducción de Gunther Stuhlmann, Mariner Books Classics, 1969, versión electrónica.

autopista se halla el verde pueblo de Arteaga y, al borde de la vía rápida, un hotel en el que no estaba hospedada (el mío estaba del lado del centro cultural) pero donde, según Google Maps, se encontraba el cajero automático más cercano. Necesitaba dinero *vinatge* porque en el restaurante de mi lado de la carretera no aceptaban tarjeta. Sólo tenía que cruzar un puente peatonal que se alzaba unos seis metros y se extendía otros quince sobre la carretera por donde bajaban ruidos los autos hacia Saltillo. Lo peor del caso es que vi a un perro dirigirse a sus importantes asuntos caninos en Arteaga caminando sobre esa construcción arquitectónica y, claro, en mi orgullo antropocentrista, me dije: “Si el perro puede, ¿por qué yo no?”. Comencé a subir. Llegué al fin de la escalera, un poco ansiosa pero también hambrienta, y comencé a avanzar sobre el puente peatonal. Ya sobre el tramo encima de la lateral me estaba mordiendo (por dentro, como acostumbro) la bamba que Dios me dio. Y luego empecé a caminar sobre el tembloroso, aireado y estrecho caminito que se extendía sobre la autopista. Di unos diez pasos, cada uno con el pulso más feroz, las manos más húmedas y a punto de cerrar los ojos. ¿Pero cómo iba a caminar once o doce metros más con los ojos cerrados? ¿Y si me tropezaba y me descubría en el suelo, mirando entre los barrotes del puente la carretera abismal? Me quedé parada y pasé un trago de saliva que me supo a sangre; además, me dolía intensamente la cabeza (síntoma reservado entonces para mí sólo para las crudas más terribles). Regresé sobre mis pasos mirando el piso y bajé la escalera aferrada al barandal. Afortunadamente, ésta no es una fábula eslava. En este relato existen los retornos (pedestres y figurados), así que me dirigí “hacia arriba” hasta donde vi, a la distancia, que los autos daban vuelta a la izquierda, pues en ese punto la carretera corría elevada de y hacia las montañas, de modo que los automovilistas y las personas y los canes con acrofofia podíamos pasar por abajo. Me tardé

más de una hora en llegar al cajero. Luego comí y en la segunda cerveza lo pensé: “Bueno, al parecer las tacitas voladoras con vodka son, *de veras*, parte del pasado”.

Gugleo: ¿la acrofofia se acentúa con la edad? Pero el internet insiste en decirme que debí desarrollar esta angustia desde los diez años y que la supere con terapia cognitivo-conductual. (Obviamente internet no sabe que tampoco me gusta la terapia.) Sólo me da una pista: si a mi familiar de línea directa, ése del que heredé la bamba y los episodios depresivos, también se le arruga cuando sube a la azotea, es más probable que a mí me ocurra. En algunos puntos me dice otras sutilezas interesantes: aunque siempre se le ha considerado un complejo psicológico derivado de traumas de la infancia, también se estudia ahora el que pueda estar relacionado con el sentido interno de las ondas de equilibrio. Esto porque se ha observado que también lo sufren algunos animales, pero no el perro heroico que yo observé aquella vez. Yo insisto en que, en cuanto dejé de sentir el vértigo metafórico, al doblar la curva de la edad adulta, apareció la acrofofia. Al menos es una idea literaria: que la pasión emocional, arrebatada e intensa de “la primera juventud” haya dejado un fósil en mi sistema nervioso central; un trilobite que amenaza con ponerme en ridículo y que tengo que esconder de vez en cuando en los andenes. Porque, además, es caprichoso: a veces apenas muestra el rabo y en otras ocasiones hasta el “hoyo” entre el metrobús y la plataforma me da terror. Lo bueno es que no soy parte de un taller literario con modalidades peripatéticas.

Conforme escribía este texto realicé ejercicios parecidos a los que hacía el detective Ferguson al principio de la joya de Hitchcock: subir a la azotea de mi casa, mirando hacia arriba y hacia abajo conforme avanzaba por los escalones. Dejé el experimento de la mirada pronto y me puse a observar, como de costumbre, un punto en el barandal para no malviajarme con los huecos de los escalones de



Fotografía de la autora.

hierro. (Ya si se trata de ridiculizarse, he de contar que una noche que quería ver un eclipse lunar rojo subí a gatas los últimos escalones sólo para descubrir, cuando me senté en el último escalón, que un grupo de gente me miraba estupefacta desde otra azotea.) Cruzar medio puente en Insurgentes e Imán desde el metabús es fácil: el puente tiene altas protecciones (a prueba de suicidas y psicópatas) y siempre lo hago por la tarde-noche, cuando me urge llegar a mi añorada casita. Así que pensé que debía buscar algo que rivalizara con el demente cruce peatonal de Arteaga. Elegí el puente cercano a la ENAH para cruzar hacia el lado norte de Periférico. El punto resulta especialmente vertiginoso porque la cinta asfáltica del lado norte está un poco más elevada y a esa altura describe una curva, por lo que parece que la avenida se coma y se cierne con toda su velocidad sobre Cuicuilco. Además, en domingo los coches van muy de prisa en ambos sentidos y sobre tu cabeza se escurren como flechas los autos en el segundo piso; si

tienes suerte, como yo, incluso hay un helicóptero que insiste en dar vueltas arriba (del Estadio Azteca, por el clásico, no encima de tu pobre acrofofia, pero da igual). Comencé a subir el puente, contando los escalones: uno, dos, tres, cuatro. Iba muy confiada en el diez. Once, doce, trece: la mirada traicionera se desvió hacia la cinta asfáltica. En el dieciséis ya era clara la taquicardia. Diecisiete, me agarré fuerte del barandal. Dieciocho, las manos sudando. Diecinueve, el temblor de piernas. Y desde ahí conté los otros once escalones con el índice izquierdo y la mirada. Luego me di la media vuelta más cautelosa y ridícula posible, bajé con más prisa que pena, y dejé la terapia casera de habituación para otro momento. Al fin y al cabo, siempre existirán los atajos. 卍

ALICE RAHON

# Poemas

Traducción del francés de Laura Ímaz Álvarez Icaza



Alice Rahon, *La ville de Tepoztlán*, 1975. Cortesía de la Galería Oscar Román.

Aquí está Orión, el gran hombre del cielo  
tendido sobre la más alta montaña  
entre los grandes charcos de sangre blanca de las piedras  
que pastan los prados de noche  
aquí está mi vida alrededor de mi cuerpo  
siempre ofrecida y siempre retomada  
Como una estrella huyendo del cielo  
las puntas de mi sangre  
florece y golpean a la puerta  
aquí está el ramo fiel de flores torturadas  
aquí está la noche de vuelta  
llevando en sus brazos la constelación humana  
cuya cabeza es un faro  
aquí está mi rostro en llamas  
visto en el espejo de los fantasmas  
a la altura del árbol  
a la altura de las vértebras heladas  
liberadas

#### A LA IZTACCÍHUATL

Señalada con el dedo como las estrellas  
en los límites desbordantes del oro insoportable  
en la cima de los árboles sin volar  
cuando en los flancos de las montañas  
las casas humanas se calientan los costados  
he llevado mi vida  
como ese sol que va de un muro al otro  
en esta calle  
bajo el balcón de la extranjera  
que llora sobre su cabello  
cuando el amaranto mece al viento  
y las rosas elevan  
las más altas torres del sentir  
de mis dedos  
arqueados como el ala del gavilán  
cae el pájaro fragata  
solitario  
cae.

ALEJANDRO JARAMILLO MORENO

# El riesgo de morir a causa de un rayo

El rayo es uno de los fenómenos más fascinantes de la atmósfera, tanto por su impresionante despliegue visual como por el terror que su rugido y su resplandor nos provocan. Pareciera como si el temor que nos causan estuviera arraigado en nuestro ADN; como si al caer un rayo, sintiéramos un eco de los sobresaltos que experimentaron nuestros antepasados en los albores de la humanidad. Desde nuestros inicios como especie, los truenos y relámpagos nos han conmocionado y han tenido un gran impacto en nuestra comprensión de la naturaleza.

Según el mito griego, el titán Prometeo, al ver a los humanos tan indefensos, robó el fuego sagrado de los dioses. Desde entonces, el





Marcos Acosta, *Message*, 2023. Cortesía del artista.

fuego nos ha protegido del frío y de las bestias, nos ha permitido cocinar nuestros alimentos y ha sido una herramienta fundamental en nuestra evolución, guiándonos hasta la Revolución Industrial, una era que nos hizo capaces de influir incluso en el clima de nuestro planeta. Quizá nuestro verdadero Prometeo fue un rayo que, descendiendo de las alturas, encendió la chispa del fuego que dio inicio a nuestra civilización.

Al ser conscientes del poder del rayo, distintas culturas a lo largo de la historia lo asociaron con la divinidad y el control de la naturaleza. En la mitología romana, Júpiter es rey de los dioses y portador del rayo. En la nórdica, Thor, con su *mjöltnir*, el martillo generador de rayos, es el protector de los dioses y humanos frente a los gigantes y el caos. Tláloc, en la mexicana, y Chaac, en la maya, representan la lluvia, el agua y los relámpagos, mientras que el rayo simboliza el poder de fertilizar la tierra y asegurar las cosechas. De manera similar, en la religión cristiana el rayo es un símbolo multifacético: alude a la omnipotencia y el juicio de Dios, y advierte sobre la inminencia de eventos

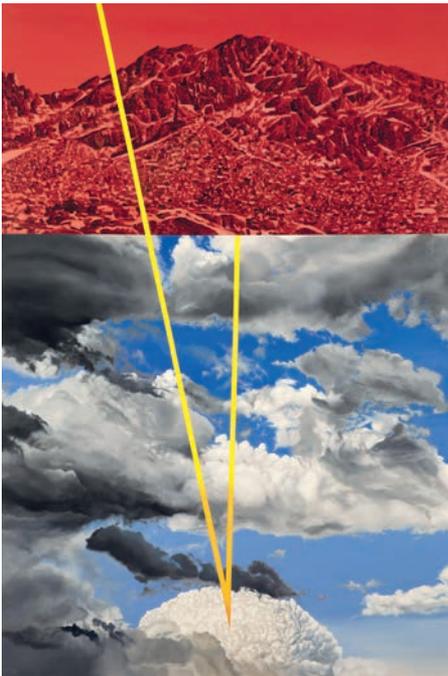
**El Estado de México es la entidad con más muertes reportadas por rayos, seguida de Oaxaca, Michoacán, Guerrero y Veracruz.**

significativos en el plan divino. En el Éxodo, Jehová desciende sobre el monte Sinaí para entregar los Diez Mandamientos, acompañado de truenos y relámpagos. En el Apocalipsis, los relámpagos, truenos y voces que emergen del trono de Dios son parte de las visiones que anuncian la ira que caerá sobre la humanidad pecadora.

El estudio científico del rayo comenzó en el siglo XVIII con el famoso experimento de Benjamin Franklin en 1752, quien más tarde sería uno de los padres fundadores de los Estados Unidos. Sospechando la naturaleza eléctrica de los rayos, Franklin decidió volar, durante una tormenta, una cometa atada a una cuerda de cáñamo húmeda, un material conocido por su capacidad para conducir la electricidad. En el extremo de la cuerda colocó una llave de metal para que, en caso de que la tormenta fuera eléctrica, actuara también como conductor y acumulara las cargas que viajaran a lo largo de la cuerda. Franklin observó que, a medida que la tormenta se aproximaba, la llave emitía chispas y provocaba pequeñas descargas al tocarla con sus manos. Esto confirmó su hipótesis sobre la naturaleza eléctrica de los relámpagos. Así, Franklin despojó al rayo de su carácter divino, convirtiéndolo en un fenómeno comprensible y sujeto a la investigación científica. Afortunadamente, ningún rayo impactó directamente la cometa; de lo contrario, Franklin no habría sobrevivido para compartir su descubrimiento y quizá la historia de Estados Unidos habría tomado un rumbo distinto.

Hoy sabemos que los rayos son el resultado de complejos procesos eléctricos que ocurren en las nubes de tormenta, conocidas como cumulonimbos. Estas nubes, que fácilmente superan los doce kilómetros de altura, se forman cuando el aire cálido y húmedo asciende rápidamente en la atmósfera. A medida que el aire se enfría, debido a su ascenso, el vapor de agua que contiene se condensa en cristales de hielo y gotitas de agua,

formando una nube. Las corrientes de aire en su interior, junto con las colisiones entre partículas de hielo, agua y granizo, provocan la separación de las cargas eléctricas: las partículas ligeras, como los cristales de hielo, tienden a cargarse positivamente y son arrastradas hacia la parte superior de la nube por las corrientes de viento ascendentes; en cambio, las partículas más pesadas, como el granizo y las gotas de agua, adquieren una carga negativa y se acumulan en la parte inferior. Cuando las cargas se separan dentro de la nube, crean un campo eléctrico que, al alcanzar un nivel crítico, libera una poderosa descarga que conocemos como rayo. La descarga calienta rápidamente el aire circundante, generando una onda de choque que se propaga a través de la atmósfera, produciendo el trueno que escuchamos. Este proceso es semejante al que sucede cuando acumulamos electricidad estática al caminar sobre una alfombra en un día seco. La fricción entre nuestro cuerpo y la alfombra transfiere electrones, acumulando en nuestros cuerpos una carga eléctrica que, al alcanzar un umbral suficiente, se des-



Marcos Acosta, *Rejected signal V*, 2024. Cortesía del artista.

carga dolorosamente al tocar un objeto conductor.

Los rayos pueden ocurrir dentro de la misma nube, entre diferentes nubes o entre una nube y la superficie terrestre. Además, si un campo eléctrico es extremadamente intenso, como sucede especialmente cerca de estructuras altas como antenas o rascacielos, pueden generarse rayos ascendentes que parten desde el suelo hacia la nube. Entre los distintos tipos de rayos que existen, los nube-tierra son, sin duda, los más peligrosos para los seres humanos, pues liberan una enorme cantidad de energía que es capaz de provocar incendios, daños estructurales y lesiones graves o fatales en personas y animales, ya sea por impacto directo o por corrientes inducidas.

A nivel mundial, se estima que los rayos causan entre seis mil y veinticuatro mil muertes anuales, sin considerar los heridos, cuya cantidad podría ser mucho mayor.<sup>1</sup> A pesar de las alarmantes cifras, estos decesos suelen pasar desapercibidos para la sociedad, principalmente porque las víctimas están dispersas en el territorio y sólo algunos casos logran captar la atención mediática. Sin embargo, si analizamos el número de muertes acumuladas a lo largo del tiempo, los rayos pueden igualar el impacto de eventos catastróficos más evidentes. Por ejemplo, en México, entre 1998 y 2021 se registraron 2573 fallecimientos causados por rayos, una cifra que supera los 1256 decesos asociados con ciclones tropicales e inundaciones en el mismo periodo.<sup>2</sup> Esto sugiere que, aunque los ciclones tropicales y las inundaciones son extremadamente devastadores, el efecto acumula-

- 1 Ronald L. Holle y Mary Ann Cooper, "Lightning Occurrence and Social Vulnerability", en Jill S. M. Coleman (ed.), *Atmospheric Hazards. Case Studies in Modeling, Communication, and Societal Impacts*, InTechOpen, Rijeka, Croacia, 2016.
- 2 Alejandro Jaramillo y Christian Dominguez, "Mapping Lightning Risk in Mexico: Integrating Natural Hazard and Social Vulnerability", *Weather, Climate, and Society*, julio de 2024, vol. 16, núm. 3, pp. 563-574.



Catalin Fatu, panorama de una tormenta eléctrica sobre Bucarest, Rumania, 26 de junio de 2007. Wikimedia Commons © 3.0.

do de los rayos puede ser igualmente importante y merece la atención de las políticas de prevención.

Hay diferencias notables entre las muertes por rayos que ocurren en México y las que acontecen en países más desarrollados. Hace cuatro décadas, nuestro país registraba, al año, cerca de cinco muertes por cada millón de habitantes, mientras que en Estados Unidos esta tasa era inferior a 0.5.<sup>3</sup> Esta diferencia es producto de una combinación de factores socioeconómicos, culturales y geográficos que influyen directamente en el peligro que corre la población. Para comprender la situación en México, por lo tanto, es necesario analizar tanto las características físicas del fenómeno como la vulnerabilidad social de sus habitantes, pues ambos determinan el nivel de riesgo.

La geografía del país, con su diversidad climática y una temporada de lluvias bien definida que se extiende de mayo a octubre, favorece la alta frecuencia de tormentas eléctricas. Regiones como la costa del Pacífico, la península de Yucatán y el centro de México registran más de cien días al año con este tipo de tormentas; mientras que en zonas específicas del suroeste del Estado de México esta cifra puede superar los 175 días de cada año. Precisamente el Estado de México es la entidad con más muertes reportadas

por rayos, seguida de Oaxaca, Michoacán, Guerrero y Veracruz.<sup>4</sup> Un mayor número de días con tormentas eléctricas incrementa significativamente la probabilidad de que las personas sean impactadas por rayos.

En contraste con Estados Unidos, donde estos decesos suelen estar relacionados con actividades recreativas al aire libre, en México la mayoría de las muertes por rayos suceden principalmente en zonas rurales y afectan sobre todo a varones que trabajan en el sector agropecuario, donde tradicionalmente se desempeñan los hombres. Además, estos fallecimientos suelen ocurrir en comunidades con bajos niveles de educación, donde el desconocimiento sobre los riesgos de las tormentas eléctricas y las medidas de protección adecuadas aumentan la vulnerabilidad y la exposición de la gente.

Un caso particularmente trágico ocurrió el 24 de julio de 2015 en la comunidad de El Encinal, Guanajuato. Una familia campesina trabajaba en las milpas cuando el cielo cambió repentinamente y los vientos comenzaron a rugir, presagiando la llegada de una tormenta. A menudo, suspender el trabajo no es una opción, ya que la subsistencia de los hogares depende de él. Cuando la tormenta finalmente desató su furia, la familia

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*



encontró refugio bajo un árbol, pero éste fue alcanzado por un rayo. El incidente resultó en la muerte de tres mujeres y cuatro menores de edad, y dejó a dos personas heridas.<sup>5</sup> Este evento ejemplifica los riesgos que enfrentan las comunidades rurales, donde la necesidad económica y el desconocimiento conducen a que la gente tome decisiones peligrosas. Además, la falta de atención médica oportuna, que podría haber salvado las vidas de los siete fallecidos en El Encinal, agrava la vulnerabilidad de estas comunidades ante este fenómeno.

Según los censos del Inegi, a principios del siglo XX, el 70% de la población mexicana vivía en zonas rurales. Hoy, esa proporción se ha reducido aproximadamente al 20%. Esta transición de una sociedad predominantemente rural a una urbana ha contribuido a una notable reducción en las muertes por rayos: si en la década de 1980 morían, por esta causa, cinco personas por cada millón de habitantes, en la actualidad sólo se cuentan 0.3 muertes por millón.<sup>6</sup> No obstante, las regiones donde es alta la proporción de pobladores rurales, hay una actividad elevada de tormentas eléctricas y existe una marcada vulnerabilidad social

—como el Estado de México, Michoacán, Oaxaca, Guerrero y Chiapas— siguen siendo especialmente susceptibles a este peligro.

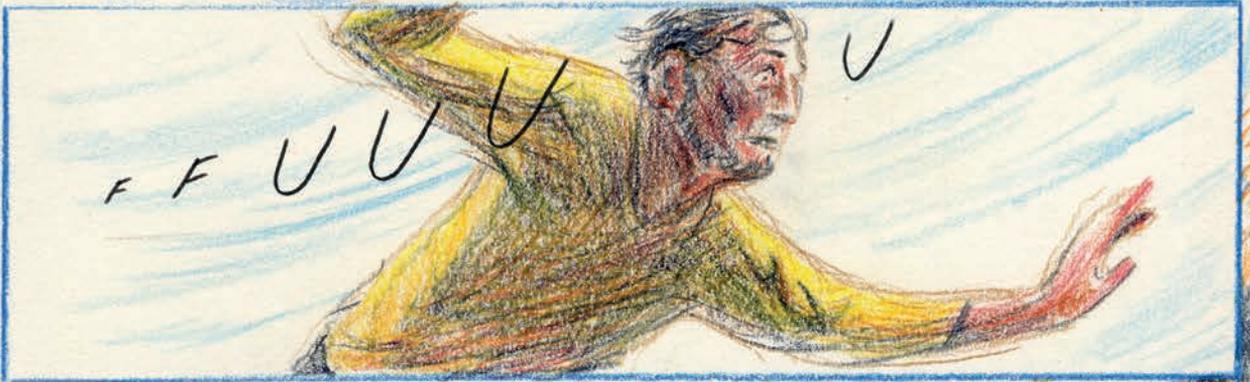
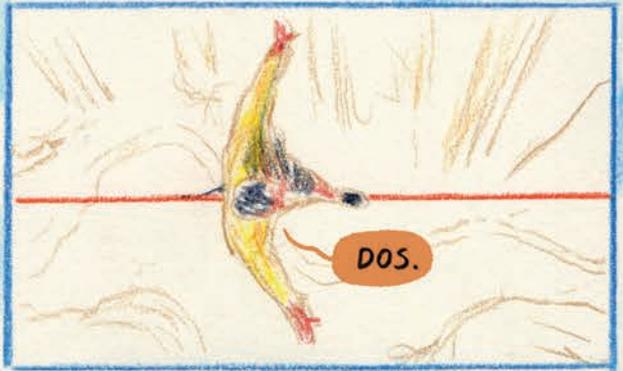
Reducir el riesgo de muertes por rayos en México requiere un enfoque integral que combine infraestructura, medidas de seguridad y educación. La instalación de pararrayos y sistemas adecuados de puesta a tierra, así como la construcción de refugios seguros, son medidas esenciales. Además, mejorar el acceso a los servicios de salud de emergencia puede disminuir significativamente la mortalidad asociada con este fenómeno. Las campañas educativas podrían jugar un papel fundamental si enseñaran a la población cómo actuar durante las tormentas, por ejemplo, evitando las zonas peligrosas y suspendiendo las actividades al aire libre. Por supuesto, es necesario garantizar el acceso a información meteorológica precisa mediante herramientas de alerta claras, comprensibles y especialmente diseñadas para los sectores más vulnerables. Esto incluye la difusión de información en lenguas indígenas para asegurar que ningún grupo quede excluido de las medidas preventivas. Este desafío involucra tareas pendientes para la academia, los organismos de protección civil y los gobiernos. Sin embargo, su implementación efectiva podría marcar una diferencia crucial en la seguridad de los mexicanos frente al silencioso peligro de los rayos. *RM*

5 “Mueren siete integrantes de una familia en Guanajuato tras caer un rayo; hay 2 heridos”, *La Jornada*, 25 de julio de 2015.

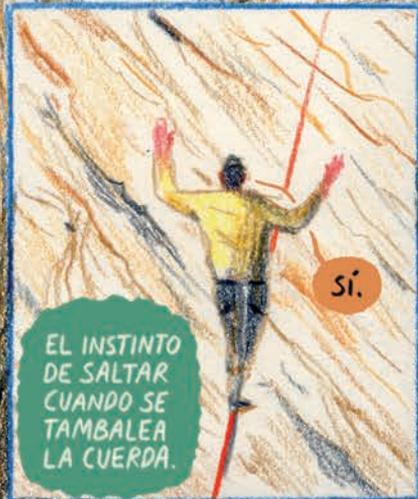
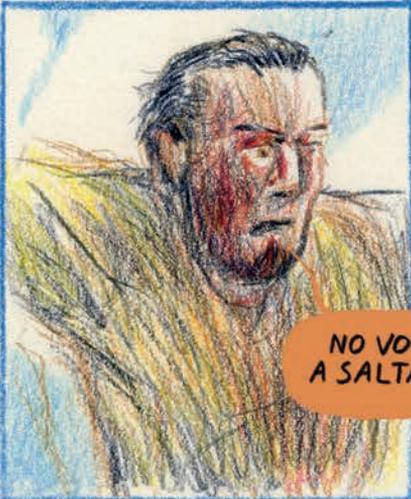
6 A. Jaramillo y C. Domínguez, *op. cit.*

# Z O P I L O T E S

POR SANTIAGO MOYAO



NO SALTES.



SALTAR  
AQUÍ NO ES  
UNA OPCIÓN.

NO.

SILENCIO.  
NECESITO  
ESTAR  
AQUÍ...

EN LOS  
PASOS.



¿CUÁNTAS VECES  
SE PUEDE CAMINAR  
DONDE LOS PAJAROS  
VUELAN?

DE ESO  
SE TRATA.



SE SIENTE  
DEBAJO EL  
VACÍO.

VORAZ.

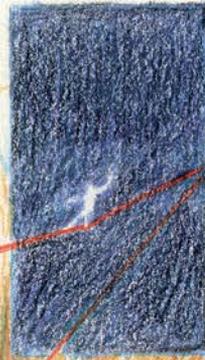


LO SIENTES  
VIBRAR EN  
TUS OÍDOS.

EL LLAMADO HUECO  
DE UN PLANETA CELOSO,  
UNO QUE ANSÍA ASIMILAR  
A QUIENES SE SEPARAN  
DE ÉL.



NO QUIERO  
OÍRLO, NI A ÉL  
NI A TI.



EL PISO DE TU PRIMER CUARTO, DE HULE ESPUMA.

LOS PIES PEQUEÑOS.

LA PRIMERA CAÍDA, AQUELLA QUE LOS PAPÁS BUSCAN POSTERGAR, JUNTO CON TODAS LAS CAÍDAS FUTURAS.

S  
H  
H  
H

LOS PIES VIEJOS, Y ESA ÚLTIMA CAÍDA, LA QUE DEJÓ ASUSTADA A TU ABUELA.

NUNCA CAMINÓ OTRA VEZ.

DEBAJO SE  
EXTIENDE LA  
TELARAÑA DE  
CAMINOS POR LA  
QUE DESPLAZAN  
TANTAS VIDAS...  
TODAS CON SUS  
RESPECTIVAS  
CAIDAS.

¿ANHELAS  
BAJAR?

UNA VEZ  
QUE SUBES  
Y PUEDES  
VERLA...

ES DIFÍCIL  
NO SENTIRSE  
ATRAPADO  
EN ELLA.

PERO...

BASTA.

NECESITO  
CAMINAR.

NO PUEDO  
AVANZAR  
CIEGAMENTE.

CAMINAR.

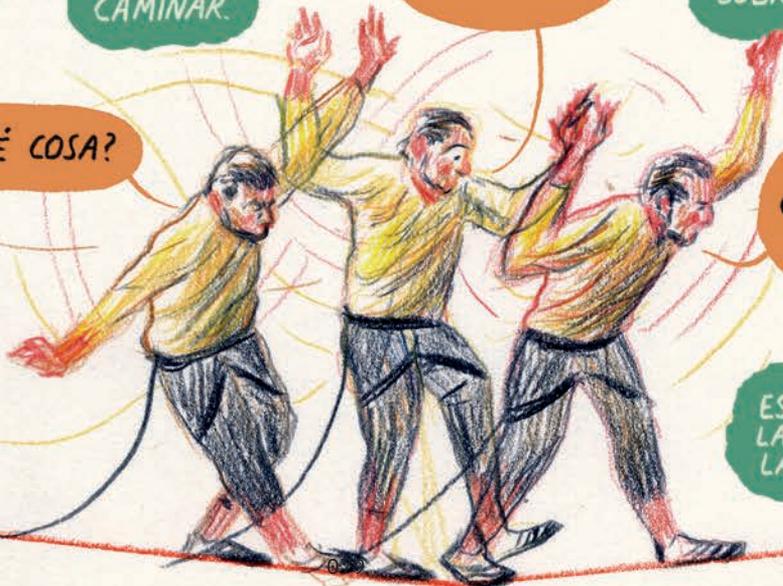
TAMPOCO  
SOBREPLANEAR.

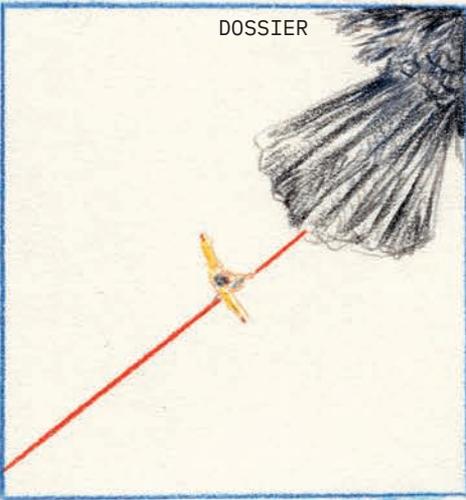
NO LO PIENSES  
DEMASIADO.

¿QUÉ COSA?

HAY MUCHO  
QUE PERDER  
EN CADA  
PASO.

ESO LO SABÍA  
LA ABUELA Y  
LA PARALIZÓ.





¡SHU!



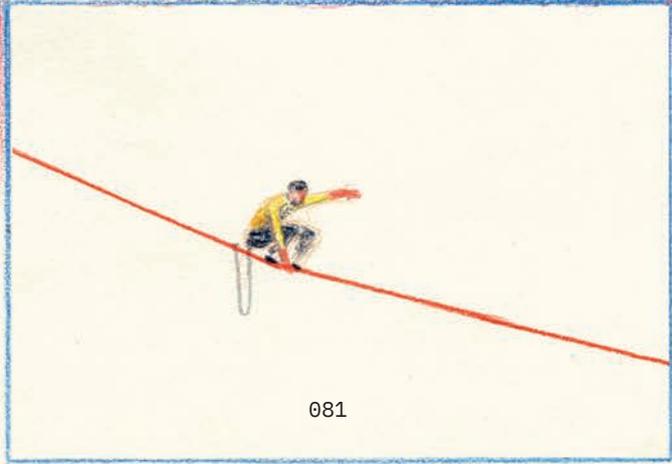
¿OPCIONES?



NO SE VA A MOVER.



¡SE VAAA AAAA!

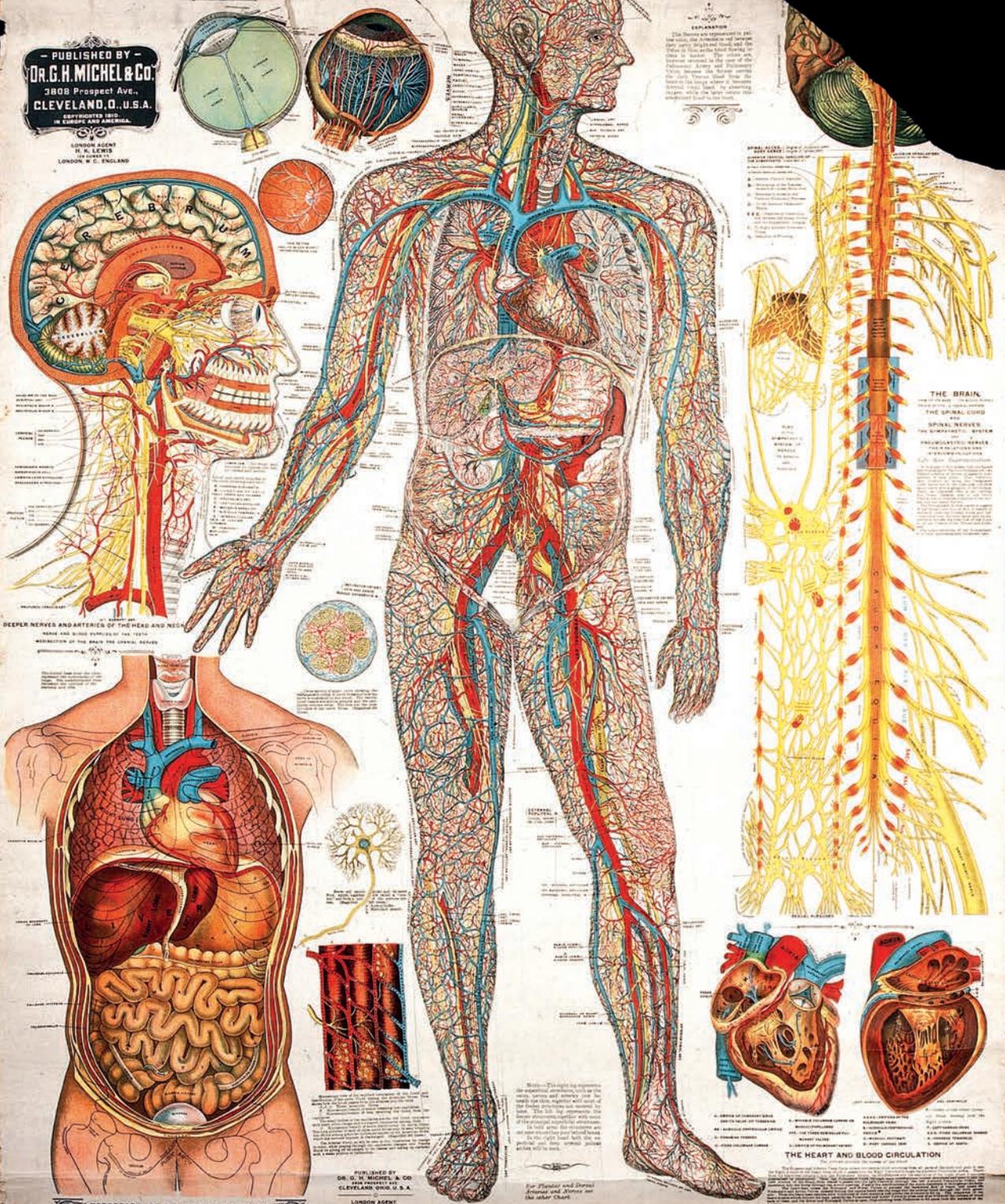


# CHART OF THE ARTERIAL, VENOUS & NERVOUS SYSTEMS.

BY GUSTAVE H. MICHEL, M.D., &c.

**- PUBLISHED BY -**  
**DR. G. H. MICHEL & CO.**  
3808 Prospect Ave.,  
CLEVELAND, O., U.S.A.  
ESTABLISHED 1870  
IN EUROPE AND AMERICA.

LONDON AGENT  
H. K. LEWIS  
10, BUNNYS LANE  
LONDON W. C., ENGLAND



**EXPLANATION**  
The Nerves are colored in yellow and red, the Arteries in red, and the Veins in blue. The Nerves are shown in their natural position, and the Arteries and Veins are shown in their natural position, and the Nerves are shown in their natural position.

**THE BRAIN**  
The Brain is the center of the Nervous System, and is situated in the Cranium. It is composed of the Cerebrum, Cerebellum, and Medulla Oblongata. The Spinal Cord is the continuation of the Medulla Oblongata, and is situated in the Vertebral Canal. The Nerves are the branches of the Brain and Spinal Cord, and are distributed to all parts of the body.

**DEEPER NERVES AND ARTERIES OF THE HEAD AND NECK**  
NAME AND COURSE GIVEN BY THE AUTHOR. DERIVATION OF THE BRAIN AND SPINAL NERVES.

**TOPOGRAPHY OF THE INTERNAL ORGANS.**  
THE FRONT PART OF THE LUNGS IS REMOVED TO EXPOSE THE HEART AND LARGE VESSELS.

PUBLISHED BY  
DR. G. H. MICHEL & CO.  
3808 PROSPECT AVE.,  
CLEVELAND, OHIO, U.S.A.  
LONDON AGENT  
H. K. LEWIS  
10, BUNNYS LANE,  
LONDON, W. C., ENGLAND

**THE HEART AND BLOOD CIRCULATION**

For Plates and Details of the Heart and Nervous System see the color Chart.

# MEDICINA Y CULTURA

PP.084-089 ROSA BELTRÁN

PP.090-095 JAVIER GARCIADIEGO

PP.096-099 ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO

PP.100-103 MARÍA TERESA URIARTE

(082-103)

ROSA BELTRÁN

# Medicina y literatura

La prodigiosa novela *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar comienza con el momento en que el emperador se ve delante de su médico Hermógenes y repara en lo que todos descubrimos delante de un galeno. Que sólo es un saco de humores, una triste amalgama de linfa y sangre. Encuentra lo que es inevitable ver llegados a cierta edad: que el cuerpo, ese compañero fiel, ese amigo, más seguro y mejor conocido que el alma, no es más que un monstruo solapado que acabará por devorar a su amo. No importa cuán sabio y prudente sea Hermógenes: como cualquier médico, llegado el tercer acto de la vida del paciente, le hace saber que aun el cuerpo



Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*, 1889. Museo Nacional del Prado ©.

de un emperador está hecho de lo que todos; que es materia que expira.

Durante los primeros años de vida, salvo por una enfermedad letal, el médico es como un mago: unos cuantos pases, la vista del interior de oídos y nariz con una lamparilla, la visión de la garganta merced al abatelenguas, uno que otro golpecito en la espalda y *voilà*, puede irse a casa. Cuando todo va bien, el médico es Dios. Confiamos en él como no lo hemos hecho, ni lo haremos, con nadie. Y ofrecemos el cuerpo y el de nuestros hijos o el de nuestros padres ancianos con ciega fe en quien lo sabe todo y todo lo puede. Entregamos también la confesión parcial —siempre parcial— de nuestros hábitos y errores a sabiendas de que lo que no digamos saldrá en ese informe insidioso e indiscreto que sólo él sabe leer: los análisis.

Por más que la medicina haya avanzado al grado de haber convertido la longevidad en un verdadero problema de salud de nuestra época, y por más que hoy sepamos que la buena salud, en gran me-

da, depende de prácticas y hábitos que nos conciernen y son responsabilidad de cada uno, el médico sigue siendo ese chamán y ese depositario de un conocimiento divino en quien ponemos nuestras más grandes —y a veces absurdas— esperanzas.

El médico que es tildado en griego, según Homero, como “un hombre que vale por muchos” aparece en la *Ilíada* y está calificado como un servidor público, lo mismo que el carpintero, el adivino o el recitador de poemas. Es interesante la vinculación entre medicina y poesía, que data de antigua fecha. A menudo ambas se asocian con la cura. Narrar es el principio del psicoanálisis y el punto de partida de cualquier diagnóstico médico. Aliviar es también escuchar, “auscultar”. Y no en balde en literatura es famosa la frase “el poeta es un curandero”.

Desde los griegos, la función de la poesía tiene que ver con el alivio. Eso es la *catarsis* en la tragedia griega, pues con la “palabra bella” (*logos kalós*) lo que se busca es curar al espectador de sus ba-

jas pasiones. El *Cratilo* de Platón asienta que los discursos hechos con palabras bellas y adecuadas son capaces de causar serenidad en el alma del enfermo, y son muchos los poetas que hablan de la tarea cicatrizadora de la palabra para restañar heridas. Prácticamente no hay corriente literaria que no hable del poder de la poesía, es decir, de la escritura, de reconectar con el todo; de ir más allá de la razón que es, por sí misma, incapaz de acceder a la totalidad que somos y transformar el corazón del ser humano.

El poeta es un terapeuta. Pero recordemos que “poesía” viene de “poyesis”, “creación”, en cualquiera de los géneros escritos; es decir, la literatura acierta a señalar heridas y poner remedios, y es una forma de farmacopea que, a diferencia de los medicamentos, no tiene fecha de caducidad. En las antiguas culturas, la unión entre poesía y medicina es indisoluble y clara, y no es ajena esta práctica en nuestros días. De hecho, en la actualidad, María Sabina es considerada tanto curandera como poeta, lo mismo que ocurre con algunos chamanes, brujas y brujos. La asociación entre medicina y literatura no es tan extraña si pensamos que ambas tienen como origen la observación y la narrativa.

Sir Arthur Conan Doyle, el famoso autor de Sherlock Holmes, era médico y halló muy pronto los puntos en común

entre el doctor y el detective. No son pocos: el médico es el único que penetra en los hogares ajenos y todo lo mira. Busca indicios, une los puntos, tiende una hipótesis y diagnóstica.

Oliver Sacks, el gran neurólogo que logró unir el conocimiento científico y el humanismo, fue tan escritor como médico. Gracias a él conseguimos entender a personas con padecimientos incurables, pero no por ello menos humanos. En *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985) nos maravilló con la historia fascinante de un viejo profesor de música que podía seguir dando clase pese a que no distinguía a las personas de los objetos. La consulta médica transcurre así:

El paciente aduce su confusión a un problema de la vista. Durante toda la consulta el profesor trata de mostrar una cierta normalidad y hace aparecer sus equivocaciones como muestras de humor o chistes. No puede distinguir el zapato del pie ni el pie del zapato. Al final, parece muy convencido de que todo lo ha hecho bien, y al decidir que la visita ha terminado, mira en torno suyo, buscando el sombrero, extiende una mano y coge a su esposa por la cabeza, intentando ponérsela.

En sus narraciones, lo que Sacks consigue es una visión que no se contenta con describir los síntomas, sino que nos mete de lleno en la experiencia del paciente, en cómo vive la enfermedad y cómo nosotros podemos entenderla.

En la obra del escritor español Pío Baroja, médico clínico de formación, es fundamental el conocimiento de la medicina para entender la naturaleza del dolor, por ejemplo. Su literatura muestra cómo el dolor no es sólo un elemento fisiológico, sino un agente de algo más complejo: el deseo humano.

Por último, la obra de la gran escritora egipcia Nawal el Saadawi no sería la misma si no hubiera sido doctora en su pueblo, donde fue testigo de la mutilación genital de las niñas, de modo que gran parte de su vida la dedica a expo-



Grabado a partir de Hendrick Goltzius, *El médico como un Dios*, de la serie *Las alegorías de la profesión médica*, 1587. Art Institute of Chicago ©.



Hans Holbein, el Joven, *El médico*, de la serie *La danza de la muerte*, ca. 1526. Metropolitan Museum of Art ©.

ner y luchar contra este hecho atroz. Por la denuncia del abuso de menores y la ablación del clítoris, que también padeció, fue despedida del Ministerio de Salud, padeció la cárcel y, sin embargo, hoy es reconocida como una autora imprescindible del mundo árabe y, en realidad, del mundo entero. Nawal el Saadawi recibió el doctorado *honoris causa* de la UNAM de parte del doctor José Narro Robles, confirmando que lo local no está aislado de lo global y que la literatura nos une de formas azarosas.

Médicos escritores ha habido muchos y mucho se ha escrito sobre el tema. Uno favorito de todos es Antón Chéjov, que curaba a sus pacientes en buena medida a través de la literatura y luego hacía literatura con ellos. Gregorio Marañón, Luis Martín-Santos y, entre los mexicanos, Mariano Azuela, Elías Nandino, Arnoldo Kraus, Jesús Ramírez-Bermúdez, José Ángel Leyva.

Es sabido que a los escritores no siempre les va bien por bien que les vaya, pues en múltiples ocasiones son el blan-

La literatura acierta a señalar heridas y poner remedios, y es una forma de farmacopea que, a diferencia de los medicamentos, no tiene fecha de caducidad.

co favorito de la crítica. Pero los médicos, con todo lo loable de su tarea, también han sido el centro de las burlas muchas veces. A los doctores se les ha llamado matasanos, tocapelotas, sacamuelas, loqueros, comecocos, matarifes, carniceros, cuchilleros, pinchaculos y mercachifles, entre otras lindezas. Por injusto que parezca, algunos de estos mote se los ganaron a pulso, pues el desconocimiento médico, en otras épocas, llevó a practicar métodos inútiles y terroríficos. Sangrías, pócimas con huesos de muertos, castraciones, purgas, inyecciones de sangre de bestias, aplicación de sanguijuelas y un innumerable etcétera.

Pero si la medicina ha dado saltos cuánticos y el avance en la cura de muchos males es innegable, hasta cierto punto hoy está de moda estar enfermo. La enfermedad es un signo de nuestro tiempo y, acaso por exceso de información, un lujo de la clase media. El que no está deprimido tiene gastritis, dermatitis, insomnio, siente una bolita que le sube y le baja o trae la parca puesta. “La medicina ha avanzado tanto que ya nadie está sano”, dice Aldous Huxley. No obstante, estamos enfermos de un modo específico, acorde con el momento histórico que vivimos.

Cada época construye su forma de pensar y sentir la enfermedad pero, sobre todo, su forma de enfermarse. Las sociedades están marcadas por la manera en que interpretan sus males, aunque, de modo más específico, por los males que las caracterizan. Es paradójico y notable que el capitalismo haya traído, junto con las posibilidades de elección producto de la libre empresa, enfermedades tan poco comunes que aún no son reconocidas en los expedientes médicos. Las más carecen aún de tipificación y varias resultarían inéditas en otros tiempos.

Con sus clasificaciones derivadas de la posmodernidad, las enfermedades mentales y todas sus variantes (de la bipolaridad a la esquizofrenia, con la depresión campeando



Fotografiado a partir de John Collier, *Un doctor diciéndole a un paciente que va a morir*, 1908. Wellcome Collection ©.

como gran telón de fondo) contienen los desórdenes alimenticios que se constituyen como entes autónomos flanqueados por dos titánicos extremos: la anorexia nerviosa y la obesidad mórbida. Son muchas las novelas que hoy abordan esta temática. Desde luego, las más populares y numerosas son las que se ocupan de la anorexia o la renuncia voluntaria a alimentarse, no sólo de forma material, sino de todo estímulo que resulte, en cualquier modo, nutricio. El ejemplo más palpable de estos tiempos es *La vegetariana*, de la premio nobel Han Kang, novela que se centra en la historia de Yeonghye, una joven ama de casa que decide dejar de comer carne y, más tarde, dejar de participar de los rituales familiares, simplemente como una protesta, acaso no deliberada, contra la opresión de la sociedad patriarcal, violenta y retrógrada, que la lleva al paulatino pero incontrolable deseo de convertirse en árbol y desconectarse de la vida humana.

La aparición de esta historia está acompañada de varias otras, en forma de cuentos y novelas, donde la privación

del alimento se vuelve la protesta explícita de algunas protagonistas. *Días sin hambre*, de Delphine de Vigan; *Biografía del hambre*, de Amélie Nothomb; *Frío*, de Laurie Halse Anderson; *36 kilos*, de Mónica B. Brozon; *Corazón de mariposa*, de Andrea Tomé, y el cuento “Las cajas de mi mujer”, de la autora surcoreana Eun Heekyung.

El hecho de que las protagonistas de la anorexia sean mujeres no es gratuito. Obedece a esa larga e inmisericorde exigencia social impuesta al cuerpo de las mujeres de ser siempre delgado, joven siempre. Aunque es fácil pensar que el cuerpo es sólo la caja de resonancia de las demandas de las sociedades patriarcales en torno al control de la vida de las mujeres en su conjunto, el resultado, en todos los casos, es la condena a la angustia permanente o el triunfo de la enfermedad sobre la vida.

En el extremo opuesto se encuentra una de las novelas más aterradoras de la literatura inglesa, escrita por la observadora más perspicaz de los problemas vinculados a la relación mente-cuerpo:

Lionel Shriver. La también autora de *Tenemos que hablar de Kevin*, referente insuperable sobre los conflictos de la relación madre-hijo, aborda las dificultades de la voracidad, la comida y la culpa en nuestro tiempo. Su novela *Big Brother* habla de un devorador compulsivo y de las complicaciones que la obesidad trae a quienes rodean al comedor insaciable. Se trata de un atentado a la cultura del *fitness* y la dieta equilibrada, del ejercicio coercitivo, la renuncia y el veganismo. Si comerse todo a su paso resulta perturbador, más perturbadora resulta esa filosofía extendida de darse atracones y después observar el “ayuno intermitente” como modelo de vida. Exceso y expiación. La insoportable condición de vivir en el mundo de las libres elecciones.

Por último, pero de modo todoabarcador, la anhedonia campea como problema social con visos a volverse epidemia tanto en Oriente como en Occidente. El aburrimiento o desapego emocional producido por el contacto irrelevante con lo mucho. La apatía y falta de deseo como consecuencia de estar permanentemente expuestos a una multiplicidad de opciones que se reproducen de modo exponencial y adictivo. Lo extraño de esta patología, producto de la sociedad de consumo, es que siendo una enfermedad contagiosa, es también autoadquirida: la mercadotecnia del tedio nos ha vuelto adictos a las pantallas, a través del *scrolling*, o bien a dispositivos para cambiar canales, con mando a distancia, que nos obligan a pasar de una experiencia a otra totalmente inconexa, forzando a nuestro cerebro a generar dopamina sólo mediante este acto que, sin embargo, nos deja vacíos. El espléndido artículo de Carlos Javier González ya advierte sobre el peligro y las diferencias de la “anhedonia depresiva” respecto del *ennui* o el *tedium vitae* señalados por médicos y poetas de otras épocas.<sup>1</sup> Porque González se centra en la condición definitiva, no pasaje-

ra, de este mal y en la imposibilidad de no caer en la adicción a dispositivos y pantallas, pues estos nos brindan la fantasía de pertenecer a un mundo donde uno se encuentra en el presente perpetuo, en lo que ocurre, y está conectado con otros. Recibiendo la aprobación o desaprobación de los otros. Su amistad, a través de las redes sociales. Incluso su desdén.

Ahora bien: ¿cómo llegar con el médico y confesar que uno padece cualquiera de estos desórdenes sin que su reacción sea la medicación? Reconstituyentes, anfetaminas, antidepressivos, fármacos, en fin, que no servirán más que para aumentar la culpa y la ansiedad del paciente.

Y no obstante. Y con todo. Y a pesar de las sospechas, uno se anima un día a acudir a la consulta con el mismo ánimo resignado con que se despierta cada día, pensando en que quizá, por qué no, ése pueda ser *el día*. Porque la esperanza de los pacientes en los médicos es una forma de la fe que no se pierde. Ni se perderá. Está la experiencia de siglos que ligan literatura y medicina a la comprensión del ser humano que va más allá del conjunto de linfa y tejidos del que hablaba Hipócrates y que ve en él ese compuesto único del que nos hablan los escritores, en especial los médicos poetas.

La aspiración mayor de los doctores es conseguir la cura de todos los males, así sea momentánea, como momentánea es la vida. Pero conseguirla más allá del diagnóstico y la farmacopea. Cuando se involucran con sus pacientes en un ámbito más amplio que el médico, en lo humano, retrasan también el sinsentido, el final. “La indiferencia es una parálisis del alma, una muerte prematura”, dijo Antón Chéjov. La lección de Chéjov y de muchos autores, entre ellos Quevedo, es que podremos ser un conjunto de linfa y células y humores y llegaremos a ser polvo un día. Pero nuestra vida habrá tenido sentido, pues seremos polvo, “mas polvo enamorado”. ❧

1 “*Ennuí*: el tedio de lo mucho”, *Alfa & Omega*, 25 de julio de 2024.

JAVIER GARCIADIEGO

# La literatura hipocondriaca de Alfonso Reyes

Nacido en Monterrey en 1889 y muerto en la Ciudad de México en 1959, Alfonso Reyes vivió setenta años, cifra muy superior al promedio de vida del mexicano de mediados del siglo XX. Lo sorprendente es que siempre tuvo mala salud, desde niño, y que padeció cuatro infartos: uno en 1944, dos en 1947 y el más grave en 1951. Reyes se refería constantemente a sus dolencias y malestares, tanto en páginas publicadas como en escritos privados, incluso íntimos, ya fuera en cartas o en su tenaz y longevo *Diario*. Hubo épocas en las que describió casi cada día sus padecimientos, al grado de

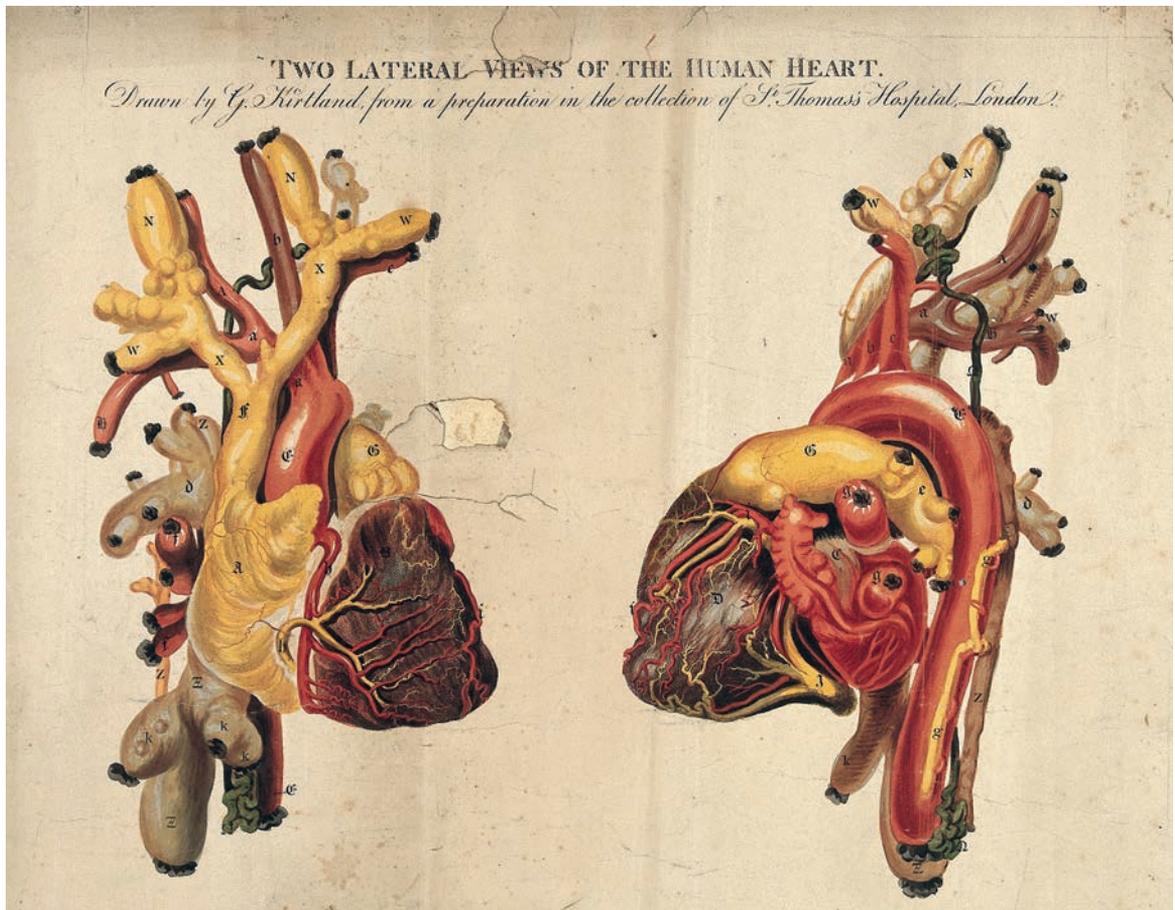
que llegó a conformar un género literario con ello, la *literatura hipocondriaca*.

El primer libro sobre sus enfermedades lo escribió en 1931, a sus 42 años, y lo tituló *Memoria a la Facultad*. En él hizo un recuento de sus experiencias médicas, especificando malestares y curas. Comienza con el recuerdo de su dentista, un norteamericano ya anciano que se había asentado en Monterrey, pero que al cruzar la frontera había cambiado de oficio, pues antes era un *cowboy*; resulta comprensible que este dentista, muy “grosero de manos”, lo haya hecho “sufrir lo indecible”.

Por otro lado, de niño no sufrió fracturas ni accidentes serios; la explicación es sencilla: no fue “un niño travieso”, por lo que no habría de sufrir “muchos daños”. En cuanto a “dolencias crónicas”, cuenta que padecía una “afección en la

garganta” que le producía “una tosecita maniática”; otra secuela de ella, cree Reyes, era su voz “muy ronca y algo ahogada”. Por eso, cuando él y otros amigos organizaron una becerrada en la que se lidió un becerro “tan tierno y tan inofensivo como nosotros”, en el programa fue anunciado como Alfonso Reyes, “el Ronquito”. Poco después sus padres acordaron que se le extirparan las adenoides, por lo que fue sedado con cloroformo, lo que fue “una temeridad”, pues estaba contraindicado. Como fuera, cuando recuperó la conciencia se sintió “resucitado”.

Ya siendo adolescente, en el cálido verano del año 1904 se propagó en Monterrey una epidemia de fiebre amarilla. En algún momento, Reyes se sintió enfermo, con temperaturas altas. El médico aseguró que los síntomas “eran claros” y le recomendó reposo, pero a los dos días



George Kirtland, *Dos vistas laterales del corazón humano*, 1806. Wellcome Collection ©.

el mismo médico declaró que “los síntomas se habían desvanecido como por ensalmo”, y poco después lo dio de alta. Alfonso Reyes, convencido de que gozaba de padecer siempre “síntomas atenuados”, presumía haber padecido una fiebre amarilla “bien educada”.

¿Qué sentido le vio a escribir una pequeña autobiografía teniendo como hilo conductor sus enfermedades? Muchos escritores han escrito memorias amorosas, intelectuales, de viajes, pero pocos se han enfocado en los recuerdos de las enfermedades sufridas. Alfonso Reyes lo hizo, a pesar de que negaba ser hipocondriaco, o incluso ser simplemente “aprensivo”. Su siguiente recuerdo fue el de una peritonitis, allá por 1910. Por ese entonces iba a entregar a la imprenta su primer libro. Nótese su hipocondria, su pesimismo: “Desde la cama, veía yo los originales de mi libro, *Cuestiones estéticas*, que había comenzado a sacar en limpio, y me decía con tristeza que iba a morir sin ver siquiera mi primera obra publicada”.

No sólo no le llegó la muerte entonces, sino que insistió en su supuesta

característica de padecer siempre “síntomas atenuados”: “aunque creo nunca haber padecido dolores más agudos, hay que confesar que el mal, para ser peritonitis, fue bastante benigno”. ¿Qué sucedió en realidad? ¿Será cierto que Reyes era “un buen enfermo”, como tantas veces lo presumió, o en verdad su naturaleza lo favoreció con padecer dichos “síntomas atenuados”? Como haya sido, las siguientes dolencias que registró fueron una tifoidea y un *surmenage*, ya durante su etapa madrileña. Aunque negara ser aprensivo, reconoce haber oído que muchos de los enfermos de tifoidea “quedan con la mente débil y [...] padecen desmayos, enajenaciones y terribles dolores de cabeza”. Nada de esto tuvo que sufrir, pero quedó convencido de que la tifoidea “apresuró” su calvicie. Del *surmenage* dice que simplemente tomó un reposo total: no leyó y no escribió durante un mes; ni siquiera permitió “hacerse leer”. Como buen hijo de militar, sabía que “hay enemigos que se vencen sin combatir”, según refiere por no haber tomado medicina alguna.

La siguiente enfermedad nos remite a otro campo de actividad suyo. En efecto, sin mayor pudor confiesa que por razones académicas tuvo que viajar en 1919 a Burdeos, donde aún se disfrutaban la alegría del armisticio y las secuelas de la guerra, lo que acaso explique que tuviera allí un contagio venéreo, al que llamó su “primer tropiezo”. Como historiador, me atengo a las fuentes documentales; como biógrafo, descanso en las confesiones del personaje. Así, Reyes cuenta que al regresar a España notó “las primeras extrañezas”, que pronto se convirtieron en “flujo y sangre”. Cometió el error de consultar a su “médico de cabecera” en lugar de a un especialista. El tratamiento recomendado debió ponerlo sobre aviso: “dieta de leche pura”. Como debió haberlo previsto, el tratamiento lácteo acaso mitigó un poco el malestar, pero “sin desenterrar del todo la clásica gotita clara”. Tuvo entonces que acudir al especialista, quien lo sanó luego de tres meses de



Thomas Eakins, *Retrato del Dr. Samuel D. Gross (La clínica Gross)*, 1875. Philadelphia Museum of Art ©.



Alfonso Reyes, ca. 1924. Fotografía de los hermanos Casasola. Fototeca Nacional © 4.0.

tratamiento. “Sufrí mucho, física y moralmente”, nos dice. Antes de dejar Europa, en París padeció otro contagio, pero de sarna, de la que se curó con un “tratamiento guerrero”, dividido en cuatro tiempos: primero, romperse “el pellejo con jabón negro”; luego, untarse azufre; después, baño “con abundante jabonadura” y, finalmente, vaselina y “forrarme en talco para mitigar las llagas”.

Reyes dejó Francia y llegó como embajador a Argentina a principios de 1927, donde estuvo tres años; después pasó a Río de Janeiro, donde también fue embajador por casi el doble de tiempo, antes de regresar a Buenos Aires para una segunda gestión. Volvió a México definitivamente a principios de 1939, donde supuestamente tendría una vida sedentaria y una alimentación más casera. Sin embargo, si bien durante sus más de diez años como diplomático en Sudamérica no padeció trastornos de salud graves, sí sufrió sus típicos malestares crónicos: dolores de cabeza, estomacales e insomnio. Paradójicamente, cinco años después de arribado al país comenzó su viacrucis cardiaco. Entre 1944 y 1959, año de su muerte, padeció cuatro infartos. De ellos nos informa en su segundo libro de

memorias médicas, titulado *Cuando creí morir*, en el que rememoró y diferenció cada uno de sus infartos. El primero sobrevino en la madrugada del 4 de marzo de 1944, “mientras yo escribía afanosamente ciertas páginas”. Comenzó con el dolor del brazo izquierdo y con la imposibilidad de moverlo, al grado de que tuvo que usar la mano derecha como “pisapapeles”. El agudísimo dolor pronto afectó al pecho. Para su fortuna, “el mal no resultó ser orgánico” y se curó con un par de meses de descanso en Cuernavaca.

El segundo tuvo lugar tres años después, en marzo de 1947, al regresar de un rápido viaje a París para presidir la comisión mexicana que asistió a la Primera Asamblea Internacional de la Unesco. Para su desgracia, “esta vez el mal sí fue orgánico y los exámenes revelaron el primer ataque de la trombosis coronaria”, a pesar de lo cual no requirió atención hospitalaria. El tercero le dio a mediados de ese mismo año, cuando se apresaba a viajar para recibir un doctorado *honoris causa* en la Universidad de Princeton. La recuperación ahora le tomó tres meses; Reyes lo entendió claramente: los dos ataques sucesivos de 1947 eran “ciertamente más graves que la perturbación sufrida en 1944”. Es obvio que Reyes era consciente de la amenaza, lo que explica que los siguientes años viviera con miedo, aunque no por ello adecuó sus hábitos cotidianos.

Sobre todo, intuía que tarde o temprano sufriría otro infarto y éste sobrevino en 1951, tras el cual confesaría: “realmente creí morir”. Reyes nos cuenta que el 5 de agosto estaba trabajando “muy quitado de la pena” en Góngora, lo que interrumpió para acudir a una cena en casa del doctor Ignacio Chávez, a la que asistieron otros médicos como Gustavo Baz, Manuel Martínez Báez y Raoul Fournier, así como el expresidente Ávila Camacho y los hacendistas Eduardo Suárez y Eduardo Villaseñor, todos con sus esposas. Fue al regresar a su casa cuando se desencadenó el ataque. Lo atendió de urgencia su hijo, también médico y ve-

cino suyo. Al día siguiente lo revisó el ya mencionado doctor Chávez, quien lo remitió de inmediato al Instituto de Cardiología, al que llegó “con los pulmones ya edematizados, y con las uñas y los labios cianóticos”.

Estuvo poco más de dos meses hospitalizado. Ya en su casa comenzó un larguísimo tratamiento de recuperación, al que Reyes dice que se entregó “con placentera docilidad”, como correspondía a un “buen enfermo”. Para comenzar, se le impuso una “estricta prohibición de fumar”, que le costó menos trabajo cumplir que el cambio en sus hábitos alimenticios. Con todo, “lo único que de veras me hacía sufrir era el no poder bajar de la cama para ciertas cosas, el abominable y obligado uso del ‘cómodo’, [que es] lo más ‘incómodo’ que existe”.

Reyes insiste en que fue un “buen enfermo”, que incluso enfrentó con “buen humor” los tres meses “de quietud en el lecho”: reitera que soportó “con resignación” la deshidratación a la que fue sometido como precaución contra el edema pulmonar, “la dieta sin sal, la inmovilidad, el suero, las pruebas de sangre, los piquetes [...], electrocardiogramas, inyecciones, medicamento, tomas de presión arterial, fricciones de alcohol y mudas de la ropa haciéndome rodar a un lado y a otro”. Aunque no precisa cuáles, es evidente que le administraron algunas sustancias que lo llevaron “al túnel de la inconsciencia” y le produjeron “deliciosas visiones”.

Fue tan “buen enfermo”, que se permitió escribir unos consejos para los cardiacos:

No corras, no saltes, no riñas, no te excites, no frecuentes los sitios tumultuosos de la ciudad ni concurras a reuniones muy numerosas, no hagas lo que mucho te enoje, sé mesurado en todo según la teoría griega [...], déjate deslizar por las horas lo más que puedas, y acuérdate de que el solo correr de los días y la

tranquilidad están trabajando para ti.

Aunque Reyes pretendió mostrar serenidad y buena actitud, lo cierto es que ese cuarto infarto lo aterrorizó, al grado que, al regreso a su casa habitación, lo equiparó a un “segundo ingreso a la tierra”. Contra lo dicho y presumido sobre sus “síntomas atenuados”, quedó convencido de que no podría “resistir el quinto”. Sin duda, esta situación determinaría el futuro estilo de su vida cotidiana. Obviamente, también determinó su labor literaria durante los ocho años de vida que le quedaban. Si bien ya no escribió un tercer texto de naturaleza médica, lo cierto es que en el *Diario* que desde 1924 escribía rigurosamente hay incontables referencias a su débil corazón y a muchos otros malestares y enfermedades. En términos inmediatos, apenas empezada la convalecencia escribió el soneto *Visitación*, con el que quiso “saludar la vecindad de la muerte”.

—Soy la Muerte —me dijo. No sabía que tan estrechamente me cercara, al punto de volcarme por la cara su turbadora vaharada fría.

Ya no intento eludir su compañía: mis pasos sigue, transparente y clara, y desde entonces no me desampara ni me deja de noche ni de día.

—¡Y pensar —confesé— que de mil modos quise disimularte con apodos, entre miedos y errores confundida!

“Más tienes de caricia que de pena.”  
Eras alivio y te llamé cadena.  
Eras la muerte y te llamé la vida.

En cuanto a su vida cotidiana, se hizo más hogareño y se cuidó de no incurrir en aventuras amorosas. En lo que respecta a su vida laboral, asistió menos a sus dos colegios, el de México y el Nacional. El impacto fue determinante en términos literarios. El mismo Reyes re-

conoce que volvió “al yunque, aunque con medida”. Para comenzar, poco después de haber salido del hospital recibió los primeros ejemplares de su traducción de la *Ilíada*; su gozo fue inmenso, considerando que estuvo “a punto de no verla ya en letras de molde”. Por otro lado, por un “supersticioso temor” no retomó inmediatamente su trabajo en curso so-



Jacques-Fabien Gautier D'Agoty, *Figura de pie con columna vertebral, nervios, riñones, corazón y cerebro*, 1764-1765. Wellcome Collection ©.

bre Góngora. Más ilustrativo fue que abandonó el manual de mitología griega que empezaba a elaborar, pues “me infunde verdadero pavor y sé que me va a costar muchos desvelos”. Éste fue el costo del cuarto infarto: ya no emprendió trabajos ambiciosos, como pudo ser escribir la prometida segunda parte de la *Visión de Anáhuac* o completar su traducción de la *Ilíada*. Su temor a morir y el cansancio que padeció esos años lo llevaron a publicar muchos libros “de acarreo” —el término es suyo—, a partir de recuperar y organizar muchos escritos publicados en periódicos y revistas a lo largo de su vida. También se dedicó, desde 1955, año en que celebró sus “bodas de oro” como escritor, a organizar la edición de sus *Obras completas*. La muerte sólo le permitió organizar hasta el décimo tomo; eso sí, el más amado, pues era el que contenía su labor poética.

Paradójicamente, un hombre que había estado tan obsesionado con la muerte por varios años, no la vio venir cuando finalmente llegó, a finales de diciembre de 1959. No fue por un nuevo infarto; lo que pasó fue que su lastimado corazón se fue apagando. Murió a los setenta años, no a los 82, como su amado Goethe; ésa era la edad a la que quería morir, la misma que le había vaticinado una vidente en Brasil. En rigor, había recibido otra profecía sobre su muerte: más de cuarenta años antes, en 1916, su amigo de la juventud José Vasconcelos le pronosticó que ambos morirían jóvenes —como de cincuenta años— “de ruptura de las venas del corazón”. La profecía se cumplió parcialmente: Vasconcelos moriría del corazón el 30 de junio de 1959, y Reyes lo haría el 27 de diciembre de ese año, seis meses después. Así desaparecieron los más importantes escritores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, al tiempo que irrumpían los más relevantes de la segunda mitad, Octavio Paz, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. ¶¶

ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO

# El efecto Mozart: la música como terapia

La relación entre la música y la medicina es muy antigua. Recordemos que en las mitologías griega y romana Apolo no solamente era el dios de la medicina, sino también el dios de la música. Además, uno de los primeros usos terapéuticos de la música fue el empleado por Homero para aliviar las heridas de Odiseo.

Esta relación se ha reflejado posteriormente, por ejemplo, en los numerosos médicos que han incursionado con éxito en la composición musical. El caso más conocido es el del doctor Aleksandr Borodín, autor de sinfonías, música de cámara y de la ópera *El*



Wolfgang Amadeus Mozart, manuscrito de sonata para violín y piano, 1781, p. 5. Library of Congress ©.

*príncipe Igor*. En nuestro país, hemos tenido ilustres médicos compositores, como el doctor Aniceto Ortega, “el Chopin mexicano”; obstetra y autor de la ópera *Guatimotzin*, fue un tiempo colaborador del emperador Maximiliano y, después, del presidente Juárez.

En décadas recientes, la relación de la música con la medicina se ha manifestado en el número creciente de orquestas sinfónicas constituidas exclusivamente por médicos, así como por la formación de asociaciones, academias y cursos formales de musicoterapia, las más de las veces sin fundamento científico. En la literatura médica existen abundantes relatos sobre los efectos que produce escuchar música conocida y agradable, como la disminución de la carga de la enfermedad y la tensión y el aumento en la sensación de bienestar en pacientes que sufren padecimientos cardiovasculares, cáncer, depresión o demencia, entre otros.

La búsqueda de pruebas científicas de las bondades terapéuticas de la música comenzó en 1993, cuando tres investigadores del Centro de Neurobiolo-

gía del Aprendizaje y la Memoria de la Universidad de California, en Irvine, liderados por la doctora Frances Rauscher, publicaron en la revista *Nature* una carta al editor. Ésta contenía un hallazgo sorprendente: después de escuchar durante diez minutos la *Sonata para dos pianos en re mayor*, K. 448, de Mozart, un grupo de estudiantes mostró tener mejores capacidades de razonamiento espacial que los grupos de control. Los que oyeron a Mozart tuvieron puntuaciones mayores de coeficiente intelectual, que resultaron estadísticamente significativas, de ocho a nueve puntos más que los otros grupos. El efecto fue temporal: no se extendió más allá de diez a quince minutos. Éste fue el inicio de lo que se llamaría “el efecto Mozart”.<sup>1</sup>

En 1999, la misma revista publicó, bajo el título “¿Preludio o réquiem para el efecto Mozart?”, un artículo en el que

1 Frances H. Rauscher, Gordon L. Shaw y Catherine N. Ky, “Music and spatial task performance”, *Nature*, vol. 365, p. 611, 14 de octubre de 1993.

investigadores de las universidades de Harvard y Montreal concluyeron que los descubrimientos de la doctora Rauscher no merecían un prelude, sino solamente un réquiem.<sup>2</sup> Ella contestó que las críticas se originaban en interpretaciones inadecuadas de sus hallazgos, porque escuchar a Mozart no aumenta la inteligencia. El efecto se limita a un mejor desempeño en las tareas espacio-temporales en las que participan imágenes mentales y de ordenación temporal. La doctora respondió al título burlón de ese artículo con un comentario mordaz: “El hecho de que haya gente a la que el pan no le sube en el horno niega la existencia del efecto de la levadura”.<sup>3</sup>



Johann Nepomuk della Croce, *La familia Mozart*, 1780-1781. The Mozart-Museums of the International Mozarteum Foundation Salzburg ©.

La sentencia de muerte para el efecto Mozart era prematura. Varios autores empezaron a comprobar los resultados de Rauscher, y ella misma, tomando en cuenta las críticas, hizo un experimento con ratas: comparó los efectos de la mencionada sonata para piano de Mozart con los obtenidos al analizar la capacidad de estos animales para salir de un laberinto. ¡El grupo de ratas que escuchó a Mozart escapó del laberinto más rápidamente y con menos errores!<sup>4</sup>

- 2 Christopher F. Chabris, “Prelude or requiem for the ‘Mozart effect’?”, *Nature*, vol. 400, pp. 826-827, 26 de agosto de 1999.
- 3 Frances H. Rauscher, “Reply to Prelude or requiem for the ‘Mozart effect’?”, *Nature*, vol. 400, 26 de agosto de 1999, pp. 827-828.
- 4 *Ibid.*

Además de las ratas, como nos recuerda el médico J. S. Jenkins, Rauscher decidió experimentar con niños de tres a cuatro años que tomaron clases de piano durante seis meses; al término del aprendizaje, podían interpretar melodías simples de Mozart y Beethoven. Cuando se sometieron a pruebas de razonamiento espacio-temporal, calibradas para su edad, su desempeño fue 30% superior que el de los niños que no tomaron clases de piano. Posteriormente, se encontró que los niños adiestrados en el piano tenían también mejores resultados en sus estudios de matemáticas.<sup>5</sup>

No obstante, la gran sorpresa para el área de la medicina vino al analizar el efecto Mozart en pacientes epilépticos. El resultado de la primera investigación clínica —de medio centenar de publicaciones que saldrían más tarde sobre el tema— fue que hubo una disminución significativa de la actividad epileptiforme en veintitrés enfermos cuando escucharon la sonata de Mozart.<sup>6</sup>

A esto le siguió un estudio realizado en una residencia de atención a personas con alteraciones neurológicas, principalmente epilepsia, por investigadores de las universidades Johns Hopkins y de Carolina del Sur. En el primer año, se hicieron registros nocturnos de las frecuencias de las convulsiones; en el segundo, un grupo escuchó la sonata K. 448 durante el sueño; mientras que el grupo de control no oyó música por la noche, solamente recibió la medicación habitual. En el tercer año, se analizaron los registros de los dos grupos: en el experimental hubo una reducción del 24% en la frecuencia de las convulsiones durante el año dos y del 33% durante el año siguiente.<sup>7</sup>

- 5 J. S. Jenkins, “The Mozart effect”, *Journal of the Royal Society of Medicine*, vol. 94, abril de 2001, pp. 170-171.
- 6 *Ibid.*, p. 171.
- 7 Xiaoping Guo, Chengyen Wang y Jiayang Guo, “The effect of Mozart’s K. 448 on epilepsy: A systematic literature review and supplementary research on music mechanism”, *Epilepsy & Behavior*, febrero de 2025, vol. 163, pp. 1-10.



Atribuido a Jean Jouvenet, una persona epiléptica o enferma teniendo un ataque sobre una camilla, s.f. Wellcome Collection ©.

Tiempo después, se presentaron los resultados obtenidos de once pacientes con encefalopatía epiléptica resistente a medicamentos, después de que escucharan dicha sonata durante dos horas diarias por quince días. En la mitad de los pacientes hubo una disminución de casi el 50% en el número total de convulsiones.

Cuando se analizó el efecto de la sonata de Mozart en personas sanas, los electroencefalogramas mostraron un patrón de actividad de ondas cerebrales relacionado con la memoria, la cognición y la apertura de la mente a la solución de problemas. Estos resultados se interpretaron como la activación de circuitos neuronales corticales asociados con funciones de atención y cognitivas.

Hasta ahora, son más de cincuenta las publicaciones en la literatura médica que han corroborado los beneficios del efecto Mozart como auxiliar para el tratamiento de la epilepsia. Seguramente quedan aún por comprobarse muchas otras asociaciones benéficas entre la música y la medicina.

¿Por qué escogió la doctora Rauscher esa sonata en particular? No se sabe. No es una pieza particularmente conocida, excepto por ser una de las pocas sonatas escritas para dos pianos. El hecho es que, muchos años después, dicha sonata sigue siendo el elemento central de los estudios sobre el efecto Mozart.

Pero ¿cuál es la historia de esta famosa sonata? A los veinticinco años Mozart daba clases de piano a Josepha Barbara Auernhammer, hija del consejero económico Johann Auernhammer. El compositor comenta en una de sus cartas:

Casi todos los días estoy en casa del señor von Auernhammer después de cenar. ¡La señorita es un monstruo! Pero toca de forma encantadora; sólo falla en los pasajes *cantabiles*, no tiene el gusto verdadero, fino, singular; todo lo manotea. Me confesó su plan secreto, que es estudiar con empeño durante dos o tres años y luego irse a París a seguir su carrera. Además dijo: “yo no soy bonita”... ¡la verdad es que es más bien fea!

Mozart escribió la parte del primer piano de la sonata para Josepha y la segunda para él mismo; incluso añadió para la parte de ella alguna nota que nunca volvió a usar en sus piezas para piano, simplemente por diversión. Al parecer, ella estaba enamorada de su maestro, pero no fue correspondida.

La sonata K. 448 representa una verdadera hazaña para los pianistas: el inicio es en extremo audaz y, en conjunto, presenta la suavidad retórica y el perfecto equilibrio de contenido y forma que el joven Mozart ya había impreso como su sello distintivo. Como escribió José Emilio Pacheco:<sup>8</sup>

La corriente de Mozart tiene  
la plenitud del mar y como él justifica el  
mundo.  
Contra el naufragio y contra el caos que  
somos  
se abre paso en ondas concéntricas  
el placer de la perfección, el goce  
absoluto  
de la belleza incomparable  
que no requiere idiomas ni espacio RM

8 “Mozart: *Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor*, K. 581”, *Los trabajos del mar*, Era, México D. F., 1999, p. 46.

MARÍA TERESA URIARTE

# Enfermedad y salud en el México prehispánico

Lo primero y lo más importante que debemos comprender cuando se trata de estudiar las enfermedades y la salud en el México precolombino, y aun en las comunidades de los pueblos originarios de nuestro país, es que su forma de entender el mundo, o lo que se conoce como “cosmovisión”, está íntimamente ligada a sus conceptos sobre el cuerpo humano, como bien lo estudió Alfredo López Austin<sup>1</sup> y, en la actualidad, Erik Velásquez García;<sup>2</sup>

- 1 Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1980.
- 2 Erik Velásquez García, *Morada de dioses. Los componentes anímicos del cuerpo humano entre los mayas clásicos*, FCE, México, 2023. Agradezco a mi amigo Erik Velásquez García su generosidad por permitirme usar muchos de sus conceptos en este artículo, que no hubiera sido posible sin ellos.

por lo tanto, la enfermedad también está relacionada con la cosmovisión de estas culturas.

En la época prehispánica, el universo era concebido en tres niveles: el inframundo, o el dominio de la muerte y los antepasados; el nivel de los seres vivos y, por último, los niveles superiores, donde habitaban diversas fuerzas cósmicas y deidades. Por otra parte, para los indígenas yucatecos contemporáneos, el cuerpo humano es una réplica del universo y está organizado alrededor de un punto central cercano al ombligo, desde donde se desprenden todas las venas, dirigiéndose a cuatro sectores que son equivalentes a los puntos cardinales. La sangre se distribuye a todas partes y nutre la cabeza. Además, en la sangre viaja la entidad anímica llamada *ch'ulel*, que es algo como el alma, la energía, la fuerza vital. Al parecer, el flujo vital se realiza en espi-

ral y está relacionado con el remolino que está en la cabeza; si hay dos o tres remolinos en ella, los bebés se pueden enfermar. Arthur Miller, quien escribió un magnífico libro sobre la pintura mural de Tulum, propone que este remolino se encuentra pintado en los murales de la zona.<sup>3</sup> Este mismo concepto existe entre los nahuas y lo vemos en el logograma Xik.

La fontanela se considera, asimismo, un punto débil o un portal por el que pueden entrar enfermedades, aunque éstas pueden acceder además por las articulaciones, otro punto débil, y los orificios del cuerpo. La modificación craneana se practicaba porque hacía que la cabeza del infante se pareciera a la mazorca del

- 3 Arthur G. Miller, *On the Edge of the Sea. Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Dumbarton Oaks, Washington, Estados Unidos, 1982.



*Códice Magliabechiano*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graetz, 1970, f. 77r. Versión facsimilar. Berkeley Library ©.

maíz y, por tanto, se ajustaba al concepto de perfección, pero también porque permitía cerrar las fontanelas y proteger a la criatura. Al mismo tiempo, cubrir las áreas susceptibles del cuerpo del infante suponía protegerlo de las enfermedades.

El equilibrio de las fuerzas que provienen de estas regiones y las que gene-



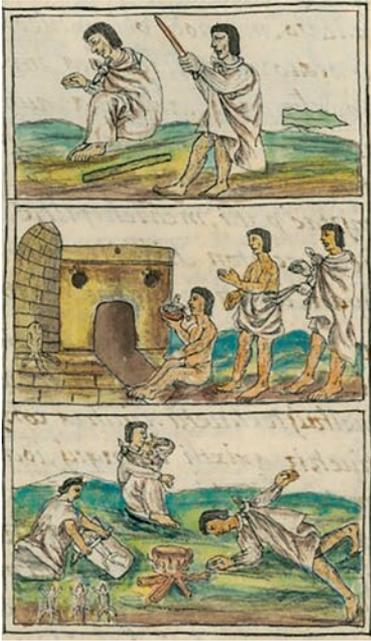
Las miniaturas fueron tomadas de los libros 10 y 11 de Bernardino de Sahagún, Antonio Valeriano, Alonso Vegerano, *et al.*, *Historia general de las cosas de Nueva España (Códice Florentino)*, 1577, ff. 93r y 113v. Disponible en el Códice Florentino Digital. Getty Research Institute, 2023. Cortesía de la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia, y con permiso de MiBACT © 4.0.

ra el propio cuerpo son fundamentales para mantener la buena salud, según la misma cosmovisión. La idea de centrar o alinear al ser humano tiene como fines facilitar el flujo de los componentes anímicos y vitales, preservar la salud a través del balance y el equilibrio, y convertir al cuerpo en un microcosmos o cosmograma ordenado para que sea un eje efectivo entre el cielo, la tierra y el inframundo, así como ajustarlo a las cuatro direcciones cardinales. Todo esto lo podemos constatar no sólo en los vestigios arqueológicos, osteológicos, artísticos y escritos de los mayas clásicos, sino también en los documentos de la época novohispana y en la etnografía moderna. Es probable que en este intento por alinear el cuerpo haya tenido primacía la cabeza, en tanto componente principal del reconocimiento social, de los rasgos identitarios más relevantes y del cuerpo-presencia, ya que, como lo sugiere Óscar Sánchez Carrillo, “la imagen corporal es simetría y reflejo del rostro, cabeza, cuello y nuca”.<sup>4</sup>

En vista de lo anterior, se creía que los desequilibrios provocaban enfermedades y para curarlas había que recurrir a las fuerzas sobrehumanas, usando baños o temazcales, magia, yerbas, cantos, oraciones, llevados a cabo por curanderos hasta la fecha.

No hay duda de que el cuerpo enfermo ha llamado la atención a lo largo de la historia y los pueblos originarios de nuestro país y de lo que conocemos como Mesoamérica no son la excepción. Sin querer entrar en la identificación de los padecimientos físicos que aquejaron a los representados, me limitaré a presentar aquellas obras que, en mi opinión, muestran diversas enfermedades. Sabemos que la viruela fue traída a América por los europeos y que causó grandes y graves mortandades en todo el continente, pero lo que aparece en la escultura de

4 “Cuerpo, *ch’ulel* y *lab* elementos de la configuración de la persona tseltal en Yajalón, Chiapas”, *Revista Pueblos y Fronteras digital*, vol. 2, núm. 4, diciembre de 2007-mayo de 2008, p. 23.



cerámica "Mujer con pústulas" no es viuela, y me baso en el hecho de que esta obra es previa a la llegada de los conquistadores. La efigie procede del Museo Regional de Nayarit, de la llamada cultura de las tumbas de tiro. Estos enterramientos nos han dejado numerosas y excepcionales piezas que acompañaban a los difuntos, por ejemplo, los perritos que son tan populares y que, en realidad, eran un alimento. En el arte precolombino también son muy frecuentes las representaciones de enanos que, como sucedía en otras regiones del mundo, formaban parte de las cortes de los gobernantes.

Hay otras representaciones de enfermedades en el arte precolombino de Mesoamérica, pero lo que es más difícil de entender es que los padecimientos eran anomalías en la armonía o el balance del cuerpo y sus diversos componentes anímicos. El cuerpo puede ser concebido de diferentes maneras de acuerdo con las entidades anímicas a las que uno se refiera. El cuerpo-presencia es el que vemos, es la apariencia humana y la de algunos dioses o entidades sobrenaturales que ocupan un cuerpo humano, como puede ser el caso de los naguales o coesencias. El cuerpo-presencia, y el rostro como

parte de éste, se relaciona con el corazón porque en la cara se reflejan los sentimientos que se forman en dicho órgano; de ahí la frase en náhuatl *in ixtli, in yollotl*, o rostro-corazón, que en maya sería *vach-ux*. En el corazón se unen "la sensación, la percepción, la comprensión y el sentimiento para integrar una conciencia plena".<sup>5</sup> Ahora bien, el corazón está dividido en tres capas o partes. La más profunda es la semilla o el cogollo, donde se localiza la entidad o la parte del corazón que, tras la muerte de una persona, permanece, ya que las otras dos se disuelven. En dicha parte se localiza la identidad, que se hereda a través de los rasgos físicos. Los mayas actuales piensan que ahí se encuentra la entidad anímica principal u *óol, u o'llis*.

Con este breve panorama he querido presentar cuán diferentes en términos culturales pueden ser los conceptos sobre el cuerpo humano y la enfermedad. Si Aristóteles consideraba que los "humores" (la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra) definían el bienestar físico y mental de una persona, y a partir de ello se alcanzaron los avances de la medicina que hoy se conocen, los conceptos de nahuas y mayas del periodo Clásico nos presentan una visión complementaria de la ideología que estos pueblos tuvieron acerca del tema. En numerosas partes de México perviven estas nociones y, sin duda, sus logros también configuran muchas de las creencias que se mantienen hasta nuestros días. En lo personal, me fascina la idea de que el corazón tenga una parte profunda y que sea ésta la que heredamos a nuestros descendientes. La genética cree que lo puede explicar todo, pero, en el fondo, yo me quedo con esa idea en mi corazón. ❧

5 Alfredo López Austin, "Cuerpos y rostros", *Anales de Antropología*, vol. 28, 1991, p. 321.

# PERIÓDICAS

PP. 106-113 ALBERTO VITAL

PP. 114-119 GABI MARTÍNEZ

PP. 120-125 VERÓNICA GONZÁLEZ LAPORTE

PP. 126-129 MONTSERRAT PÉREZ-LIMA

PP. 130-137 TANIA VARGAS DÍAZ Y MARIANA SAINZ PACHECO

(104–137)





Las siguientes imágenes provienen de Juan Rulfo, "The Papaloapan", *Mexico / This Month*, vol. IV, núm. 5, mayo de 1958, pp. 14-26. Cortesía de la Colección Ricardo B. Salinas Pliego.

## *Pedro Páramo* en el siglo XXI

ALBERTO VITAL

“Esa gente no existe”, dijo Pedro Páramo. Esta frase atraviesa la noche de los tiempos y llega hasta nuestros días. Podríamos añadir: los muchos milenios de la especie humana dejan describirse como una lucha entre la existencia y la inexistencia de la gente. Expresiones de este tipo nos ayudan a entender por qué seguimos recordando con admiración *Pedro Páramo*, la novela que Juan Rulfo dio a las prensas hace ya setenta años: en 1955.

¿Pero de qué estamos hablando? ¿Qué implica el “esa gente no existe”?

Antes de darnos una respuesta, permitámonos un par de apuntes que acaso ayudarán a hacer más gozosa la lectura del máximo clásico de México. El máximo clásico, sí: estamos ante un libro con más de sesenta traducciones a distintas lenguas del mundo y más de diez a lenguas mexicanas

originarias, con una reseña muy elogiosa en el exclusivo club de *The New Yorker* (1959), con tres versiones cinematográficas, con ediciones de diversa índole (una en la Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges), con cientos de reimpresiones, con juicios positivos de personalidades procedentes de los cuatro puntos del planeta, con pinturas y partituras inspiradas en sus pocas páginas...

Pues bien, *Pedro Páramo* no es otra cosa que una amena charla.

Resulta que Juan Preciado y Dorotea (sin —al parecer— apellido, pero con un apodo desdeñoso) se encuentran en un sitio que les permite conversar sin apuro. Y lo hacen: platican con calma. De hecho, hablar les ayuda a entretenerse, puesto que ese lugar no es un restaurante y ellos no se distraen escuchando a los demás comensales y murmurando acerca de ellos; ese sitio es una tumba y las voces que les dan tema provienen de otros sepulcros.

Dos son las líneas de acción en esa plática que se nos volvió novela: la vida y muerte del propio Juan Preciado, y la vida y muerte de su padre, Pedro Páramo.

Sin previo aviso, la obra va de una línea a la otra, de modo que puede parecer fragmentaria. De hecho, la componen 69 segmentos, donde cada uno narra una microhistoria o una escena completa. (La edición a cargo de José Carlos González Boixo y de la Fundación Juan Rulfo aparecida en Cátedra señala y sitúa con exactitud didáctica los 69 segmentos; asimismo, proporciona una cronología y otros elementos para el análisis.)

Además, tenemos un proceso “lineal”, no fragmentario, en cada una de las dos líneas antes planteadas: Juan viene a Comala y va asfixiándose paso a paso al percatarse de que entró en un mundo de muertos; Pedro Páramo aparece casi niño, va creciendo y enriqueciéndose mientras conoce, ama, pierde, recupera y pierde otra vez, ya definitivamente, al amor de su vida, Susana San Juan.

Un mérito de *Pedro Páramo* consistió en unir innovación narrativa (alternar segmentos de dos historias sin avisarnos que iba a hacerlo, entre otros rasgos) y tradición milenaria (ofrecernos perfiles de personajes que nos saben a personas, secuencias que dejan seguir-

se con emoción, interés e identificación crecientes).

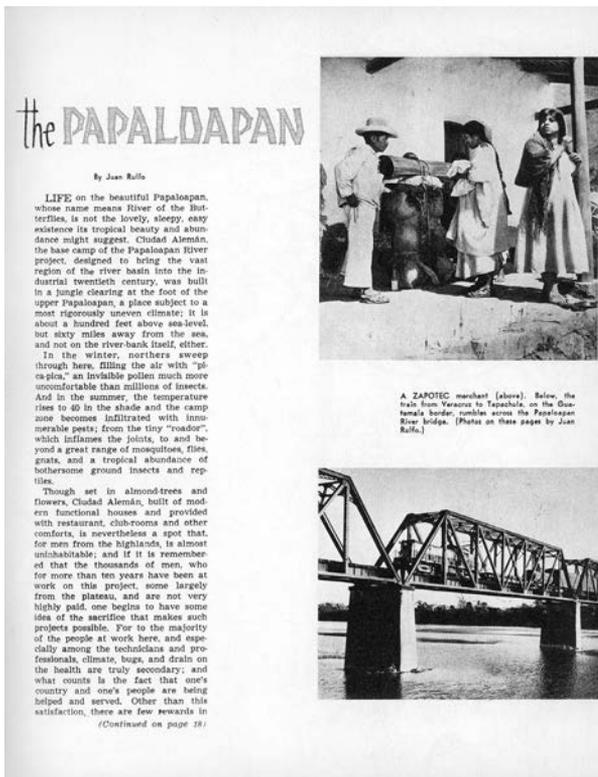
Este mérito ayudó a que la novela fuera ya muy relevante en las batallas entre espíritu vanguardista y espíritu tradicionalista hace setenta años. En efecto, México, América Latina, la lengua española y el mundo entero querían ser y sentirse innovadores hacia los años cincuenta del siglo XX; a la vez, Rulfo nos recordó que, desde sus orígenes, la narrativa se hace con: 1) personajes, 2) historias, 3) ambientes y 4) lenguaje o estilo propio acorde con los otros tres elementos. Tenemos, en fin, una síntesis entre innovación y tradición; tal síntesis ha persistido a lo largo de siete decenios y sigue vigente: se puede traer aire fresco sin romper los principios fundadores de una disciplina.

Vayamos ahora a las historias que nos cuenta la novela. Ya recordamos que Pedro Páramo, “de cosa baja que era” (segmento 40), se enriqueció hasta el punto de ser el dueño de toda la Media Luna y sus alrededores. Pues bien, entre las muchas estrategias que existen para extraer al menos una parte de los yacimientos de la obra, una consiste en entenderla según los tipos de poder que entran en juego allí.

Un colega de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Ricardo Orozco, me hizo ver que el nombre “Pedro” es anagrama del sustantivo “poder”. Y viceversa. El poder, sí, es un tema capital en la novela, como lo es asimismo en la vida privada y pública. Y Pedro es quien lo ejerce e intensifica.

A partir de uno de mis análisis de *Pedro Páramo* llegué al siguiente descubrimiento: hay, hoy, diez categorías de poder activas y en interacción constante, con lo cual podrían explicarse muchos acontecimientos. Pues bien, el cacique y encomendero Pedro Páramo aca para los diez poderes. Veamos:

1. Ejecutivo: él ordena todo cuanto ha de ejecutarse en la hacienda de la Media Luna y sus alrededores.
2. Legislativo: él controla las leyes: “¿Cuáles leyes, Fulgor? Las leyes de ahora en adelante las vamos a hacer nosotros” (segmento 22).
3. Judicial: por medio de su abogado, Gerardo, corrompe con dinero los aparatos



controlar a los otros portadores de armas: los revolucionarios; los pone a su favor, aunque él debería ser su enemigo natural (segmentos 53 y 66).

8. Industrias ilegales: él mismo es la industria ilegal por la forma en que elimina a sus posibles competidores (entre otros, segmentos 18, 19 y 26).
9. Representantes de otros poderes, líderes de organizaciones sindicales, educativas, religiosas, etc.: compra al padre Rentería (quien en su apellido ya lleva una irónica tentación hacia la rentabilidad) para obtener la salvación del alma de Miguel (segmento 40).
10. La sociedad civil, la ciudadanía: Páramo es hábil para menospreciarla manteniéndola en un mundo carente de equilibrios, de justicia, de oportunidades de empleo o emprendimiento.<sup>1</sup>

Una profundización y ampliación de este tema se encuentra en mi libro *Problemas de la representación y la representatividad. Diez poderes* (Siglo XXI, México, 2019). Otro volumen, *¿Por qué existe el mal? Dostoievski, Tolstoi, Chéjov. Ensayo de literatura comparada* (Centro Universitario Lagos, Universidad de Guadalajara, Lagos de Moreno, 2021), incide en una de las cinco o seis preguntas esenciales de la humanidad. La obra de Rulfo se empareja a las de los grandes maestros rusos en el tratamiento de temas tan decisivos como las fuentes del mal.

Desde luego, el poder absoluto —que, como nos lo recuerda una frase, corrompe absolutamente— es surtidor inagotable de malversaciones y de malas versiones. De hecho, Rulfo nos proporciona finos matices del mal mediante las conductas y actitudes de su personaje, como fruto de aquello que ha decidido. Me detengo en un caso, entre muchos; Pedro habla con Dolores Preciado, su esposa (se casaron por las deudas que tenía él con ella y por las tierras de Dolores), en presencia de Eduviges Dyada:

de justicia para salvar de la cárcel a su hijo Miguel (segmento 57), quien crece carente de límites y termina muriendo —en lógica rigurosa— por querer saltarse unos lindes de piedra (segmento 11).

4. Prensa, medios de comunicación, opinión: Pedro Páramo controla las interpretaciones de los hechos; Susana San Juan es la única lectora en toda la novela: lee periódicos, si bien luego los usan para envolverle los pies (segmento 55).
5. Dinero: Pedro Páramo es el único banco posible, ya que únicamente él tiene dinero; por eso el padre de Susana acude a él en busca de una capitalización benéfica para ambos; Pedro no sólo lo desprecia, sino que también manda asesinarlo (segmento 45). Además, el abogado le pide en préstamo un poco de dinero a cuenta de sus propios ingresos y de los favores ilegales otorgados; Páramo, en papel de banquero exclusivo, se lo niega (segmento 57).
6. Industrias legales: Pedro Páramo es el único (agro)empresario en toda la novela.
7. Industria armamentista: Páramo sabe

<sup>1</sup> Para los principios del poder social puede repasarse el clásico conjunto de volúmenes del sociólogo Michael Mann: *Las fuentes del poder social*.

—¿Por qué suspira usted, Doloritas?

—Quisiera ser zopilote para volar adonde vive mi hermana.

—No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más.

Y tu madre se fue:

—Hasta luego, don Pedro.

—¡Adiós!, Doloritas.

Se fue de la Media Luna para siempre. Yo le pregunté muchos meses después a Pedro Páramo por ella.

—Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar más a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si eso es lo que te preocupa (segmento 9).

Estamos ante una deliberada sobreinterpretación, muy común en los actos de habla

del poder: Dolores no puede defenderse, ya que está ausente, y Eduviges no sabe defenderla, aunque esté presente; Pedro se impone. Pues bien, esta sobreinterpretación (Dolores nunca dijo que quería más a su hermana, Pedro extrae conclusiones falaces del deseo de ella de ser zopilote) ejemplifica una de las causas más comunes del mal en la vida privada y en la pública.

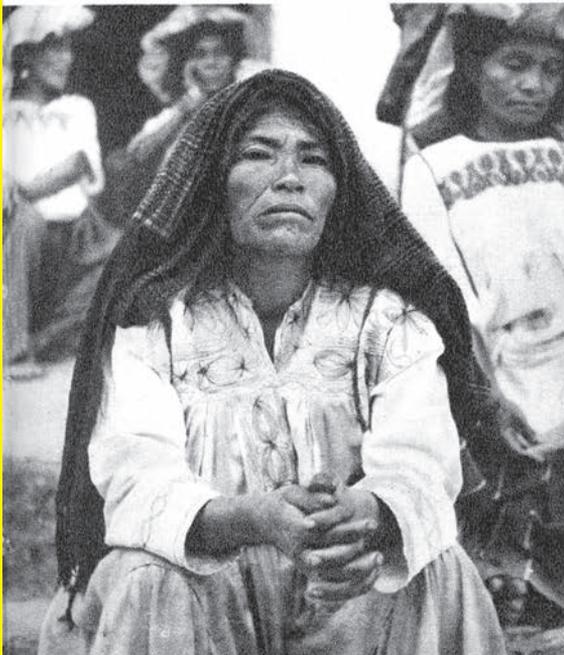
Y es que estamos ante la intriga: la persona acusada no puede defenderse, ni siquiera sabrá que fue malinterpretada, siendo sobreinterpretada (también hay una deliberada subinterpretación por parte de Pedro: ella le está pidiendo implícitamente un poco de cariño y se está comparando con la muerte, sin darse cuenta, al querer asimilarse con el zopilote: ha llegado a una situación límite por los maltratos de su esposo).

En síntesis, sobreinterpretar y subinterpretar son estrategias de poder, y ésta es una





MAYORS of Papaloapan towns (above) meet to discuss common problems. Below, two faces of Mexico: a Cotzacocan woman and a Zacatepec girl. At lower left opposite page, campesinos rest in the shadow of Malinche Mountain in Oaxaca State. (Photos by Juan Rulfo).



de las muchísimas lecciones que nos depara *Pedro Páramo* sobre algunos aspectos universales que van más allá de las fronteras de México.

Ahora volvamos a la escena donde aparece la frase “Esa gente no existe”. El segmento 37 es protagonizado por Pedro Páramo, por Fulgor Sedano —brazo derecho del cacique— y por Miguel, el único hijo a quien el cacique le dio su apellido. Resulta que Miguel ha asesinado a un hombre, aunque apenas tiene diecisiete años. Su padre lo justifica delante de Fulgor: “Déjalo moverse. Es apenas un niño”. Fulgor replica que la viuda está inconsolable e inconfirme. Pedro Páramo le pregunta:

- ¿De quién se trataba?
- Es gente que no conozco.
- No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe.

El segmento termina con Fulgor feliz por el buen temporal que se viene encima: “‘Tendremos agua para un buen rato.’ Y se olvidó de todo lo demás”.

Stephen Toulmin nos muestra cómo argumentamos todo el tiempo haciendo aseveraciones básicas (*claims*) y tratando de sostenerlas mediante datos (*data*), garantías (*warrants*), matices (*modal qualifiers*), refuerzos (*backing*) y refutaciones (*rebuttal*). El discurso del poder tiende a lanzar aseveraciones básicas sin sentirse en la obligación de sustentarlas. Y esto ayuda a que a lo largo de la historia humana el discurso totalizante, si no es que totalitario, haya llevado a la muerte a millones de inocentes. El pensamiento crítico (presente en la filosofía del derecho, por ejemplo) y el activismo de resistencia y avance son antídotos contra tal discurso. Susana resiste; quizá por ello se la presenta como lectora.

Podríamos entretenernos en este punto, pero baste por ahora añadir que Rulfo expresa matices de un tema central en la historia: el décimo poder, el de la gente, el de la ciudadanía individual, que, aunque mayoritario, puede sufrir violencia a manos del poder concentrado en un solo cacique. Las guerras, el desprecio a la salud pública y a la educación, el desdén a los pactos y acuerdos son las más comunes violencias contra la ciudadanía.

De hecho, Pedro Páramo terminará cruzándose de brazos mientras Comala “se morirá de hambre” (segmento 65), en venganza de que el pueblo malinterpretó —acaso deliberadamente— como llamadas a fiesta las campanadas de luto por la muerte de Susana.

Repasemos ahora una más de las muchas causas que vuelven a Rulfo tan trascendente: *Pedro Páramo* debe parte de su éxito y de su permanencia a la alternancia entre un bellissimo lirismo evocador, casi bucólico, y la dureza de un realismo seco, implacable. Se trata de la lucha entre un pasado fértil, verde, vivaz, y un presente muerto, apagado, como si se exacerbara el tópico de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Véase, por ejemplo, una evocación en boca de Susana en el segmento 41:

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

Siento el lugar en que estoy y pienso...

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes de que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.

[...]

Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época.

En *Pedro Páramo* aquel tópico se cumple, pero no estamos ante una mera nostalgia por el ayer ya ido, sino ante una acusación tácita, porque el deterioro fue efecto de las decisiones omnímodas de un solo hombre, entre ellas el asesinato del padre de Susana a partir de un conjunto de percepciones y conclusiones erróneas.

Por último, otro mérito consiste en la alternancia entre el dominio y la vulnerabili-



*Instrumentos musicales en Tlahuitoltepec, Oaxaca, 1956. Fotografía de Juan Rulfo. Propiedad de los herederos de Juan Rulfo.*

dad. Los siglos anteriores ya sabían que las personas poseemos rasgos o atributos que nos sitúan frente a una relación de poder. De hecho, podríamos definirnos y describirnos conforme a dichos rasgos, que tal vez nos vuelven personajes. Por ejemplo, Susana tiene el poder que le confiere el amor de Pedro Páramo; Pedro Páramo ejerce los poderes que ya hemos visto.

Ahora bien, junto a esos poderes están las respectivas vulnerabilidades, causadas por factores de organización (o desorganización) colectiva, individual o íntima. Lo cual permite uno de los mejores finales en lengua española: Pedro, dueño de vidas y destinos, se siente roto como un niño triste y desamparado ante la definitiva ausencia de Susana:

Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la

Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. Estaba solo, quizá desde hacía tres horas. No dormía. Se había olvidado del sueño y del tiempo: “Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer”. Después añadió en voz alta: “No tarda ya, no tarda”.

Y siguió: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana.

[...]

“Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso [...]. Te dije: ‘¡Regresa, Susana!’” (segmento 67).

[...]

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El



*Músicos en Tlahuilottepec, Oaxaca, 1956. Fotografía de Juan Rulfo. Propiedad de los herederos de Juan Rulfo.*

calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo. Y el aire de la vida.

“Con tal de que no sea una nueva noche”, pensaba él.

Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo (segmento 69).

Una persona se ha vuelto mito cuando podemos atribuirle frases y acciones acordes a su vasta personalidad. Se atribuye a Miguel de Cervantes una sentencia: “El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho”. Juan Rulfo cumplió con plenitud este princi-

pio. La experiencia nos enseña reiteradamente que una persona extraordinaria nace de decisiones ordinarias. En efecto, nada más ordinario —por ser lógico y de sentido común— que si Juan Rulfo quería ser novelista se dedicara a leer cuantas novelas cayeran en sus manos. Y libros de historia, ricos en argumentos. Y libros de antropología, de geografía, de arquitectura, de fotografía... Al mismo tiempo recorrió el país como pocas personas lo han hecho: deteniéndose a ver, escuchar, comparar y a comprender. De todas sus experiencias, fueran éstas ante una página, un paisaje, un escrito o un camino, Juan Rulfo fue madurando una obra que hoy se disfruta y se respeta en muchos puntos del planeta. *JRM*



Albert Oliveras i Folch, *Bucardo en conserva*, 1929, Memòria Digital de Catalunya © 3.0. / Jacques Descloitres, *los Pirineos cubiertos de nieve*, 2002. Fotografía de MODIS Land Rapid Response Team, NASA, GSF ©. / Joseph Wolf, *Capra pyrenatica*, placa 22 del libro de Richard Lydekker, *Wild oxen, sheep & goats of all lands, living and extinct*, Londres, Impresor Rowland Ward, 1898, p. 252. Wikimedia Commons ©.



# ¿Dónde está Laña? La desextinción de una bucarda

GABI MARTÍNEZ

—Más allá de Dolly...

—... desextinción...

—Mucho cuidado, que ya se escapó una vez.

Laña escuchaba a los humanos sumida en una niebla que olía a química. La habían tumbado sobre un lecho mullido, pero no era hierba. Lanzó una patada, que se perdió en el aire.

—¡Ceeeliaaaa! Estate quieta, que enseguida te soltamos.

Creyó abrir los ojos, pero todo seguía oscuro. Al final, la habían pillado. ¿Qué iban a hacerle? Quizá estaban rabiosos, después de haberlos esquivado durante seis años. En cualquier caso, no esperaba nada bueno: una de sus dos compañeras desapareció tras caer en una trampa colocada por esa gente, y de la otra había perdido el rastro mientras ambas huían de los hombres.

Y ahora, los mismos que la habían dejado sola, sin nadie de su especie alrededor, le hurgabán una oreja para preservar, eso decían, su gen, extrayendo las células donde reposaba la historia bucarda mundial, las que guiaban el instinto de Laña y la hacían temer, hasta hacerla temblar, justo a quienes le estaban manipulando el cartílago.

Y es que el gen bucardo (llamémosle Buc), ese procesador instantáneo de historia, recuerda que el inglés Victor Alexander Brooke, quien cazó más bucardos que nadie, perfiló al animal literario en su *Sportsman and Naturalist* (1894) después de organizar partidas con hasta trece porteadores, ojeadores de Torla y perros de Broto para buscar a esta subespecie de cabra montés. En la cuarta cacería no pudo derribar a un bucardo viejo y cojo, al que le disparó en el pecho cuando el animal estaba encajonado en una repisa de un metro de ancho. El bucardo rodó por la ladera más de ciento cincuenta metros y los golpes contra las rocas le rompieron los cuernos, cuyos anillos

revelaron que tenía once años de edad.

Otro inglés con escopeta, Buxton, señaló que muchos de los perros de presa caían por los precipicios durante las adrenalínicas persecuciones que se producían en los desfiladeros. Relatos como los de Brooke o Buxton adornaron el mito de una cabra invisible, aumentando tanto el deseo de los tiradores por ella como la velocidad del mamífero para volatilizarse en cuanto olisqueaba a un humano, especialmente si era inglés. Los cazadores arrinconaron cada vez más a la población de cabras hasta concentrarla en un único núcleo. Evitar su exterminio también contribuyó a crear, en 1918, el segundo Parque Nacional de España: Ordesa.

El gen Buc recuerda que la creación del Parque no disuadió gran cosa a los cazadores, y luego, la Guerra Civil, la dictadura, la hambruna y el nulo interés por la protección medioambiental propiciaron una masacre de cabras. Las supervivientes aprendieron a esconderse aún mejor en las zonas más húmedas y sombrías de Ordesa, pero a finales de los años ochenta, cuando España ya era un régimen democrático, un estudio del Instituto para la Conservación de la Naturaleza cifró entre seis y catorce el número de bucardos vivos.

En esas fechas nació Laña. Era 1987. El gen la dotó de la habilidad para eludir humanos, menos a uno: Juan, a quien reclamaban de vez en cuando por *walkie talkie*.

—¿Has visto alguno, Juan?

—Nada.

Laña lo divisaba desde las cuevas, oculta en ángulos que no alcanzaban las miras telescópicas que Juan apuntaba hacia los tramos de hierba fresca, los claros del bosque o los pastizales recién creados por los guardaparques para facilitar la vida bucarda. Juan pasó más de mil horas buscándolas. Porque las buscaba, las cabras lo sabían. Unos vecinos lo llamaron “la roca que esperaba”.

Lo que Laña ignoraba es que el 3 de junio de 1994, tres meses después de empezar el rastreo sistemático con la idea de establecer un censo exacto de bucardos, Juan Seijas barrió la Faja de Pelay con la mira y detectó movimiento cerca del afloramiento rocoso de Mallata de Abe. Detuvo la lente en unos pinos y... ahí estaba. Una hembra. Mediana. En-

seguida aparecieron Laña y Mayor. Juan las siguió cinco horas, anotándolo todo. Allí comían y dormían. Nunca más observaría a las tres juntas, pero ya sabía dónde encontrarlas.

Laña detectó pronto la presencia habitual del rastreador. Cada vez que lo veía silbaba a sus compañeras y a los sarríos para que evitaran al intruso o se escondieran. Así fue como la cabra pasó a vigilar a Juan. Un día lo vio enfocar a Mayor y desplazar la mira hasta que la bucarda defecó. Entonces, el hombre plegó el aparato, lo encajó en la mochila y empezó a correr. Se orientaba con precisión, saltando entre abismos, barrancos y densos bosques por donde casi cualquier otra persona se habría despeñado. Cruzó al otro lado del valle, emergió en el lugar de la deyección, recogió el excremento y se lo llevó. Esa forma de moverse no era propia de los humanos. Tan ágil y rápido, casi parecía un bucardo; como si, a fuerza de estudiarlas, hubiera entrado en la dimensión física de las cabras hasta adoptar su agilidad, sus percepciones.

Juan se esfumó una temporada. Reapareció junto a dos helicópteros que descargaron dos cajas enormes en puntos elevados de Ordesa. Luego, el rastreador acompañó a grupos de porteadores que montaron otras dos cajas en lugares inaccesibles para los helicópteros.

—Espero que las trampas funcionen —dijo alguien— porque si de verdad sólo quedan tres y todas son hembras, como no consigamos muestras, de ellas no vamos a guardar ni el recuerdo.

Una noche, Laña, Mediana y Mayor aprovecharon la nevada para asomarse a la caja de

Cierracielos. El olor a sal y alfalfa era tentador, pero el gen Buc las retuvo hasta el momento propicio. Mayor entró en una especie de gran celda rectangular con barrotes y una piedra de sal al fondo. Se inclinó para lamer la sal, al raspar la superficie la piedra osciló y unos barrotes cayeron, cerrando el portón de entrada. Afuera, Laña y Mediana retrocedieron de un salto. Miraron un instante a Mayor y corrieron monte arriba.

El gen Buc desconoce que el mismo año en que Mayor cayó en la trampa, 1996, se divulgó la primera clonación de la historia, protagonizada por la oveja Dolly. Siguiendo aquel impulso clonador, científicos españoles rebañaron células y tejido genético del animal capturado, que empezó a acumular ácido láctico en la sangre a consecuencia del estrés provocado por el cautiverio. Se la intentó cruzar con dos machos de cabra montesa. La bucarda quedó preñada pero el embarazo no prosperó; y poco después, murió.

En el intervalo, Laña se topó varias veces con un nuevo macho de cabra montés en Ordesa. A saber de dónde había salido, pero su compañía y el coqueteo de una especie tan cercana resultaba estimulante. Las bucardas convivieron con él, hasta que Laña identificó a dos hombres observándolas, y el gen le susurró que aquel macho no había llegado por casualidad, que era un infiltrado de los humanos para delatar su posición. Al cabo de unos meses, Mediana se volatilizó.

—No hay forma de localizarla— repetían por los *walkies*. Los investigadores la dieron por muerta.

Sólo quedaba Laña. Las técnicas de electroeyaculación y congelación de semen aún no estaban lo bastante avanzadas como para practicar inseminaciones. Quedaba claro que si la bucarda tenía alguna posibilidad de perpetuar su genética sobre la Tierra sería emulando a Dolly.

Laña buscó aún más las zonas húmedas del Parque. A veces seguía a sarríos o al cabrón, aunque a menudo prefería la soledad, siempre atenta a cualquier arbusto agitado, a reflejos en los taludes. Se enfilaba hacia cornisas abisales ante la más mínima anomalía. No bastó. Los bípedos la habían pillado y ahora le estaban hurgando una oreja mientras le inserta-



José Miguel Pintor Ortego, Celia, la última bucarda en el Centro de visitantes del Parque Nacional de Ordesa, 2007. Wikimedia Commons © 4.0.

ban algo bajo la piel repitiendo el nombre de Celia, como si esa Celia tuviera algo que ver con ella. Para su sorpresa, no tardaron en llevarla de nuevo al monte, y la soltaron. A saber por qué actuaba así aquella gente.

La noche del 5 de enero del año 2000 nevaba profusamente en la Faja de Pelay, por lo que Laña se resguardó bajo un abeto. La sobresaltó un rumor. Un bloque de nieve se había desprendido montaña arriba causando una pequeña avalancha. El abeto amortiguó el alud, pero una enorme rama crujió, desplomándose sobre la cabeza de la bucarda, le partió un cuerno y la mató. Tenía trece años, pesaba 53 kilos.

La mañana del día 6, Juan Seijas observó que el radiotransmisor de Laña no se movía.

—Oí la señal de la mortalidad— diría.

Un grupo de forestales encontró el cadáver. Todos se conmovieron; les invadió la certidumbre de asistir a un final absoluto. No sólo era el fin de un animal, sino también de todos los especímenes idénticos que habían existido durante miles o millones de años. Y se trataba de la primera extinción ocurrida en el tercer milenio.

La noticia recorrió el planeta creando una publicidad fúnebre para Ordesa y, en general, para España. Sin embargo, algunos científicos identificaron la oportunidad, acrecentada por la simbólica fecha, de descongelar las células de la bucarda para intentar lo que nadie había logrado en la historia de la humanidad: una desextinción.

El comité científico consultado desaconsejó el proyecto debido a que la bucarda ya era vieja cuando se extrajo la muestra y presentaba, al momento de su deceso, varias patologías y problemas de infertilidad, además

de que el material genético disponible pertenecía a un solo animal y, sin variabilidad de genes, las posibilidades de que una hipotética población fundadora prosperara eran nulas. El experimento sólo serviría para demostrar que se podía resucitar a una muerta, sin más futuro que la vanagloria de los ejecutores y lo que viviera la resucitada. “La clonación tiene otro efecto pernicioso”, dijo el especialista en ungulados de alta montaña Ricardo García, “y es el de fomentar la ilusión de que mediante la técnica podemos enmendar lo que hemos destruido en la naturaleza”. José Folch no opinaba igual. Este doctor en veterinaria dijo: “Es un error profetizar el resultado sin haberlo investigado”, y afirmó que en el Centro de Investigación y Tecnología Agroalimentaria de Aragón estaban preparados para afrontar la clonación. “Es nuestro deber intentarlo.”

Folch diseñó el protocolo de clonación junto al joven y brillante veterinario Alberto Fernández-Arias. Después de tres años y medio de negociaciones y preparativos, una tórrida mañana de verano que recalentaba la sala de operaciones ya escalfadísima por los nervios y la expectación, Folch y su equipo comenzaron la cesárea programada de la cabra embarazada con el material genético de Laña, a la que los científicos llamaban Celia. Alberto había determinado su cambio de nombre cuando, años antes, tras capturar a la bucarda, un periodista del *Heraldo de Aragón* le preguntó qué nombre le habían puesto al animal. Lo normal era identificar a las capturas con números, pero Alberto respondió “como en broma, que se llamaba Celia, que es el nombre de mi mujer. Al día siguiente, el titular decía: ‘Operación Celia’. Y así se quedó”.

Los contrarios a la clonación añadieron el caprichoso cambio de nombre a la lista de agravios que los científicos coleccionaban contra el espíritu de Laña. Los habitantes de Ordesa la habían nombrado así en homenaje a los prados de bosque subalpino denominados lañas, pero “esa gente no respeta nada, ni siquiera un parto natural”, dijeron algunos al saber que los científicos habían forzado el alumbramiento de la bucarda, temiendo que si nacía a media noche pillara al equipo desperdigado. Los clonadores no querían dejar nada al azar: el mundo observaba.



La oveja Dolly, 2012. Museo Nacional de Escocia © 4.0.



Santiago Perdigo i Díaz Caneja, *Vall d'Ordessa. El 'bucardo'*, ca. 1917. Memòria Digital de Catalunya © 3.0.

El gen Buc recuerda que Laña revivió en forma de Laña 2 a las diez de la mañana del 30 de julio de 2003. Cuando apareció el clon de 2.6 kilos y se comprobó que respiraba, se oyeron gritos de alegría. Laña 2 tenía las pezuñas blandas, algo común entre las crías prematuras. A los dos minutos, su respiración empezó a entrecortarse. Los veterinarios se ciñeron al protocolo de reanimación, conscientes de que la misma alteración del lóbulo pulmonar mal irrigado se había detectado en otras clonaciones fallidas. Ocho minutos después de su nacimiento, Laña 2 murió.

La filmaron, la pesaron, la midieron. Hubo lágrimas y la simultánea sensación de triunfo y derrota. “Revivir por primera vez a un animal de una especie extinta fue un éxito profesional”, manifestó Folch, confiando aún en las diez muestras conservadas a 196 grados bajo cero que aguardaban una nueva oportunidad.

“El ser humano tiene ya en sus manos el poder de la resurrección”, sentenció un periódico, resumiendo una idea popularizada por la palabra que resultaba más exacta: desextinción. Ese mismo año se implantaron trescientos cincuenta embriones en sesenta cabras con la idea de crear una cabaña replicante autóctona. El equipo de Folch apareció en publicaciones de todo el mundo. Les entrevistaban desde China, Australia o Sudáfrica. En 2012, Alberto fue invitado por National Geographic a dar una charla sobre desextinción a puerta cerrada en Washington.

Tras el nacimiento y la muerte de Laña 2, la fiebre de la desextinción se propagó. En 2010, España intentó clonar a un toro de lidia. En 2014, Folch volvió a probar con el bucardo pero “las instituciones no pudieron asumir el nuevo proyecto por motivos econó-

micos”. Y es que, ¿tenía sentido intentarlo?

Claro que se podía seguir clonando bucardos, focas, linceos, y no costaba imaginar un futuro próximo en el que se engendraran replicantes de manera casi industrial o que pronto se inaugurara un Parque Resurrección. Pero cabía preguntarse para qué.

Cuando algo vivo se esfuma es porque su biología ya no soporta un espacio. En este caso, la Tierra. Lo natural sería despedirse de esa vida dignamente, comprendiendo, como dice Richard Pogue Harrison en *The Dominion of the Dead* (2003), que “ser humano significa por encima de todo enterrar”. Cumplir con nuestra naturaleza y dejar ir al que muere. Al menos dejarlo ir, ya que algo, alguien, no pudo o no quiso mantenerlo con vida. Tratar de revertir esa inercia nos sitúa en un punto peligroso, pues supone considerarnos por encima de los flujos del espacio y el tiempo. “No tendremos futuro si seguimos jugando a [ser] dioses”, diagnosticó Edward O. Wilson. De los dioses se ha dicho que jugaban con la vida humana; haríamos algo parecido con otras especies si comenzáramos a jugar a las resurrecciones. Pensar que se puede controlar la vida implica menospreciar a la muerte y, como todo el mundo sabe, los menosprecios se pagan. No hay duda de que todo lo creado perece, al menos el 98% de los organismos que una vez existieron ya no palpitan, de modo que vale la pena aceptar que un día morirás. Incluso clonándote. Tú no volverás a ser tú. Jamás. Como Laña.

## EPÍLOGO

Una pregunta surge al final de esta historia: ¿por qué la oveja Dolly es un símbolo internacional del poder humano para devolver a los muertos a la vida y la bucarda Laña, hito de la desextinción, es ignorada por la mayoría, incluso en el país que la *revivió*? Se intuyen enormes diferencias entre cómo publicitan sus logros distintas culturas, pero esto da para otro artículo. ¶¶

Está hincada sobre la mesa de mármol. Y tiene abiertos los dedos de sus pequeñas manos, pegadas a sus brazos cortos. Así fue creada, para que, al ser enterrada junto a su dueño, no se le rompieran las extremidades. También para facilitar su transporte. Un paño atado a la cintura le cubre el pubis, sostenido por un hilo entre las nalgas, igual al que usan las chicas en las playas de Ipanema. En su seno derecho, una sombra de ceniza dejó la huella de su caricia. Su vientre de barro modelado, liso y rojizo, acusa la pátina del tiempo. Sobre los hombros le brotan diversas pústulas. A primera vista

## La dama de Jalisco

VERÓNICA GONZÁLEZ LAPORTE

podría pensarse en una extraña enfermedad cutánea, pero, al observarla con detenimiento, se percibe que las burbujas a punto de reventar están bien alineadas y siguen un patrón. Son escarificaciones, un tanto más oscuras que el resto de la piel, hechas a partir de inserciones de pedazos de cerámica o de piedritas. Lleva pulseras en los brazos, grandes aretes redondos y un elaborado tocado cónico decorado con pastillaje, accesorios que indican su elevada posición social.

La figura proviene del actual estado de Jalisco y pertenece a la cultura de Tala-Tonalá, que legó dos sitios arqueológicos importantes en esa zona, siendo esta última reconocida por su tradición alfarera. Me pregunto, mientras volteo al derecho y al revés la estatua de unos cuarenta centímetros, si esta representación de mujer fue hecha entre los años 300 a. C. y 600 d. C., es decir, entre el Preclásico Tardío y el Clásico Temprano, o apenas hace unas décadas. Fue sepultada, sin duda; el estado de la terracota lo atestigua. Pero, ¿con qué fin? Pudo

ser dentro de una tumba de tiro, cavada en el tepetate, varios metros bajo tierra, para acoger diversos cuerpos. En esa matriz simbólica habría sido parte de una ofrenda a difuntos de alcurnia y para acompañar su viaje a la eternidad, entre instrumentos musicales, vasijas con comida, conchas, braseros y metates. También pudo ser enterrada un buen rato como un artilugio para hacerla pasar por verdadera.

Saquear una sepultura es romper con la narrativa, una palabra en boga que en este preciso contexto tiene todo el sentido. Es sabotear la interpretación de los arqueólogos, a quienes les faltará la información necesaria para saber de quién son los restos y por qué están ahí.

Recuerdo que, cuando era niña, mi madre me llevaba a Teotihuacan, donde se nos acercaban vendedores furtivos. En voz baja le ofrecían un jaguar de jade “recién sacadito de una tumba” o “una máscara de obsidiana de verdad”. Encantada con la idea de adquirir un recuerdo, me conformaba con un silbato que emitía un horrendo sonido de gato herido y





Tras detectar la pieza de nuestra incumbencia, la víspera de la puja, unas funcionarias se presentaron en la casa de subastas lisboeta, al grito de “¡nuestro patrimonio no se vende!”.

que terminaba por decolorarse conforme pasaban las semanas. Lo cierto es que, junto al Cristo de caña frente al cual nos persignábamos por órdenes paternas antes de emprender un viaje, reinaba en un estante de la biblioteca una mujer de barro con las piernas cruzadas, túnica larga, cráneo deforme y grandes aros en los lóbulos de las orejas. Era una copia, más grande que el Cristo de caña, de la que había en el Museo de Antropología. A ella también le rezaba de pasadita, no se fuera a caer el avión.

El objeto de mi observación fue decomisado por funcionarias de la embajada de México en Portugal en febrero de 2024. Bajo la escueta descripción de “figura femenina”, estaba valuado en la indignante cantidad de trescientos euros. Las piezas prehispánicas circulan a la venta en toda Europa a través de subastas, a cargo de casas de mucho prestigio o de pequeña envergadura. Desde hace décadas, por tratarse de una violación a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, el gobierno mexicano lucha por recuperarlas, con intervenciones más o menos sostenidas, más o menos publicitadas. Tras detectar la pieza de nuestra incumbencia, la víspera de la puja, unas funcionarias se presentaron en la casa de subastas lisboeta, al grito de “¡nuestro patrimonio no se vende!”. El joven encargado de la exhibición de las piezas del catálogo fue incapaz de mostrar un certificado de exportación. Apanicado, llamó a su superior y en menos de diez minutos ambos entregaron la dama de Jalisco envuelta en plástico dentro de una caja, sin mayor trámite. Con algarabía se le desempacó, se le puso al pie de la bandera tricolor, se le fotografió por todos los costados y se enviaron las debidas notificaciones al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Después se supo que su dueña la había puesto en venta porque a su marido le parecía espantosa, en el sentido castellano del término, ya que en portugués significa exactamen-

te lo opuesto. Ella la había adquirido veinte años antes, en la misma casa de subastas y la había alojado en un estante de su biblioteca, y aunque dudo mucho que otra niña le rezase antes de salir de viaje, su aspecto

debió irritar al marido lo suficiente como para querer devolverla.

Días más tarde, se presentó indignado el jefe de policía encargado de la unidad de objetos de arte. Nada de sacarla de Portugal sin los debidos permisos, ni siquiera por valija diplomática, oiga, de qué se trata. Nomás falta que otros países empiecen a reclamar lo suyo y los museos europeos se vacían, pudo haber agregado mientras sopesaba con delicadeza la pieza prehispánica. La colección de momias del Museo Británico de Londres de vuelta al Cairo, las máscaras y los ídolos de madera del Museo del Quai Branly de París de vuelta a África... ¿Y el penacho que habría sido de Moctezuma Xocoyotzin, el *quetzalapanecáyotl*, del Museo del Mundo de Viena? Este regalo del emperador mexica a Hernán Cortés, quien a su vez lo obsequió al rey Carlos I, acabó en la colección de Fernando II de Austria. Dicen que se maltrataría si se trasladase a México. ¿Y los códices? De los quince existentes, trece se hallan en museos europeos. Uno fue robado de la Biblioteca Nacional de Francia por el periodista mexicano José Luis Castañeda del Valle en los años ochenta. El códice Tonalámatl-Aubin, calendario ritual de dieciocho láminas, fue sustraído ilegalmente en 1840 por el profesor francés Joseph Aubin. Reposaba en una caja de cartón en París cuando José Luis pidió consultarlo. La caja de cartón fue rellena con papel periódico y el códex viajó de regreso a su tierra, escondido en una gabardina. Da vértigo imaginarlo.

Ya más apaciguado, el jefe de policía describió la parte más apasionante de su trabajo. Cómo había logrado dismantelar una red de tráfico de estatuas de mármol de palacios lisboetas, por ejemplo. Una banda de gitanos solía leer las palmas de la mano de día y adentrarse de noche en los jardines para robarse sus esculturas. De preferencia las del siglo XVIII: las ninfas níveas, de pelo rizado, encaramadas sobre tritones y caracolas, y los querubines mo-

fletudos de alas puntiagudas con la boca llena de jugosas uvas. Allá va nuestro policía, con sus acólitos vestidos de civiles, por la carretera bordeada de olivos centenarios y alcornoques rasurados para sacar corcho, siguiendo la camioneta blanca destartalada hasta Sevilla, donde a la mañana siguiente un gitano gordo de aspecto bonachón abre la cortina metálica de su tienda de antigüedades para pregonar la mercancía recién llegada. Aquí les traigo unos bibelots, mire usted, unas preciosas estatuas barrocas auténticas.

Incontables paneles de azulejos, que, como las tumbas prehispánicas, suelen contar una historia, han sido sustraídos de Portugal. Algunos incluso parecen historietas de otros siglos, como los del palacio Fronteira que Pascal Quignard se dio a la tarea de descri-

bir en *La frontière* (1992). Amén de los azulejos de época removidos con cincel de las fachadas de Lisboa para terminar en un mercado de pulgas.

Como un gesto de buena voluntad, el jefe de la unidad de objetos de arte entregó a la embajada mexicana otras dos piezas decomisadas anteriormente: una vasija policromada maya y la estatua de un dignatario zapoteca con penacho. En demasiado buen estado para ser verdaderas, hasta un neófito las tomaría por artesanías.

Al no tener en sus manos la figura antropomorfa femenina decomisada, arqueólogos mexicanos especializados en la cultura de Jalisco se dieron a la tarea de analizarla a través de métodos comparativos a partir de fotografías. La dama de barro aún sigue en Portugal,

a la espera de los permisos: un perito tendrá que certificar su origen y antigüedad, la policía habrá de investigar si proviene o no del crimen organizado y el tráfico ilícito y, por último, un juez deberá autorizar la salida de la pieza. Sin embargo, allende el mar ya se cuestiona su autenticidad. ¿Y si se trata de una copia? Bien hecha, ni duda cabe. La contemplo una y otra vez como si ella pudiera mover su ancha boca para darme la respuesta. ¿Se habrían entablado amplias negociaciones diplomáticas, fricciones intergubernamentales y decenas de comunicaciones tan sólo por una reproducción? Sí. Y habrá valido la pena correr el riesgo. *AM*



Einar y Jamex de la Torre, *Chacamotas I*, 2009. Cortesía de De la Torre Brothers Art.





Barbara Piotrowska, cortesía de Música UNAM.

## Jornadas de mujeres en la música

MONTSERRAT PÉREZ-LIMA

La Dirección General de Música celebra el mes de marzo con las “Jornadas de mujeres en la música”. Esta vez la OFUNAM presenta una selección de obras compuestas por mujeres y ha convocado a talentosas directoras de orquesta e instrumentistas provenientes de varios países del mundo. Además de resaltar la aportación de las mujeres, Música UNAM se inserta en la conversación sobre el cambio climático y el agotamiento de los recursos naturales con un programa dedicado al agua.

Cuando Linda Nochlin publicó, en 1971, su célebre ensayo “Why Have There Been No Great Women Artists?” (“¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”), puso sobre la mesa una serie de reflexiones que iban más allá de buscar nombres de mujeres sobresalientes en el pasado. La historiadora del arte dirigió su atención a aquello que pocas veces se consideraba: las estructuras y factores que rodeaban a los llamados “grandes artistas”. Cuestionó la idea ilusoria de la genialidad, señalando que los logros de esas figuras no eran frutos aislados, sino el resultado de un complejo entramado social, cultural y económico.

Al igual que Virginia Woolf, quien imaginó a la hermana ficticia de Shakespeare, Nochlin se preguntó: ¿qué habría ocurrido si hubiera existido una joven Pablita Picasso? ¿Habría recibido el mismo apoyo de su padre, también artista, para desarrollar su talento? ¿Qué habría pensado él de su “abrupto” cambio de lo tradicional a lo abstracto? Estas preguntas siguen resonando en torno a las mujeres en la historia, en general, y a las que han trabajado en las artes, en particular. La música no es la excepción. Afortunadamente, cada vez aparecen más respuestas, ya no sólo desde la academia, sino desde el ámbito institucional, tal como sucede con las “Jornadas de mujeres en la música” organizadas por la Dirección General de Música de la UNAM.

Año con año, estas jornadas han sorprendido con propuestas que reconocen la labor de las mujeres músicas en distintas áreas: la composición, la interpretación y la dirección musical, tres pilares donde han estado presentes desde siempre, aunque históricamente su contribución no había sido completamente reconocida. Destacadas directoras han formado parte de ediciones anteriores de estas jornadas, como Jeri Lynne Johnson, quien fue directora huésped en 2022. Johnson hizo historia al ser la primera mujer afroamericana en ganar el Taki Alsop Conducting Fellowship en 2005. En 2024, JoAnn Falletta también participó como directora huésped. Falletta se convirtió en la primera mujer en dirigir una de las principales orquestas de Estados Unidos al asumir la titularidad de la Filarmónica de Buffalo en 1999. Asimismo, en la edición de 2024, se llevó a cabo un programa extraordinario

bajo la batuta de la mexicana Mariana Martínez, con un ensamble integrado exclusivamente por mujeres instrumentistas de la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM).

Con varios conciertos y recitales, estas jornadas comenzarán el 1 de marzo y se extenderán durante todo el mes. En particular, destacan los cuatro conciertos programados con la OFUNAM, enmarcados en su primera temporada de 2025, dedicada, además, a explorar la relación entre la música y el medio ambiente, con énfasis en el agua, que ha inspirado tantas y bellas obras desde los más remotos tiempos.

El tercer programa de la OFUNAM, por celebrarse el 1 y 2 de marzo, tendrá lugar en la Sala Nezahualcóyotl bajo la dirección de la austriaca Katharina Wincor, una joven que cuenta entre sus maestros a Riccardo Muti, Jaap van Zweden, Robert Spano y David Zinman. Junto a ella se presentará la pianista mexicana Claudia Corona, reconocida por su labor en la difusión del repertorio latinoamericano y por su compromiso con la recuperación de obras poco interpretadas. En esta ocasión, interpretará el *Concierto para piano* en La menor, op. 7, de Clara Wieck. Conocida como Clara Schumann a raíz de su matrimonio con Robert Schumann, representa una respuesta a los escenarios hipotéticos de Woolf y Nochlin. Wieck fue una pianista prodigiosa, educada por su propio padre, y no sólo brilló como intérprete, sino que desde muy joven escribió música. Su *Concierto para piano* es un ejemplo notable de ello. Comenzó a componerlo en 1833, cuando tenía apenas trece años, y lo completó a los dieciséis, edad en la que lo estrenó bajo la dirección de Felix Mendelssohn. Sin embargo, esta pieza no es sólo un logro de juventud, pues su demandante tercer movimiento nos mostrará la destreza técnica y el virtuosismo que tuvo la compositora. Además, este programa nos acercará a tres obras que ilustran el tema central de la temporada: la obertura de *El holandés errante* (1843) de Wagner, *El aprendiz de brujo* (1897) de Paul Dukas, y Enrico Chapela nos llevará en un viaje por los canales de Xochimilco con *Chinampa y trajinera* (2021).

La colaboración con Katharina Wincor continuará en el programa extraordinario del



Katharina Wincor, cortesía de Música UNAM.



Claudia Corona, cortesía de Música UNAM.

domingo 9 de marzo, donde la orquesta acompañará a la violinista Ana Caridad Villeda, solista de la OFUNAM, en la interpretación del *Concierto para violín núm. 4 en re mayor*, K. 218, que Mozart escribió a los diecinueve años. Wincor, quien dirigió la OFUNAM en 2022 y 2024, ha trabajado con orquestas como la Sinfónica Alemana de Berlín, la Sinfónica de Seattle y la Sinfónica de la BBC, además de haber sido directora asistente de la Orquesta Sinfónica de Dallas junto con Fabio Luisi. Como

todo clásico que no pasa de moda, este concierto nos transportará a 1775, año en el que Mozart compuso no uno sino cinco conciertos para violín. En sus tres movimientos se entrelazan pasajes líricos igualmente desafiantes, lo que evidencia el conocimiento del compositor de un instrumento que dominaba. Este programa incluye también *Eastern Symphony*, de Julius Bürger, un compositor vienés exiliado durante el nazismo —su música ha comenzado a ganar reconocimiento en tiempos recientes—, además de otro clásico sinfónico: *Scherazada*, de Nikolai Rimski-Kórsakov. Esta obra, cuya figura central es representada por el violín, evoca a las heroínas de la literatura, como la narradora persa que, noche tras noche, contaba historias para preservar su existencia.

Las jornadas continuarán con el programa 4 (sábado 15 y domingo 16 de marzo), bajo la batuta de Catherine Larsen-Maguire. No será la primera vez que la directora inglesa estará al frente de la OFUNAM; al respecto, ha declarado que colaborar con esta Filarmónica ha sido un “verdadero privilegio”, además de que considera a México “uno de sus tres lugares favoritos para trabajar”.<sup>1</sup> En esta ocasión nos acercará a dos obras de gran envergadura. Primero, el *Concierto acuático* (1998) para percusiones de agua de Tan Dun, que no sólo recuerda el lema de la temporada —“sólo la música está a la altura del mar”, una cita del filósofo y escritor francés Albert Camus—, sino que hace del agua su recurso solista. La interpretación estará a cargo de la percussionista alemana Vanessa Porter, reconocida como una de las instrumentistas más versátiles a nivel mundial. En esta pieza, el sonido surge de la interacción directa con el agua contenida en dos grandes recipientes, donde la percussionista la golpea, la vierte y la manipula con diversos objetos —sus manos, cuencos, baquetas, botellas y otros instrumentos—, generando una gama de efectos que van desde delicados borbotos hasta impactantes estallidos. El programa también incluye *Gaélica* (1896), de Amy Beach, que fue la primera sinfonía com-

<sup>1</sup> José Juan Reyes, “Catherine Larsen-Maguire, potencia y emotividad musical”, *Gaceta UNAM*, 5 de febrero de 2024.



Ana Caridad Villeda, cortesía de Música UNAM.



Catherine Larsen-Maguire, cortesía de Música UNAM.



Vanessa Porter, cortesía de Música UNAM.

puesta y publicada por una mujer estadounidense. La obra está inspirada en melodías irlandesas y escocesas, y evoca a los inmigrantes de raíces celtas que llegaron a Estados Unidos durante el siglo XIX. Sus cuatro movimientos nos envolverán como una marea poderosa, con temas de gran belleza que han consolidado esta sinfonía como una de las favoritas del repertorio orquestal contemporáneo.

Para cerrar las “Jornadas de mujeres en la música”, la OFUNAM clausurará el mes con su sexto programa, bajo la batuta de Julia Cruz (29 y 30 de marzo). Originaria de España, Cruz regresará al podio de la Filarmónica de la UNAM con un programa que forma un caleidoscopio de estilos y tiempos. Comprende la sinfonía *Reforma* de Felix Mendelssohn y *El Moldavia* de Bedřich Smetana, en diálogo con dos voces mexicanas contemporáneas, las de Andrea Sarahí Ramírez y Alejandro Basulto. De Ramírez se interpretará *Kairós* (2019), una pieza cuyo título proviene del término griego que alude al “momento oportuno”, mientras que de Basulto se presentará *Personas invisibles* (2019), inspirada en la resiliencia de las comunidades migrantes y refugiadas en Estados Unidos. Ambas obras dialogan con las coyunturas de la actualidad, ofreciéndonos con ello una reflexión profunda y necesaria.

“Creo que la música debería ser el desbordamiento de un gran silencio”, escribió la autora francesa Marguerite Yourcenar. En estas jornadas no sólo se desborda el silencio: se rompe; se transforma en voces y propuestas de mujeres que afirman su presencia en la música. Estos programas nos muestran que siempre ha habido creadoras —grandes, pequeñas, de todos los tamaños y colores— y que su arte fluye con fuerza, nutriendo el presente y abriendo cauces hacia un futuro donde su legado será imposible de ignorar.  $\mathcal{M}$

# El primer atlas marítimo holandés en el Franz Mayer

TANIA VARGAS DÍAZ Y

MARIANA SAINZ PACHECO

## INTRODUCCIÓN

Desde septiembre del 2024, el Museo Franz Mayer creó un Centro de Preservación y Acceso Digital para desarrollar una propuesta de Conservación y Digitalización del Fondo de Libros Antiguos y Raros, con la finalidad de hacer accesible el patrimonio bibliográfico que resguarda.<sup>1</sup> Dicho fondo está compuesto por más de doscientos ejemplares —impresos y manuscritos— que abarcan de los siglos XV al XIX y que fueron adquiridos por Franz Mayer desde la década de 1940 en subastas, librerías y casas de antigüedades en México y el extranjero. Su rigor como coleccionista lo llevó a hacerse de obras de gran valor temático, histórico y técnico.

Es notable su colección cartográfica de más de quinientos mapas, atlas, cartas geográficas, esferas e instrumentos de navegación y medición que abarcan desde el siglo XVI al XIX. El tamaño del acervo, así como la calidad de los materiales y objetos que lo componen son muestra del interés que sentía por las formas de imaginar, explorar y trazar el mundo históricamente; asimismo, otra prueba de su gusto por la cartografía es su relación con la National Geographic Society, de la que fue miembro desde 1911.

Entre las joyas de esta sección destaca un atlas del siglo XVII: el *Atlantis majoris quinta pars*, de Johannes Janssonius, considerado por Koeman el primer atlas marítimo<sup>2</sup> impreso en

los Países Bajos.<sup>3</sup> El ejemplar que conserva la biblioteca Franz Mayer corresponde a una edición en latín de 1657 impresa en Ámsterdam. Su encuadernación es de pergamino, con decoraciones doradas en las tapas y el lomo. El papel del cuerpo se elaboró a mano a partir de pulpa de trapo y sus cantos fueron dorados. En su interior alberga treintaiún cartas geográficas y mapas sobre las aguas navegables, costas conocidas e información sobre las rutas comerciales, puertos estratégicos e incluso rutas de exploraciones. Destacan, entre otros elementos, sus mapas grabados a doble página ricamente ornamentados con cartelas e imágenes de figuras mitológicas, animales, embarcaciones, alegorías, así como otros detalles decorativos que dan cuenta de las tendencias artísticas e imaginarios culturales predominantes de la época.

El título de esta obra se debe a que formó parte de una serie de atlas que Janssonius editó desde 1638, con la finalidad de darle continuidad al trabajo de Gerardus Mercator y Jodocus Hondius, dos cartógrafos flamencos. Fue así como desde 1638 colaboró con Henricus Hondius, hijo de Jodocus, para editar el *Atlas novus*, una obra dividida en tres volúmenes que incluyó varios de los mapas creados por Mercator y Hondius, así como otros nuevos. Es de notar que a partir de 1649 las ediciones posteriores ya no presentan el nombre de Henricus. Con el tiempo este trabajo de compilación se amplió y, en 1650, Janssonius publicó otro volumen titulado *Atlas maritimus*, una versión que incorporó otros trabajos cartográficos y que fue considerada el cuarto volumen del *Atlas novus*. Así, antes de la publicación del *Atlantis majoris quinta pars*, también de 1650, ya se habían editado cuatro volúmenes previos. Igualmente, es importante subrayar el gran trabajo que hacía el cartógrafo, quien, por un lado, añadía nuevo material en cada edición y, por otro, publicaba en distintos idiomas: en 1650 imprimió una versión en

1 El fondo será accesible a través de una biblioteca digital que funcionará mediante DSpace, una plataforma de código abierto diseñada para crear y gestionar repositorios digitales.

2 Es importante distinguir entre un atlas náutico y uno marítimo. El primero es una herramienta técnica para la navegación que incluye mapas con información detallada sobre las costas, las islas, los océanos, la profundidad y los bancos de arena.

Mientras que el segundo tiene un enfoque más informativo y descriptivo; sus mapas brindan datos culturales, económicos e históricos.

3 Cornelis Koeman, *Atlantes Neerlandici: Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books, published in the Netherlands up to 1880*, vol. 1, HES & De Graaf Publishers, 't Goy y Houten, 1997.



alemán y en holandés; de 1650 a 1657, ediciones en francés, y en los años de 1650, 1657, 1659 y 1680, en latín.

EL VISIONARIO DETRÁS DE LOS ATLAS Johannes Janssonius, también conocido como Jan Jansson, nació en 1588 en Arnhem, Países Bajos. A principios del siglo XVII, se mudó a Ámsterdam y en 1612 se casó con Elisabeth de Hondt, hija del cartógrafo Jodocus Hondius, y de quien enviudó en 1627. Como comentamos, en la década de 1630 se asoció con su excuñado Henricus Hondius, quien había heredado de su padre varias placas calcográficas del *Atlas* de Mercator, a partir del cual hicieron el *Atlas novus*.

Ocho años después su sociedad se disolvió y Janssonius que, según Lee Turner, era un aficionado a los atlas marinos, creó su propia imprenta, con la cual publicó el *Atlas maritimus* en 1650.<sup>4</sup> En esta obra apareció por primera vez la *Tabula anemographica seu pyxis nautica*, una rosa de los vientos que después integró en el *Atlantis majoris quinta pars* y que ha sido considerada por Rodney W. Shirley como una de las más artísticas del siglo XVII.<sup>5</sup> En la *Tabula* se exponen treinta y dos tipos de vientos en seis idiomas; cada uno está representado por una cabeza que saca aire por la boca y muestra las características raciales estereotipadas asociadas a la dirección que representa; además están dispuestos por edades sucesivas —de jóvenes a mayores—. Debido a

su precisión y diversidad lingüística, esta rosa fue útil a los navegantes que requerían conocer las distintas direcciones y nombres de los vientos para planificar sus rutas.

#### ENTRE LA CIENCIA Y EL ARTE:

##### EL *ATLANTIS MAJORIS*

Los atlas marítimos del siglo XVII poseen un valor inestimable, entre otras razones, porque fueron creados en un contexto histórico marcado por las expediciones marítimas y el contacto europeo con lugares hasta entonces desconocidos. En ellos no sólo se difundieron rutas marítimas y descubrimientos geográficos, sino también ciertas formas de concebir y representar el mundo. Gracias a ellos podemos trazar el desarrollo que ha tenido la geografía como ciencia y comprender la manera en la que se representaron mares y fronteras territoriales, así como vislumbrar ciertas dinámicas culturales y científicas que moldearon el pensamiento de la época.

El caso del *Atlantis majoris* es significativo pues incorporó varios mapas importantes por su precisión y por las perspectivas ideológicas que reflejan, como lo ilustra su título completo: *Atlantis majoris quinta pars, orbem maritimum, seu omnium marium totius orbis terrarum navigationibus hodierno tempore frequentatorum descriptionem accuratissimam continens*, el cual fue traducido al español como: *Quinta parte del atlas mayor que contiene una descripción sumamente precisa del mundo marítimo o de todos los mares del mundo, frecuentados por la navegación en la actualidad*.

El libro abre con un grabado calcográfico a página completa y está claramente dividido en tres secciones. En la parte superior se encuentra representada una escena del Deuteronomio donde Moisés sostiene las tablas de piedra en las que Dios escribió los diez mandamientos. A su lado se encuentra Aarón, quien, junto con Hur, lo ayudó a mantener los brazos alzados hasta que se puso el sol. En la sección central se aprecian dos figuras masculinas vestidas a la romana, flanqueando un recuadro con el título. En la parte inferior hay un emperador cristiano, un par de escenas con barcos y hombres con instrumentos cartográficos; y, finalmente, en la sección más baja del grabado, hay unos querubines que sujetan una concha

4 Amy Lee Turner, "Milton and Jansson's sea atlas", *Milton Quarterly*, vol. 4, núm. 3, pp. 36-39.

5 Rodney W. Shirley, *The Mapping of the World. Early Printed World Maps 1472-1700*, Holland Press, Londres, 1983.

marina con el nombre del editor, el lugar y la fecha de publicación.

La inclusión de estas imágenes nos recuerda que, durante el siglo XVII, el cristianismo era el eje que regía la vida cotidiana, la cultura y la política del mundo occidental, lo cual refleja la conexión que había entre la exploración geográfica, el comercio marítimo y la idea de difundir, por mandato divino, la fe cristiana en los nuevos territorios; además de aludir a las intenciones imperialistas que motivaban las rutas y la expansión europea.

Por otra parte, los mapas al interior del *Atlantis* permiten indagar en cómo se han transformado las fronteras políticas y en los cambios de las nomenclaturas. A la vez, podemos observar las diferencias de las descripciones, de las anotaciones e, incluso, de los símbolos y las categorías utilizadas para designar ciertas regiones. Uno de estos aspectos es el nombre de los mares. Por ejemplo, el océano Índico y el océano Pacífico son designados en el atlas como mar de India y mar del Zur, respectivamente. Estas denominaciones nos dejan ver ciertas decisiones políticas que reforzaban determinadas narrativas de poder.<sup>6</sup>

Por ejemplo, el apelativo “mar de India” se hizo, desde la época clásica, en razón de la cercanía que la extensión de agua tenía con las costas de India e Indonesia. El mar del Zur, por su parte, fue bautizado por Vasco Núñez de Balboa en una expedición que realizó a América en 1513 y a partir de la perspectiva que se tenía de esta masa oceánica desde las costas orientales del istmo de Panamá. Años después, en 1520, y en razón del viaje de circunnavegación de Magallanes, se sustituyó el nombre por el de océano Pacífico. Otro de los mapas destacados es el “Mar del Zur hispanis mare Pacificum”, considerada la primera carta marítima del océano Pacífico, y en la cual California todavía se representa como una isla.

Asimismo, en esta edición Janssonius incluyó un mapa de la costa noroeste de América del Norte que ya había publicado en 1651 y el cual tituló “Belgii novi, angliae novae et partis virginiae. Novissima delineatio”. Esta repre-

sentación geográfica es importante porque es una de las primeras en incluir los asentamientos ingleses en esa zona, de modo que es otra muestra de las jerarquías y relaciones de poder que se iban gestando.

Por otro lado, como mencionábamos líneas arriba, visualmente el atlas es muy atractivo por los ornamentos e imágenes de sus mapas. En particular, el caso de las cartelas y las escalas es notable, ya que poseen marcos que realzan la información contenida en ellas. Además, incluyen representaciones de figuras alegóricas, dioses mitológicos, personificaciones de continentes o países, escudos heráldicos de regiones y ciudades, así como otros símbolos que aluden a conceptos como la navegación, la cartografía y el comercio interoceánico.

En este sentido, el proyecto de digitalización del Fondo de Libros Raros y Antiguos del Franz Mayer permitirá que un mayor número de usuarios accedan a la información contenida tanto en *Atlantis majoris* como en otras obras sin importar en qué lugar del mundo se encuentren, con lo cual se fomenta la democratización del conocimiento. De este modo, la digitalización de este atlas representa un paso importante para el museo hacia la preservación y accesibilidad del patrimonio bibliográfico, ya que este proyecto también disminuye los riesgos de deterioro causados por la manipulación física de las obras, lo que asegura el acceso a la información para las generaciones futuras. ¶¶

Johannes Janssonius [editor], *Atlantis majoris quinta pars, orbem maritimum, seu omnium marium totius orbis terrarum navigationibus hodierno tempore frequentatorum descriptionem accuratissimam continens*, Impresor Johannes Janssonius, Amsterdam, 1657. Cortesía de la Biblioteca del Museo Franz Mayer.

6 John Brian Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, Fondo de Cultura Económica, D.F., 2005.



**ATLANTIS  
MAJORIS**

*Quinta Pars,*

**ORBEM MARITIMUM**

**S E U**

Omnium Marium totius Orbis Terrarum Na-  
vigationibus hodierno tempore frequen-  
tatorum descriptionem accuratissi-  
mam continens ;

**EDITIO NOVISSIMA.**













# CRÍTICA

PP. 140-143 CHRISTIAN MENDOZA

PP. 144-147 RODOLFO MATA

PP. 148-150 MOISÉS ELÍAS FUENTES

PP. 151-154 ALFREDO LÈAL

(138–154)

## El arcaísmo autobiográfico de Luis Felipe Fabre

CHRISTIAN MENDOZA



Luis Felipe Fabre, *Poeta griego arcaico*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2024.

En diversas entrevistas, Luis Felipe Fabre ha declarado que desconfía de las escrituras profesionales o del *yo*, pero hay que tener reservas si queremos usar sus ideas para interpretar su obra. Tal vez es más certero considerar que el *yo* del poeta mexicano no siempre se enuncia de forma literalmente autobiográfica, si bien son patentes sus preocupaciones personales, aun cuando las exprese cediendo su voz a una diversidad de apóstrofes. *Poeta griego arcaico*, su último poemario, es el más íntimo. Sin embargo, este aspecto no constituye necesariamente una novedad dentro de la obra de Fabre ni respecto al tema ni a los recursos líricos del autor. Algunas decisiones de la escritura permiten identificar *Poeta griego arcaico* como algo escrito por Luis Felipe Fabre.

¿Cuáles son esos rasgos que conforman la poética del autor? ¿Cuál es el repertorio de tácticas que utiliza de manera sostenida? Tomo algunos versos iniciales del poemario: “ahora que nadie escucha: ahora/ que no hay nadie” y “ni siquiera nosotros, sombras/ que somos”. La anáfora colocada en el adverbio “ahora” y la paronomasia que se crea entre las palabras “nosotros” y “sombras” pueden rastrearse hasta *Cabaret Provenza*, primer libro de Fabre publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2007. Ya por entonces aparecen las anáforas engarzadas por los dos puntos, tanto seguidos como aparte: “Una piedra:/ una piedra cayendo: una piedra rota no es dos piedras”.

O bien, la paronomasia de *envuelve* y *vuelo* del siguiente par de versos: “provisto de alas,/ sobre de plumas que envuelve un vuelo”.

Igualmente, una marca identitaria de la poesía de Fabre es la fórmula A es A, a la manera del célebre verso “Rosa es una rosa es una rosa” de Gertrude Stein. En *Poeta griego arcaico*: “Oh sueños de sueños de sueños” y “[el] agua más agua que el agua le supo el agua”. En *Cabaret Provenza*: “abierta como una boca diciendo abierta” y “una nube color de nube”. El recorrido entre ambos libros no está desprovisto de otras pautas para seguir reconociendo las herramientas poéticas del autor. Por ejemplo, en *La sodomía en la Nueva España* (Pre-Textos, 2010), las anáforas y las paronomasias marcan el ritmo en uno de los momentos más álgidos del poemario: “A la manera de los perros:/ los sométicos, los sodométicos, los sodomitas, // A la manera de los traidores: por detrás”. También en este título se forja el principio A es A: “Sale un Escribano disfrazado de escribano”.

La organización de los poemarios es otra decisión recurrente en la obra de Fabre. En esto, los apóstrofes líricos adquieren importancia. En cada entrega, el escritor da coherencia a sus textos mediante ciclos temáticos, en los que la voz poética cede su *yo* a voces que pretenden desmentir que siempre sea el mismo autor quien está detrás de todos los versos. Si bien *Cabaret Provenza* no es una serie de poemas unificados por un solo tema, el libro contiene varios ejercicios que podríamos calificar de “narrativos”: está Jack Mendoza, vendedor estadounidense de biblias, así como la indagación sobre el pasado prehispánico de México titulada “Una temporada en el Micltlán”. En *La sodomía en la Nueva España*, Fabre escribe un auto sacramental para contar la historia de Cotita de la Encarnación, juzgada por la Inquisición en el siglo XVII por cometer el “pecado nefando”. Por su parte, *Poemas de terror y de misterio* (Almadía, 2013) adopta el cine de serie B y los infomerciales para aproximarse, con sensibilidad y sentido del humor, a la violencia cruenta que asola al país.

¿Cómo estas estrategias que describí de forma somera son retomadas en *Poeta griego arcaico*? El poemario está compuesto de dos

secciones: un poema largo titulado “Medusa”, dividido en veinticuatro partes, y otro de 99 líneas llamado “Rapto de Ganimedes”. La historia de “Medusa” es relativamente simple: Euriale y Esteno, las gorgonas hermanas de Medusa, le advierten a ésta que se prepare para el combate, pues un guerrero llamado Perseo se aproxima a su morada para intentar obtener su cabeza. Sin embargo, el texto está tejido mediante una compleja polifonía. Hay un coro que, como en el teatro griego, informa al lector sobre los afectos anímicos por los que atraviesan los personajes y los *leitmotifs* que estructuran el canto, dichos insistentemente por aquella voz indiferenciada y colectiva. Algunos de ellos son la necesidad de los hombres por conocer su destino y la experiencia del amor como algo tan inmenso que se torna monstruoso. Asimismo, cada una de las gorgonas cuenta con voz y, eventualmente intercambian diálogos en un solo fragmento. También se hace referencia a dioses del panteón griego, como Eros, Hypnos y Tánatos, y a otros guerreros que persiguieron la gloria en el intento de degollar a Medusa, llamados Akakios, Petrofanos, Eustorgios o Kosmas —estos últimos, invención de Fabre—. La diosa Atenea y Perseo suman sus arias al entramado de voces.

Los mitos fueron poesía colectiva: nunca abrevaron de un único autor, por ello existen varias fuentes para recordar la historia de Medusa. Por supuesto, una referencia canónica son las *Metamorfosis* de Ovidio. El poeta romano recoge la historia desde el punto de vista de Perseo, quien logró petrificar a la gor-

gona mostrándole su propio reflejo en “el bronce del escudo que llevaba en la izquierda”.<sup>1</sup> Un extranjero indaga las razones por las que Medusa tenía serpientes por cabellos. Perseo narra que Medusa “era la de la figura más bella/ y el partido codiciado por muchos”, pero fue violada por Poseidón, por lo que la propia gorgona hizo que sus cabellos mutaran “en feas hidras”, “para aterrar y dejar paralizados a sus enemigos, // lleva delante del pecho las serpientes que creó”.

El poeta mexicano hace que Medusa cuente su propia historia: ella misma se presenta como la encarnación terrible del deseo. Los guerreros quieren perseguir “el sueño/ de la gloria y la cabeza de Medusa por trofeo”, pero no están tan motivados por la conquista heroica del monstruo. Medusa sigue siendo tan bella como lo era antes de su violación, aunque su mutación la hizo del todo inasible: para los hombres que la persiguen, el amor implica posesión, pero el amor es monstruoso y divino. Fabre transforma el mito de la gorgona en un poema sobre la imposibilidad de amar y de poseer plenamente a alguien. Por eso, el coro define a Medusa “aterradora como la verdad”, “aterradora como la belleza”, “aterradora como el amor”.

El amor es destructor: deja tras de sí una estela de melancolía. La misma Medusa no puede llevar a cabo su deseo de amar a los hombres. Cada guerrero petrificado es recordado por la gorgona como si fuera un amante más. “Por sobre los dioses he amado/ la efímera hermosura de los hombres”, se lamenta. Recuerda el momento en que Akakios la encontró: “su virilidad/ se erigió como estatua/ y pronto la imitó el resto de su cuerpo”. Por ello, “ya nunca/ la alada brisa despeinará/ los hermosos bucles de Akakios”. “Un muchacho de ojos dulces y aún más dulces muslos:/ tal fue Petrofanos en su día”, pronuncia la gorgona que, por estar convertida en monstruo, tiene más cercanía con el Olimpo que con la esfera terrenal. Cuando este joven se acerca a ella, sufre el destino de los demás hombres. La imagen es notable: Petrofanos queda hecho



Taller Castellani, broche con imagen de Medusa, ca. 1888. Metropolitan Museum of Art ©.

1 Todas las citas de Ovidio provienen de la traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín (Alianza, 1995).

una “piedra aún de todo musgo imberbe”. La memoria de los amantes se incrementa con nombres que aporta el poeta. El gesto de imaginar otros héroes es todo un posicionamiento ante un panteón que consideramos delimitado. En manos de Fabre, la mitología todavía es creación: “Androcles, de infalibles flechas. Estorgios,/ citaredo de torpes dedos, Eufranor,/ que perfumaba con su risa los banquetes, Melantios,/ de sombrío ánimo como quien el futuro avizora”. Lo que provoca encontrarse con la faz de Medusa —el amor— es transformarse en estatua, una entidad petrificada y ruinoso que simboliza el pasado de la gorgona. La memoria del amor se torna en una serie de fragmentos corporales, en huellas arqueológicas: “¿Brazo de quién, rodilla/ de quién,/ músculo// de qué/ dios o semidiós o// de qué// atleta/ este// solitario dorso de mármol?” El pasado es “belleza dispersa/ como/ un// reino arrasado”.

El poema final, “Rapto de Ganimedes”, retoma la historia de cómo Zeus arrebató del reino de los mortales al muchacho del mismo nombre. Ovidio recoge brevemente este suceso: “el rey de los dioses ardió en otro tiempo de amor por el frigio Ganimedes”. Zeus se transformó en águila para atraparlo entre sus garras y llevarlo al Olimpo con su vuelo. Fabre abunda en la hermosura inconmensurable de Ganimedes. El joven se asemeja a la gorgona en que su perfección es de tal magnitud que puede ser monstruosa: “Semejante a los dioses, su belleza/ sólo era tolerable en la distancia, la tiniebla y la palabra”. Por ello, los dioses “reconocieron a Eros en aquel muchacho alado”. Fabre utiliza una metáfora obvia, aunque eficiente, para describir una de las tantas violaciones cometidas por Zeus. Fue tal la tentación por la luminosa desnudez de Ganimedes que “la flor que él era arrancada fue de raíz/ por un horror de garras, plumas, corvo pico:/ un águila lo alzaba por los aires”.

¿Por qué esta reelaboración mitológica contiene una autobiografía? El autor se identifica con dos mitos que refieren a la conquista violenta del objeto amoroso. El libro lo deja en claro desde la cuarta de forros, donde se encuentra un pequeño poema en prosa en el que Medea habla sobre el amor que le tuvo a Jasón. Antes de leer directamente el poema “Medu-

sa”, el lector puede adentrarse en la metáfora de la estatua: “De la efímera materia que es un muchacho esculpí un héroe, cincelé su valentía, pulí su crueldad, y yo misma me ofrendé como pedestal para sumar altura a su reciente grandeza”. Entre las gorgonas y los héroes que buscan someterlas, Fabre cuela su *yo* poético para reflexionar sobre las estatuas que conforman el museo de su pasado. A su vez, *Poeta griego arcaico* está prologado por una prosa donde el autor declara que su deseo inició cuando contempló imágenes de Apolo en una enciclopedia de arte griego. Al dios de la música y de la poesía le ofrenda el adolescente que fue Fabre. A Artemisa, hermana de Apolo, le ofrece “las heridas que los que he amado me han infligido y las que he infligido a los que me han amado”.

El poeta no sólo se refiere al amor, sino también al peso de la edad. “Rapto de Ganimedes” finaliza con la aseveración de que está por cumplir cincuenta años, lo que lo motiva a volver a indagar en el arte que ejerce como quien consulta un oráculo: “yo, Luis Felipe Fabre, he venido a la Poesía para preguntar/ cómo amar de nuevo, cómo pensar a los dioses y cómo vivir bellamente”.

Retomo la forma textual que confecciona Fabre para *Poeta griego arcaico*, entendiendo que utiliza otros procedimientos que han aparecido en su obra anterior. Cabe preguntarse si, entonces, su poesía se ha tornado predecible, y si el uso reiterado de las estrategias de escritura son un estilo que va renovándose en cada entrega o si es un reciclaje. Por supuesto, los autores construyen estilos, los cuales se expresan con decisiones que vuelven reconocibles sus textos. En el caso de nuestro autor, su actitud hacia el ritmo y las asonancias dan a su obra una consistencia que la vuelve, sin duda, una de las contribuciones más singulares de la poesía contemporánea mexicana: desde *Cabaret Provenza*, Fabre cuenta con una voz plenamente suya. No obstante, pareciera que la poesía del autor ha dejado de sospechar de sus propios corsés: no dirige sus métodos hacia otros extremos que marquen nuevos caminos en su escritura. Los principios son los mismos: el poeta se identifica con alguna mitología o retoma alguna de sus obsesiones —ya sea el Barroco, la identidad se-

xual o las posibilidades poéticas del humor— para verterlas en versos que el lector sabe que serán plenamente de Fabre. Es decir, leerá lo que ya espera.

Considero que la prosa ha sido una de las exploraciones más arriesgadas en su obra. En el ensayo *Escribir con caca* (2017) o la novela *Declaración de las canciones oscuras* (2019), títulos también publicados por Sexto Piso, Fabre logró cuestionar las convenciones de la prosa. La invención argumental o narrativa asumió la posibilidad de que la imaginación podía ponerse al servicio de la bibliografía —sobre Salvador Novo, en *Escribir con caca*; y sobre fray Juan de la Cruz y la literatura mística, en *Declaración de las canciones oscuras*—. Además, en ambos libros, la prosa meramente tiene esa aperiencia en la caja de texto: las clasificaciones genéricas de “ensayo” y “novela” son

más económicas para definir un ejercicio poético que se expandió en ambición y páginas.

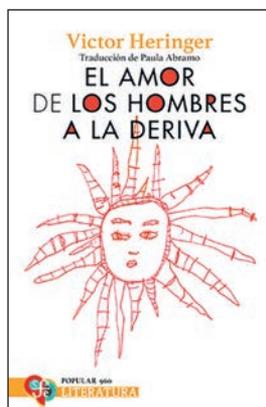
Probablemente, la distinción entre *Poeta griego arcaico* y el resto de su obra es que éste es el libro que contiene un *yo* poético más contundente. La mitología no es más que un pretexto para indagar en el pasado, a la manera de Luis Cernuda y Cavafis, quienes reflexionaron hondamente sobre cómo el amor es una cicatriz plenamente corporal, un dolor físico que siembra la vejez sobre la carne. Es, también, su vuelta a la poesía en verso después de dos libros en prosa tan relevantes. Sin embargo, se trata de un regreso a una poesía habitual, a la iteración de los mismos recursos. ∞



Tapiz a partir de un grabado de Antonio Tempesta, *La caída de Faetón*, ca. 1776. The Art Institute of Chicago ©.

# La soledad y la deriva

RODOLFO MATA



Victor Heringer,  
*El amor de los  
hombres a la deriva*,  
Paula Abramo (trad.),  
FCE, México, 2024.

Victor Heringer, autor brasileño de la novela *O amor dos homens avulsos* (2016), falleció el 7 de marzo de 2018, unas semanas antes de cumplir los treinta. El lamento por su partida fue unánime; las manifestaciones de admiración por su trabajo, numerosas. El Instituto Moreira Salles y la Fundação Casa de Rui Barbosa, importantes organismos culturales donde trabajó, emitieron notas luctuosas. Considerado un talento precoz de su generación, en 2017 la revista *Forbes* lo incluyó en *Forbes 30 Under 30* en la categoría Literatura.<sup>1</sup> Victor nació en el barrio de São Cristóvão, en la ciudad de Río de Janeiro, pero pasó su infancia en Nova Friburgo, en la región serrana del estado. Se graduó de Letras: Portugués-Literaturas, en la Universidad Federal de Río de Janeiro, en 2011, donde también inició la maestría en Letras (Ciencia de la Literatura). En 2010, fue becario de un proyecto de edición de los cuentos y novelas de Machado de Assis en hipertexto, dirigido por la investigadora Marta de Senna, actividad académica que estaba en perfecta sintonía con sus afinidades creativas.

En un gracioso ensayo titulado “Sobre escribir, según métodos diversos”, Victor afirmó lo siguiente sobre su genealogía autoral, en el apartado “Método Harold Bloom” —Bloom fue un crítico estadounidense y autor del famo-

so *The Anxiety of Influence*, 1973—: “Machado de Assis y Manuel Bandeira son mis dos padres. Sus obras me influenciaron como autor, pero sobre todo me ayudaron a forjar mi identidad, que poco a poco (ésta es la esperanza del ficcionista) se va diluyendo en mis propios libros, hasta que pueda ser nadie en paz”.<sup>2</sup> Luego agregó que de Machado recibió los ojos y su linaje de narradores irónicos (Sterne, Cervantes, Luciano de Samósata, Schlegel y Unamuno), y de Bandeira, el corazón y su disposición a la ternura. La lista de influencias no se detiene en esos dos grandes escritores que la encabezan, sino que se extiende a muchos más artistas —pintores, escultores, ensayistas, cantantes, cineastas, fotógrafos, etc.—, entre los que están, por mencionar algunos: W. G. Sebald, Gaudí, Francesca Woodman, Arthur Bispo do Rosário, Georges Perec, Walter Benjamin, Wladimir Dias-Pino, Lucian Freud, Violeta Parra, Cartola, Orson Welles y Marília Garcia. La lista es amplia y variada. Victor confiesa que de algunos de ellos aprendió a “ser un escritor promiscuo”, declarando “todo lenguaje me interesa. La fotografía, el cine, el dibujo, la música, el performance, todas las prácticas y códigos contaminan el trabajo”. Este breve ensayo tiene tantas sugerencias que es imposible desarrollarlas todas aquí. Baste mencionar que contiene un “minimanifiesto” con un imperativo muy oswaldiano:

Salvar todo, recordar todo lo que hicimos. El arte en el Antropoceno es el dominio público. Amar las grasientas huellas digitales que dejamos en los objetos, todos los fonemas, todos los ritmos, todas las manchas amarillentas del papel periódico, todos los álbumes de familia pequeña. Todo lo que fue nuestro nos interesa. Amar: renovar el significado. Es una tarea imposible, falta tiempo para tanto: ahí reside nuestra tragedia.

1 Redacción, “Victor Heringer, UNDER 30 em 2017, é encontrado morto no Rio”, *Forbes* (Brasil), 8 de marzo de 2018.

2 Victor Heringer, “Sobre escrever, segundo métodos diversos”, *Enfermaria 6* (blog), Lisboa, 8 de marzo de 2018. Reproducido de Tatiana Faia y Victor Gonçalves (eds.), *Caderno 4. Modos de escrever*, *Enfermaria 6*, Lisboa, noviembre de 2017. Esta traducción y las siguientes son del autor.

Victor era un hombre bien parecido, de personalidad afable, con un éxito singular ya comprobado y de futuro promisorio. Fue hallado muerto cerca de su departamento en Copacabana después de un aparente suicidio, al que acudieron los bomberos. ¿Se arrojaría al vacío, como lo hiciera la poeta Ana Cristina Cesar en 1983, a los 31 años, en el mismo barrio? Aunque nada ha sido confirmado al respecto y cierto pudor, decoro o respeto han contenido la indagación morbosa, la prensa menciona una lucha contra la depresión. ¿Prevalecerá esta suposición y su figura seguirá el mismo camino de mitificación que el de Ana Cristina?

Victor debutó con la novela *Cidade impossível* (2009), a la que siguió la colección de poemas *Automatógrafo* (2011), que tiene un interesante gemelo multimediático ([www.youtube.com/@automatografo](http://www.youtube.com/@automatografo)) con piezas sobrevivientes de la desconexión de su sitio [victorheringer.com](http://victorheringer.com). En 2012, publicó la novela *Glória*, ganadora, al año siguiente, del segundo lugar del prestigioso Premio Jabuti y, en 2016, la famosa editorial Companhia das Letras publicó su novela *O amor dos homens avulsos* que llamó mucho la atención por su originalidad, profundidad emocional y tratamiento del tema del amor homosexual. Otras obras suyas han aparecido póstumamente, como *Vida desinteressante: fragmentos de memórias* (2021), que compila sus crónicas y otros textos publicados en la revista *Pessoa*, y la poesía reunida en *Não sou poeta* (2024).

Al leer la traducción al español de *O amor dos homens avulsos* (*El amor de los hombres a la deriva*), realizada por Paula Abramo, se quedó resonando en mí el título original. A diferencia del verbo *inexistir*, que no existe en español, pero que se entiende perfectamente como un interesante neologismo, *avulso* no tiene un paralelo simétrico —la única huella que encuentro de este vocablo es el término médico “avulsión”, que significa “extirpación”, demasiado técnico y alejado del *avulso* cotidiano del portugués—. Según el *Dicionário Houaiss*, *avulso* viene del verbo latino *avellere* y significa: “arrancado o separado a fuerzas”, “que no forma parte de un todo”, “que está deshermanado”; se usa también para referirse a “hojas impresas sueltas”, “volantes”. Y además se utiliza para referirse a personas que se encuentran sin pareja, solteras. Pero más allá de los significados de esta palabra, el título de Heringer también es interesante porque un libro de cuentos de Machado de Assis se titula *Papéis avulsos* (1882), donde se incluyó la famosa noveleta *O alienista*, que es la historia de un loco, de un *homem avulso*. ¿La selección de Victor de este vocablo tendrá entonces que ver con sus pasiones machadianas? Tal vez.

¿Por qué Paula Abramo eligió traducir así el título? En francés se tradujo como *L'amour des hommes singuliers*; en inglés como *The Love of Singular Men*; en italiano, *L'amore degli uomini soli*; en catalán, *L'amor dels homes*



Marc Ferrez, vista de la costa, ca. 1860-1880. The J. Paul Getty Museum ©.

*singulars*; y en alemán, *Die Liebe vereinzelter Männer* [*El amor de los hombres aislados*]. Las alternativas de sus colegas se enfocaron en la singularidad, soledad y aislamiento de cierto tipo de hombres. Fueron opciones literales, dentro de lo posible. Creo que la elección de Paula, en cambio, estuvo orientada por el destino de estos hombres, de su amor y del amor en general entre los hombres, porque “a la deriva” se aplica tanto a ellos como a su amor. Es decir, en un caso se trata tanto del amor (sin adjetivos) de aquellos hombres que *están* a la deriva: “el amor de (los hombres a la deriva)”. Mientras que en otro se trata del amor (ahora sí adjetivado) de los hombres que *está* a la deriva: “(el amor de los hombres) a la deriva”. En mi opinión, ella logra ensanchar el significado, dándole incluso una proyección poética, aunque toca otros campos semánticos, como la navegación. También creo que su decisión obedece a una sensación inquietante que es cada vez más común: la idea de que vivimos en el caos, de que somos arrastrados irremediablemente, de que nos sentimos solos, en una soledad a la deriva, ansiosa, muy propia de la generación de Víctor, nacida con el internet, el celular, la aceleración, la hiperinformación y la búsqueda de un asidero en ese maremágnum. ¿Pero quiénes son estos hombres, especiales y solos, evocados en el título y qué sucede con su amor?

La novela se sitúa en el ficticio barrio popular de Queím, suburbio carioca, en dos tiempos: el presente (entre 2011 y 2013) del cincuentón blanco Camilo, el protagonista, que desde niño necesitó usar muletas para caminar (sufre monoparesia), y la retrospectiva que él hace del nacimiento, en 1976, de su amor por Cosme, un mulato ahijado de su padre, quien lo lleva a vivir a su hogar, para indignación de Antônia, su madre, y sorpresa de Joana, su hermana. El padre es médico y carga con la culpa de colaborar con los torturadores del régimen militar, manteniendo medio vivas a las víctimas, según información que tenía la madre y que sólo se conoce mucho más tarde, cuando ella muere. Ella creía que Cosme podría ser hijo de alguna de estas víctimas e incluso de su marido, en papel de violador cómplice durante las sesiones de tortura. Sin embargo, ninguna de estas suposiciones se comprobaba.

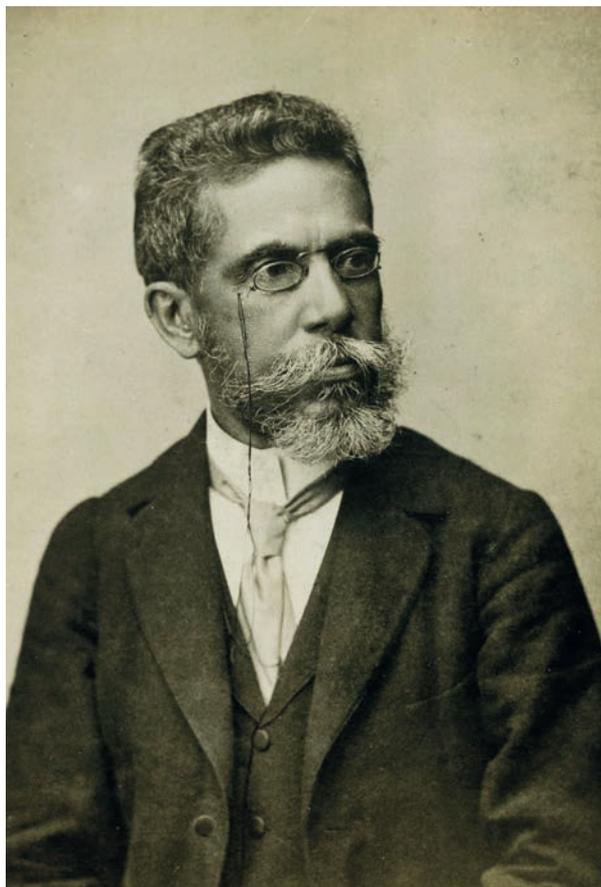
La familia ya estaba en crisis: el padre, casi siempre ausente, era aficionado a la bebida, y la madre, a partir de la llegada de Cosme, medio enloquece y se recluye en su cuarto. El padre acabará saliendo de casa y la familia se desintegrará.

Otros personajes importantes en la narración son María Aína, vecina anciana, hija de esclavos; y Paulina, sirvienta-nana que tuvo con Adriano (marido que pronto la abandonará) a Adriana, quien muere en el parto de su hijo Renato. María Aína frecuentemente cuida de los dos hermanos, colabora en las labores domésticas, introduce términos y conceptos de las religiones de matriz africana en la vida familiar y establece puentes de simpatía con Camilo, pues ambos nacieron con el cordón umbilical enredado en el cuello: “Siempre los que nacen así es porque van a vivir al borde de la amenaza, *ossi* Camilo”.<sup>3</sup> Adriano, figura siniestra, albañil que frecuenta el cine, masca varitas de canela, causa terror en los muchachos del barrio y será señalado como autor de una perversa atrocidad. La llegada de Cosme transforma radicalmente la vida de Camilo, pues lo saca de estar recluso en su casa (la mejor del barrio) a causa de su discapacidad, para convivir con los demás muchachos y entablar amistades y complicidades, como la que se da durante las sesiones colectivas de masturbación en las ruinas de una *senzala*.<sup>4</sup> Entre ambos descubren espontáneamente su homosexualidad y encaran con valentía algunas dificultades sociales y maledicciones, sobre las que prima el amor.

La novela abre con una plantilla de nueve fotos tipo credencial de un niño —¿quién es? ¿Camilo en la ficción? ¿Víctor en la realidad? ¿Otro niño cualquiera?, los créditos dicen que pertenece al archivo personal de Víctor...—; con dos epígrafes: uno del himno “Melancholy” (1791) de Christopher Smart y otro, bastante significativo por su tema, del poema *Antinous* (1915) de Fernando Pessoa; y con un “Informe meteorológico”: “La temperatura de esta no-

3 *Ossi* es posiblemente un término yoruba que se vincula con el lado izquierdo, explica Paula Abramo en una de sus excelentes notas a pie de página.

4 *Senzala* es una habitación de las antiguas haciendas o casas señoriales destinada a las personas esclavizadas.



Autoría sin identificar, retrato de Machado de Assis, ca. 1896.  
Fundação Biblioteca Nacional ©.

vela es siempre superior a los 31°C. Humedad relativa del aire: jamás inferior a 59% [...]. El mar está muy lejos de este libro”. Estas observaciones como parodias de un texto técnico permiten percibir de inmediato la sensibilidad de Victor para integrar poéticamente diferentes registros artísticos. El libro tiene quince imágenes, entre las cuales hay fotos (una de un niño *avulso*), dibujos infantiles, manuscritos, sellos oficiales y una boleta de calificaciones de Cosmito.

Los 98 capítulos son muy breves, algunos de media página, al estilo de varias novelas de Machado de Assis; sin títulos, llevan una curiosa numeración que sube y baja: 1, 2, 3... 65, 66, 65, 64... 34. El capítulo 66, punto de inflexión, corresponde al clímax: el relato del evento que “colonizó” la vida de Camilo y que lo arrastra a un delirio en que ve el rostro de Adriano repetirse en el de Renato (ya que es su nieto) y siente deseos de agredir al niño. Todo esto con el telón de fondo de la samba

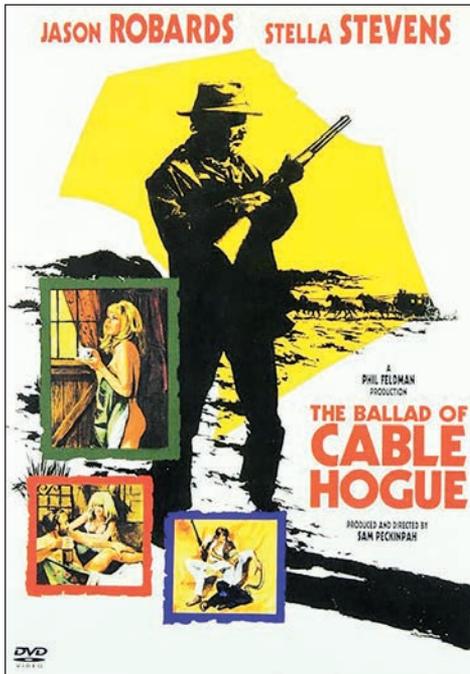
“Juízo final” de Nelson Cavaquinho, misteriosa, triste, apocalíptica, que escucha Grumá, vecino y único amigo de Camilo.

La novela está narrada de manera ágil, concisa, graciosa y está llena de giros poéticos y filosóficos. Inicia en primera persona con la voz de Camilo en una especie de recuento biográfico, pero a partir del segundo capítulo 56 (dada la curiosa numeración) el narrador se vuelve omnisciente. Esta parte final del libro, titulada “Un sol dentro de casa”, se centra en la vida de Camilo cincuentón en el papel de padre adoptivo de Renato, viviendo en la degradación urbana de Queím, junto a la gente empobrecida y sus “destinitos”. El “sol dentro de casa”, claro está, es Renato, lo cual abre una esperanza para un hombre y un niño *avulsos*, aun en medio de la miseria.

En entrevistas, Victor declaró que escribió la novela para “vencer la indiferencia del mundo” y explicó: “Yo, que antes buscaba la salida por la ironía distanciada, por la teoría seca o por la indignación paralizante, decidí que la ternura puede ser una potencia también”. Creo que Victor logra su propósito mostrando cómo Camilo alcanza a mitigar los descalabros de su vida con las posibilidades de ternura que Renato representa. Aunque la tristeza y la melancolía no desaparezcan, hay esperanza. Como dice la samba “Juízo final”: “del mal será quemada la simiente, el amor será eterno nuevamente”. *RM*

## Sam Peckinpah y la rebelión del crepúsculo

MOISÉS ELÍAS FUENTES



Póster de *The Ballad of Cable Hogue*, 1970.

Hacia el final de *La balada de Cable Hogue* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), Cable (Jason Robards) muere arrollado por un automóvil al que intenta detener como si se tratara de un caballo. Pionero tardío, Cable, igual que los sueños de libertad y riqueza del oeste, termina aplastado por un país que se industrializa a pasos acelerados y cuyo ritmo no pueden seguir las mujeres y los hombres del común, como Hildy (Stella Stevens), la amante prostituta de Cable, o Joshua (David Warner), un predicador de dudosa moral.

En la escena, por lo demás lacónica, se sintetiza el tema central de la filmografía de Sam Peckinpah, a saber, el crepúsculo de los viejos precursores del oeste, antihéroes sobrevivientes de la expansión territorial del Estados Unidos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. El crecimiento económico que tuvo lugar en este periodo estuvo basado en el despiadado exterminio de los pueblos originarios y en las feroces pugnas en las que se enfrascaron los colonizadores por la pose-

sión de terrenos, asunto en el que si bien Peckinpah no profundizó, sí se abordó en el *western* revisionista que surgió desde mediados de la década de 1950, con directores como Robert Aldrich, Martin Ritt, George Roy Hill o Arthur Penn. A este tipo de *western* perteneció nuestro director.

Aunque también trabajó como guionista de televisión y director de teatro, David Samuel Peckinpah (Fresno, 21 de febrero de 1925-Inglewood, 28 de diciembre de 1984) fue ante todo un cineasta por derecho propio que forjó y depuró una estética singularísima a lo largo de quince películas realizadas en veintitrés años. Su filmografía no está exenta de indecisiones y temas manidos, pero está cohesionada por la nostalgia de un mundo que pudo ser y no fue, así como por el punto de vista de los perdedores, de los marginados que ayudaron a cimentar una nación en la que se imaginaban incluidos, pero terminaron sus días expulsados de la tierra prometida.

Peckinpah comenzó a delinear estos temas a partir de su segundo filme, *Pistoleros al atardecer* (*Ride the High Country*, 1962), escrito por N. B. Stone Jr. en colaboración con William Roberts y el propio Peckinpah. El largometraje, de trama sencilla, incluye personajes e historias que fueron caros al cineasta: el viejo *sheriff* Steve Judd (Joel McCrea) acepta trasladar un cargamento de oro y recluta para ello a su viejo amigo Gil Westrum (Randolph Scott) y al joven Heck (Ron Starr). Es la última cabalgata de ambos pistoleros, complicada por la codicia de Gil y por la aparición fortuita de la joven Elsa (Mariette Hartley), embaucada en un matrimonio arreglado con el minero Billy (James Drury), uno de los depravados hermanos Hammond.

Apoyado en las actuaciones de los veteranos del *western* Scott y McCrea, Peckinpah narró el ocaso de dos hombres que entregaron su vida a la aplicación de la ley, sin obtener a cambio nada más que soledad, de modo que conceptos como el honor o la justicia parecen huecos cuando se pronuncian en un mundo habitado por personas perversas como los Hammond. Pero es justamente la presencia de los hermanos la que provoca la rebeldía de Gil, quien se reúne con Judd para un duelo final, fotografiado con una combinación ágil

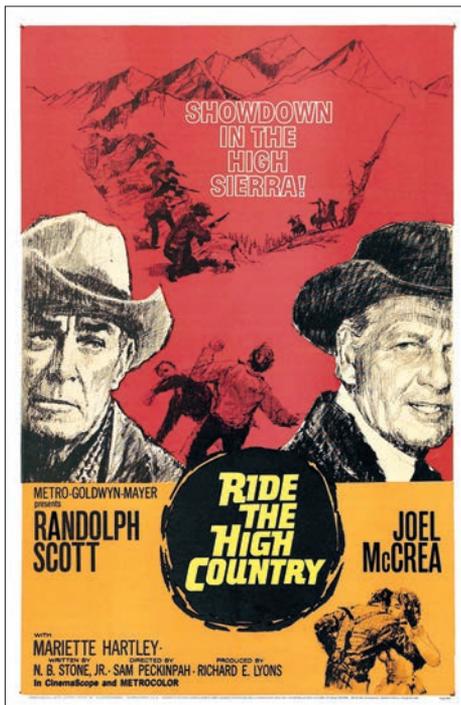
de planos generales y medios, así como primeros planos por Lucien Ballard. De este duelo sólo es testigo el paisaje, que no ofrece un horizonte prometedor, sino dos montañas que anuncian el final del camino.

Si en *Pistoleros al atardecer* se esboza la sorda lucha entre el pasado promisorio y el presente limitado, es en *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) donde se expresa de manera total la decepción de Peckinpah, su pesimismo ante una nación perdida en la autocomplacencia, violenta y dominada por la codicia de banqueros e industriales. Un país que desdeña una de sus creaciones artísticas más puras, el *western*, obligado a derivar en *southern*, pues en esta cinta los hechos acaecen en el México revolucionario, donde se refugia la pandilla integrada por Pike (William Holden), Dutch (Ernest Borgnine), Sykes (Edmond O'Brien), Ángel (Jaime Sánchez) y los hermanos Gorch (Warren Oates y Ben Johnson) e incluso Thornton (Robert Ryan), exmiembro de la pandilla, forzado por la empresa ferroviaria a perseguir a sus antiguos compañeros por sus asaltos a los trenes y a los depósitos bancarios de la compañía, so pena de volver a la prisión si no lo hace.

Mientras los horrores de la guerra de Vietnam sacudían a la sociedad fuera de los cines, *La pandilla salvaje* se alejaba del romanticismo de *Pistoleros al atardecer* para exponer un mundo en el que predominan ladrones, criminales y un dictadorzuelo, el general Mapache (Emilio Fernández). La honradez y el honor ceden su lugar a la avaricia, la violencia y la traición. Asaltantes a caballo, cuando comienza a imperar el automóvil, los forajidos deciden terminar sus días de la única forma que conocen: en un tiroteo que deviene en rendición de la pandilla que, como algunos antiguos cruzados que se convertían en caballeros andantes, paga sus crímenes al pelear en una causa que no es suya, pero que es justa.

*La pandilla salvaje* devela a un Peckinpah ya dueño de su oficio, lo que le concede mayor libertad creativa, la cual se traduce en un discurso reconocible por la parquedad del realismo sucio y la introspección del *western* revisionista. Dicha libertad alcanza su culmen en la fotografía de Ballard, quien filmó con varias cámaras a distintas velocidades, permitiendo al editor Lou Lombardo conjugar el montaje narrativo y el poético, de modo que tiempo y espacio se aceleran y se ralentizan a intervalos, como la vida humana, veloz e inerte a la vez.

También campean la ralentización y la aceleración en *La cruz de hierro* (*Cross of Iron*, 1977), pero esta vez en una marcha sin redención. Basado en la novela *Das geduldige Fleisch*, de Willi Heinrich, el filme se ubica en 1943 y registra los sinsabores del sargento nazi Steiner (James Coburn) y su pelotón, que huyen del Ejército Rojo. Sin embargo, la retirada del frente ruso se trueca en infierno con la aparición del capitán Stransky (Maximilian Schell), un militar prusiano obsesionado con recibir la Cruz de Hierro, a despecho de la inevitable caída del Tercer Reich. Del caos de la fuga, el fotógrafo John Coquillon extrae imágenes que, más que la violencia, captan los delirios de esos hombres perseguidos por el miedo de terminar muertos, olvidados o acosados por los recuerdos de las atrocidades que cometieron. De ahí que la rebelión de Steiner consista en retar a Stransky entre risotadas que se burlan de la cobardía del capitán y de la guerra en sí. Una secuencia que colinda con la locura.



Póster de *Ride the High Country*, 1962.

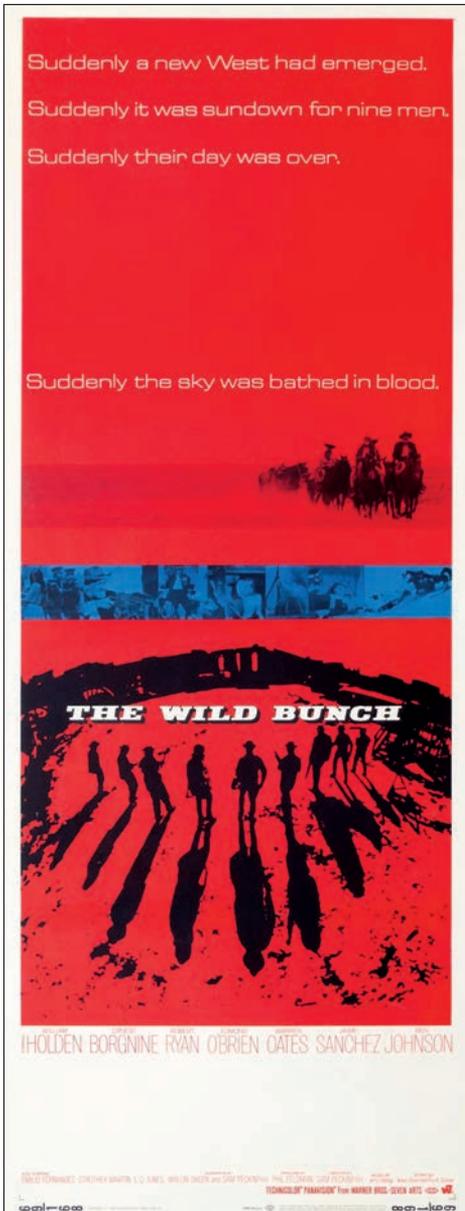
Filme cruel, *La cruz de hierro* cierra con una carcajada amarga que parece comentar la existencia humana. Sin embargo, la cita de Bertolt Brecht que acompaña los créditos finales invita a la rebelión y a luchar por la vida: “No os regocijéis en su derrota. Por más que el mundo se mantuvo en pie y paró al bastardo, la perra de la que nació está en celo otra vez”.

Considerado un cineasta melancólico, cuando no pesimista (el grueso de su filmografía pareciera confirmar tal impresión), Peckinpah, sin embargo, dirigió una cinta en la que,

sin romper con sus temas recurrentes, deja entrever un destello de esperanza. Me refiero a *La huida* (*The Getaway*, 1972), que sigue los pasos del exconvicto Doc McCoy (Steve McQueen) y su esposa Carol (Ali MacGraw), fugitivos de la ley, del psicópata Rudy (Al Lettieri) y de la pandilla del influyente y corrupto Jack Beynon (Ben Johnson), quien ha ordenado asesinar a McCoy durante el robo a un banco para quedarse con Carol.

Escrita por Walter Hill a partir de la novela homónima de Jim Thompson, *La huida* enlaza con singular acierto el *western* y la *road movie* desde la escena inicial, en la que la cámara de Lucien Ballard se centra en unos ciervos que pastan antes de que la toma se abra y deleve los edificios de la prisión, hasta la escena final, donde una vieja camioneta Chevy se aleja por una carretera mexicana. *La huida* transita, con una habilidad única, de la violencia física y psicológica al laberinto de tensiones, y de ahí a los desarreglos emocionales de sus protagonistas, para culminar en la poética secuencia donde el anónimo dueño de la Chevy (Slim Pickens) le entrega al matrimonio la estafeta de la rebeldía y la libertad (Pickens fue jinete y payaso de rodeo).

Una rebelión del crepúsculo —que ilumina con sus mejores rayos durante el declive— fue la de Peckinpah, cineasta que expuso con criterio honesto y habilidad creativa una crítica perspicaz de su tiempo histórico y del deterioro moral e intelectual de la sociedad estadounidense, crítica que resulta vigente en nuestros días. Tal es el legado de Sam Peckinpah, uno de esos hombres a quienes corresponden las palabras que el filósofo Diego Fusaro, en *Pensar diferente* (2024), atribuye a Hegel: “El héroe es el que, aun despojado de todo, no se ha perdido a sí mismo”. **RM**



Póster de *The Wild Bunch*, 1969.

## Agatha All Along: la sororidad insuficiente

ALFREDO LÈAL



Jac Schaeffer,  
*Agatha All Along*,  
Disney+, 2024.

“Quizás estemos frente a una saga que nos planteará una moral universal para quienes hemos aprendido a decodificar a la familia en las series de televisión.” Así concluíamos nuestra lectura de *WandaVision* (2021),<sup>1</sup> cuyos acontecimientos y premisa continúan en *Agatha All Along* (2024), ambas series dirigidas por la cineasta estadounidense Jac Schaeffer. Mientras en *WandaVision* presenciamos la construcción de un mundo con su moral universal, que consiste en recuperar la familia heteronormada y patriarcal como única forma posible de acceso a la felicidad, en *Agatha* vemos la contracara de dicha propuesta y su problematización al exponer otras formas de relacionarse con lxs otrxs como el aquelarre, la adopción y las relaciones sexoafectivas no binarias.

Pero vayamos por partes: los eventos de *Wanda* —recapitulemos brevemente: ella deja el complejo gubernamental donde la tienen recluida después de *Endgame* para hacer una vida “tranquila” y suburbana, imitando lo que ha aprendido de las series de televisión norteamericanas, que ha visto, en su natal Sokovia (Europa del Este)— nos habían dejado con una Agatha poco menos que derrotada. Ahí comienza la segunda serie de Schaeffer, que sigue el camino de la protagonista por el Sendero de las Brujas para recuperar sus poderes.

En el trayecto se enfrenta con sus propios fantasmas, muchos de los cuales son literalmente espectros que materializan las proyecciones de una mente acosada por sus incapacidades, miedos e inseguridades. Si Wanda, en la serie que se le dedica, es el ejemplo de la mujer sometida al patriarcado, Agatha es la feminista que cuestiona una a una las prácticas y convenciones de su marco ideológico.

Volvamos, pues, a nuestra primera entrega a propósito de este díptico. Allí, nos concentramos en dos elementos que volvemos a ver en *Agatha All Along*, protagonizada por Kathryn Hann y Joe Locke: por un lado, la historia de la televisión en Estados Unidos como un elemento que articula la narración y define la estética de esa construcción ideal que Wanda impone a los habitantes de Westview; y por otro, la construcción de una metáfora —la familia, si es lo suficientemente sólida (y, vale decirlo, heteronormada), calcará su forma en la comunidad—, la cual sirve para desplegar la dimensión ideológica de estos dos productos culturales. En esta ocasión, Schaeffer ocupa los mismos elementos, el primero de índole estética y el segundo de índole retórica, para ajustar uno de los productos más redituables de Disney a las exigencias discursivas del progresismo neoliberal.

Antes de comenzar, es preciso hacer un balance de la situación en la que se encuentra el universo cinematográfico producido por Kevin Feige, el presidente de Marvel Studios, a seis años del *boom* que culminó con *Infinity War* (2018). Como lo hicimos en el texto anterior, analizaremos la miniserie como si fuera una *novela total*, es decir, aquella en la que el cambio constante en la identidad de los protagonistas determina la cohesión de la obra.<sup>2</sup> Esta intuición, por cierto, que planteamos en aquel artículo, se confirmó con la premisa de *Loki* (2021-2023), en cuyo final el otrora rey de las mentiras termina transformándose en el Yggdrasil o “árbol de los mundos”, aceptando que cada universo y cada historia que en ellos se despliega es igual de importante. Si recordamos el monólogo que Loki dice en Ale-

1 Alfredo Lèal, “La familia como medida universal”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 872, mayo de 2021, pp. 149-152.

2 Romain Gary, *Frère Océan I, Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman*, Gallimard, Paris, 1965, p. 551.

mania, en *The Avengers* (2012), “It’s the unspoken truth of humanity that you crave subjugation”, cabe preguntarse: ¿cómo llegamos al punto en que el mismo personaje que afirmaba que las y los humanos “al final, terminarán siempre por arrodillarse”, sea el que ahora sujete, literalmente, las ramas de las historias infinitas? Recordemos que Loki impide que la Autoridad de Variación Temporal borre todas las historias en las que las personas se salen de “la sagrada línea del tiempo” y se oponen a la subyugación de una historia única escrita desde el poder.

A este respecto, es preciso decir que Marvel Studios ha recuperado, además de la mitología nórdica mencionada en el párrafo anterior, otras cuyos relatos centrales se nutren de los géneros más redituables del *mainstream* cinematográfico, al tiempo que los sustentan, como el *coming of age*, para el caso de *Miss Marvel* (2022), y el *chick flick*, para *She Hulk* (2022). Además, siguiendo la mejor tradición épica, Marvel Studios les otorgó, a cada producción, una forma específica, convirtiéndolas en una referencia importante para discutir los eventos globales que articulan hoy la geopolítica. ¿O acaso no son “actuales” los tres temas de *Iron Man* (2008), a saber, el lugar que ocupa el genio tecnológico y filántropo en la

industria armamentista, el derecho en función del securitarismo<sup>3</sup> y la erosión del Estado?

Que Thanos destruyera el universo y Iron Man lo reestableciera —no sin antes convertirse en padre de familia— era indispensable para desplegar lo que, creemos, es una pedagogía de la virtud progresista neoliberal. Mas ésta, al enunciarse desde el espacio preferido de los partidos políticos que son *de facto* corporaciones al servicio de otras corporaciones, no sólo llevó a muchas personas a afirmar que “Thanos was right”, sino que consiguió, además, que un mensaje fascista-post-malthusiano —en español latinoamericano y con la voz de Juan Carlos Tinoco escuchamos dicho mensaje: “niñita, es un cálculo muy simple: este universo es finito, sus recursos son finitos; si la vida no se controla, la vida dejará de existir”— dejara de serle exclusivo a quienes forman parte de la cultura *geek*, que ya de por sí ocupaban un lugar marginal en la sociedad y del discurso de una ciudadanía global determinada, como anunció a mediados de los noventa el antropólogo Néstor García Cancli-

3 Luis E. Frías, “Narcoviolenencia en México: un archivo hegemónico. Factualidad, en Luis Astorga, Fernando Escalante Gonzalbo y Oswaldo Zavala”, *Acápita. Revista de literatura, teoría y crítica*, num. 5, julio-diciembre 2024, pp. 147–164.



Fotograma de *Agatha All Along*. Cortesía de Marvel Television, © 2024 MARVEL.



Fotograma de *Agatha All Along*. Cortesía de Marvel Television, © 2024 MARVEL.

ni, por su capacidad de consumo, sobre todo en su forma desquiciada: el *hype*.<sup>4</sup>

Sin embargo, peor aún que la incapacidad de Marvel para generar *hype*, ha sido aquella para complacer a su base, su músculo, constituido fundamentalmente por quienes no ven en el progresismo neoliberal lo que ve Loki, aclaro, después de su transformación, es decir, la aceptación de que al incluir las diferencias el árbol de historias infinitas es más bello y más justo, sino que perciben precisamente lo contrario: la imposición de una moral universal. En el video “Marvel Movies Have a Problem”, el creador de contenido a cargo del canal *Comics Explained* (que cuenta con 2.42 millones de suscriptores) afirma que “Deadpool es un personaje que está ahí casi como representación de nosotros, la audiencia. [...] Es más bien alguien del exterior que mira adentro”. Pero ¿qué es lo que ve? Poco, rayano en un nulo interés por seguir atentamente las series y películas de la franquicia. Esto es importante porque el filme que protagonizan

4 Canlini afirma: “Ni el rechazo a la diferencia ni su reivindicación ilimitada contribuyen a que las artes desempeñen las funciones estéticas de ‘desafiar, refinar, criticar’ y ‘buscar la excelencia’, que son los modos encontrados por los artistas modernos para ayudar a los espectadores a no ser ciudadanos sumisos”. En: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, DeBolsillo, D.F., 2009, p. 203.

precisamente *Deadpool* y *Wolverine*, es decir, el personaje más políticamente incorrecto de Marvel y el macho por antonomasia de los *X-Men*, es inmediatamente anterior al estreno de *Agatha*, en septiembre de 2024. Se entiende, pues, que —más allá de los *easter eggs* que anuncian a algunos personajes que estarán incorporándose al MCU (Marvel Cinematic Universe), siendo quizás el más importante el villano Mefisto—, la serie de Schaeffer quiera centrarse más bien en mostrar lo que Hollywood entiende como disidencias sexuales.

Es en este punto donde los elementos, las series de televisión como marco de referencia estético y la metáfora de la familia como forma ideológica impuesta a la comunidad, que señalamos en *WandaVision*, vuelven a ser indispensables en *Agatha*, pues esta imagen de la disidencia no se logra sólo con la exposición del idilio lésbico entre Agatha (Kathryn Hann) y Rio Vidal (Aubrey Plaza) o con los segundos en pantalla que ocupa la bandera con la consigna “Trans Lives Matter” en la habitación de William (Joe Locke), sino que se consigue al cuestionar fundamentalmente la premisa de la serie anterior: si la familia era el tema central de *WandaVision*, en *Agatha* ésta no sólo aparece completamente desdibujada, sino que le deja claramente su lugar a una sororidad insuficiente, articulada por la traición. O, lo que es lo mismo, observamos al estereotipo de la mujer exitosa que rompe techos de cristal, pero que pasa por encima de otras mujeres —en específico, otras brujas, lo cual empeora la situación al ser Agatha también una bruja.

Este tipo de sororidad es posible, entre otras cosas, porque los personajes del MCU son, fundamentalmente, asexuados, como si Feige y compañía (y esta compañía es, recordemos, nada menos que Disney), plantearan que el más incipiente impulso libidinal solamente puede aparecer ahí donde la heteronormatividad se fisura. De ahí proviene, sin duda, la infantilización de la audiencia que se le adjudica al universo de Marvel, de cara, por ejemplo, a las últimas producciones de su contraparte de DC, específicamente *Joker: Folie à deux* y *The Penguin*, ambas de 2024. Por un lado, en el caso del filme que nos cuenta la historia de amor en clave musical entre Arthur

Fleck (Joaquín Phoenix) y Harley Quinn (Lady Gaga), la guía parental de IMDB nos pone sobre aviso: “A sex scene features a male thrusting into a female”; mientras que, por otro, en la serie protagonizada por un irreconocible Collin Farrell, toda la trama se construye sobre la base del complejo de Edipo de El Pingüino, quien en la escena final le pide a su amante que le susurre al oído las palabras que su madre, parapléjica y recluida en el ático, nunca podrá decirle.

Esta ausencia del sexo en las películas y series de Marvel nos permite entender, desde otra perspectiva, dónde se ubica la oposición dicotómica del bien contra el mal. Es decir: si antes el mal era el terrorismo contra el que lucharon George Bush y sus secuaces, traducido a las cuitas de un cínico Tony Stark (Robert Downey Jr.), ahora el mal, tal como recuerda Richard Millet en su texto introductorio a *La bruja*, de Jules Michelet, “ronda ahí donde el sexo regresa como espectro, como obsesión, como posesión, no como exorcismo. Bajo este aspecto la bruja no es más que su propio mito, como la Eva eterna o la Madre; podemos incluso decir que no existe”. Regreso que, en *Agatha*, es de índole incluso material: esos espectros de los que habla Millet aparecen en la serie como personajes. Además, *Agatha* también es su propio mito, pues el tal Sendero de las Brujas no es otra cosa que la canción que le hiciera a su hijo siglos atrás. Esa presencia del sexo, mucho menos obvia que en las películas de DC arriba mencionadas, complejiza al mismo tiempo que reduce el contenido ideológico de la serie.

La bruja, en cuanto a su rol histórico, no aparece en el MCU como una villana, sino como un personaje que nos permite poner en perspectiva el mal, estableciendo una distancia moral entre discurso y acto. El discurso de la familia heteronormada que despliega *WandaVision* y el acto que consiste en imponerle dicha forma a la comunidad; pero, también, el discurso del aquelarre de *Agatha* y las acciones de ella hacia sus compañeras. *Agatha* traiciona a toda mujer que se le aproxima con la intención de acceder a un sendero que ella misma, como dijimos, ha creado mediante una canción. Pero la metáfora, en esta ocasión, no vehicula el mensaje ideológico, como lo hacía

en *WandaVision*, sino que muestra su contracara: el error de las brujas es confiar en la bruja, el error de las mujeres, en la miniserie, consiste en confiar en otra mujer —que puede, para el caso, ser ella misma—. Esto podría haber seguido sucediendo durante siglos de no ser porque interviene Billy, el hijo de Wanda, la mismísima Bruja Escarlata. Billy, según nos enteramos al final de la serie, es quien, como su madre, ha establecido la dimensión estética, dándole forma a la metáfora mediante las referencias de la televisión de Estados Unidos.

En *Agatha*, la dimensión retórica, que para *Wanda* se encontraba sometida a la instancia estética, se subsume estéticamente, en la creación del joven y las enseñanzas de la bruja experimentada; las retuerce, les encuentra la vuelta, las reescribe. De este modo se cierra el círculo: si en *WandaVision* se establecía primero el planteamiento estético para generar una extrañeza que se resolvía en la forma de la familia heteronormada, en *Agatha* se expone la forma ideológica de la sororidad, la cual no parece tener una correspondencia estética capaz de representarla hasta que el hijo emancipado del heteronormativismo se la asigna. En ese ir y venir dialéctico entre disidencia y norma, se presenta lo que el sociólogo y filósofo Maurizio Lazzarato entiende como la posibilidad de “construir una fuerza que amenace la violencia”, es decir, la revolución. La escena final muestra a *Agatha* y a Billy, en el momento en que parten en busca del hermano de éste. No como madre e hijo, sino como dos minorías al interior de una clase que, a pesar de la traición, se han logrado poner de acuerdo. Esta vez, sin embargo, no aventuraremos una hipótesis sobre hacia dónde se dirige el MCU. Diremos, solamente, que es cada vez más necesario prestarle atención al modo en que se están leyendo, a nivel masivo, las sutilezas ideológicas que parecen, incluso, estar construyendo un espectador que ya no será ni el *geek* ni el *lego*. ❧



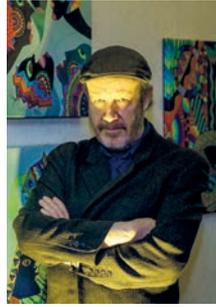
REBECA BARQUERA

(México, 1990) es historiadora del arte por la UNAM, ha colaborado en diversas publicaciones y ha sido docente en esta universidad y en la ENAH. Actualmente, participa en proyectos de investigación del IIE. Sus intereses entrecruzan el arte moderno, la arquitectura y las ideas científicas de los siglos XIX y XX.



ROSA BELTRÁN

es escritora y catedrática; actualmente encabeza la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Autora de libros como *La corte de los ilusos*, *Alta infidelidad*, *Efectos secundarios*, *El cuerpo expuesto*, *Amores que matan*, *América sin americanismos* y *Radicales libres*. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua.



ALBERTO BLANCO

(Ciudad de México, 1951) es poeta, traductor y artista visual. Su obra poética está reunida en tres volúmenes del Fondo de Cultura Económica, de doce libros cada uno: *El corazón del instante*, *La hora y la neblina*, *A la luz de siempre*. En 2018 fue nombrado Creador Emérito.



TELMA CASTRO

es investigadora del Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático de la UNAM. Especialista en aerosol atmosférico y fotoquímica de la atmósfera, ha coordinado proyectos de calidad del aire y su relación con el cambio climático y participado en el programa de Contingencias Atmosféricas del Valle de México.



ADRIÁN CHÁVEZ

(Estado de México, 1989) es escritor y traductor, autor de la novela *Señales de vida* (Fá Editorial, 2015), la obra de teatro *El donador de almas* (Teatro La Capilla, 2018; La Teatrería, 2019) y el volumen de ensayos *Strauss quería pastel* (FETA, 2018). Actualmente alterna la escritura y la traducción con la docencia.



CLAUDINA DOMINGO

(Ciudad de México, 1982) es narradora y poeta. Publica narrativa en *Sexto Piso: Dominio* (2023), *La noche en el espejo* (2020) y *Las enemigas* (2017). Ha ganado los premios de poesía Carlos Pellicer (2012), Gilberto Owen (2016), Enriqueta Ochoa (2022) y Clemencia Isaura (2024).



DANIEL FORTIZ CANALES

es creador visual y diseñador gráfico. Ha formado parte del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico Tlaxcala. Se desempeña como ilustrador independiente para publicaciones infantiles y juveniles. Fue seleccionado en la Segunda Bienal de Ilustración de Pictoline (2020).



MOISÉS ELÍAS FUENTES

(Managua, 1972) es poeta, ensayista y profesor. Naturalizado mexicano en 2008, estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Publica crítica literaria y de cine en el periódico nicaraguense *El Nuevo Diario* y en la revista virtual *Carátula*, que dirige el escritor Sergio Ramírez.



MARIO GALEANA

(Tehuacán, 1992) es periodista y escritor. Ha sido becario de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (2017) y del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (Puebla, 2023). Autor del libro de cuentos *No hay que hablar del silencio* (Opción, 2018).



JAVIER GARCADIIEGO

es doctor en Historia de América Latina por la Universidad de Chicago y doctor en Historia de México por el Colmex, del que ha sido presidente y es profesor-investigador desde 1991. Además, fue miembro de la Junta de Gobierno de la UNAM del 2014 al 2021. Tiene dos doctorados *honoris causa*. Foto: Tania Victoria.



VERÓNICA GONZÁLEZ  
LAPORTE

es periodista, traductora y escritora. Después de un doctorado en antropología en la Universidad de la Sorbona, París, se dedicó a la investigación en archivos del siglo XIX. Es autora de tres novelas históricas y de una biografía. Como parte del Comité editorial, edita el acervo histórico de la *Revista de la Universidad de México*.



ALEJANDRO  
JARAMILLO MORENO

es ingeniero civil y doctor en ingeniería por la Universidad Nacional de Colombia. Es investigador titular en el Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático. Su labor se enfoca en hidroclimatología tropical, combinando ciencia y divulgación.



ALFREDO LÉAL

(San Pedro Mártir, 1985) es escritor, traductor, docente y papá. Doctor en Estudios Latinoamericanos. Autor de *Bolaño frente a Herralde*, *Relaciones económicas entre poética y edición de literatura latinoamericana* (Berlín, Boston, De Gruyter, 2022).



SALVADOR  
LIZÁRRAGA SÁNCHEZ

se especializa en la historia de la arquitectura moderna mexicana y de otros países. Estudió Arquitectura en la UNAM y es candidato a doctor en la Universitat Politècnica de Catalunya. Es profesor en la UNAM y responsable del laboratorio editorial de arquitectura.



AMPARO MARTÍNEZ

es investigadora del Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático de la UNAM. Sus campos de investigación se enfocan en interacciones entre atmósfera, biosfera e hidrosfera, y entre ciencia, medio ambiente y sociedad. Ha coordinado proyectos sobre procesos ambientales y participado en el diseño de políticas públicas.



GABI MARTÍNEZ

es escritor. Su obra, traducida en diez países, ha recibido numerosos reconocimientos. Destacan los libros de no ficción *Sólo para gigantes*, *Un cambio de verdad*, *Lagarta* y las novelas *Voy* y *Las defensas*. *Delta* fue el mejor libro de 2023 para WMagazín. Es director del proyecto *Animales invisibles*.



ADOLFO MARTÍNEZ  
PALOMO

es médico cirujano y doctor en Ciencias Médicas por la UNAM, de cuya Junta de Gobierno fue parte de 1988 al 2000. Además, fue presidente de la Academia Mexicana de las Ciencias y de la Academia Nacional de Medicina. Ha participado en proyectos de la Fundación Rockefeller, la MacArthur, la OMS y la Unesco.



RODOLFO MATA

ha traducido a escritores brasileños como Haroldo de Campos, Paulo Leminski y Clarice Lispector. Es coautor de *Ensayistas brasileños* (2005) y *Alguna poesía brasileña 1963-2007* (2009). Su séptimo libro de poesía es *Desescribir* (2022). Mantiene los sitios Qué decir y Bio Electric Dot.



CHRISTIAN MENDOZA

realiza un doctorado en Literatura Hispánica en el Colmex. Sus intereses se centran en la literatura mexicana del siglo XIX y las representaciones literarias de la violencia.



SANTIAGO MOYAO

es un ilustrador de la Ciudad de México, egresado de la carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana. Ha sido dos veces acreedor de la beca Jóvenes Creadores y ganador del Premio Novela Gráfica Joven en 2021 con su libro *Mandrágora*, publicado por Tierra Adentro.



FABIO MORÁBITO

nació en Alejandría y vivió su infancia en Milán. A los quince años se mudó a México. Entre otros libros, es autor de *El idioma materno*, *Madres y perros* (Premio Narrativa Colima 2017), *Berlín también se olvida* y *El lector a domicilio* (Premios Xavier Villaurrutia 2018 y Roger Caillois 2019). Es investigador en el IIF.



SILVINA OCAMPO

(Buenos Aires, 1903-1993) fue una artista y escritora argentina; publicó en *Sur*, la revista dirigida por su hermana Victoria. Entre su obra narrativa se encuentran *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene* y *La furia*; y de sus poemarios destacan: *Los nombres* y *Amarillo celeste*.



JOSÉ EMILIO PACHECO

(Ciudad de México, 1939- 2014) fue poeta, narrador, ensayista y traductor. A partir de 1986 fue miembro de El Colegio Nacional y miembro electo de la Academia Mexicana de la Lengua. Es considerado uno de los escritores mexicanos más relevantes del siglo XX.



OSCAR PERALTA

es profesor universitario e investigador del Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático de la UNAM especializado en propiedades ópticas y químicas de partículas atmosféricas. Se interesa en datos, ciencia y soluciones prácticas a procesos ambientales a partir de enfoques lógicos y creativos.



ANEL PÉREZ MARTÍNEZ

es académica y docente de la UNAM, dedicada al estudio y fomento de la literatura para niños y jóvenes, la enseñanza del español y la cultura mexicana. Últimamente trabaja en perspectivas del arte y la literatura en temas de deporte, territorialidad y cambio climático. Disfruta enormemente subir montañas.



MONTSERRAT PÉREZ-LIMA

es musicóloga por el Conservatorio Nacional de Música, maestra en Comunicación por la UNAM y maestrante en la Facultad de Música. Además, es autora de artículos sobre música mexicana y ha impartido ponencias en México, Cuba y España. Escribe notas para la OFUNAM y la OJUEM, entre otras orquestas.



BLANCA LUZ PULIDO

(Estado de México, 1956) es poeta, ensayista y traductora. Ha publicado, entre otros títulos: *Raíz de sombras*, *Pájaros*, *La tentación del mar*, *Cerca, lejos. Antología personal (1986-2013)* y *Poderes del cuchillo*. En 2019 la UNAM publicó una antología de sus poemas en la colección Material de Lectura.



ALICE RAHON

(Chenecey-Buillon, Francia, 1904-Ciudad de México, 1987) fue una artista visual y poeta surrealista francomexicana. Publicó *À mème la terre* (1936), *Sablir Couché* (1938), *Noir Animal* (1941) y contribuyó con obras plásticas y poemas en la revista *Dyn*. Cortesía: Galería Oscar Román.



MARIANA SAINZ PACHECO

es historiadora e historiadora del arte por la UNAM. Desde 2005 ha trabajado como curadora, comisaria, investigadora y gestora en distintos espacios, como el Museo Carrillo Gil y la Cineteca Nacional. Es generación 2018 del ITP del British Museum. Desde 2021 es Directora de Colecciones del Museo Franz Mayer.



MARÍA TERESA URIARTE

es doctora en Historia del Arte por la UNAM, donde ha sido miembro de la Junta de Gobierno del 2008 al 2012, directora del IIE y coordinadora del Consejo Académico del Área de las Humanidades y las Artes. Ha colaborado con muchas exposiciones y museos como el Antiguo Colegio de San Ildefonso y el CCUT.



TANIA VARGAS DÍAZ

es licenciada en Estudios Latinoamericanos por la UNAM y conservadora de Acervos Documentales por la ENCRyM-INAH. En 2023 asumió el cargo de jefa de la Biblioteca y Acervos Documentales del Museo Franz Mayer. Ha coordinado proyectos de inventario, catalogación y conservación de los acervos.



LORENA VENTURA

(Oaxaca, 1982) es profesora, especialista en teoría literaria, traductora e intermitentemente poeta. Publicó los libros *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*; *Marcas de viaje*; *Palabra que figura. Una mirada a la configuración del sentido poético* y *La enunciación en el ensayo: ¿subjetividad o artificio?*



ALBERTO VITAL

es investigador en el Instituto de Investigaciones Filológicas e investigador nacional nivel III. Es docente, poeta, cuentista, novelista, dramaturgo, ensayista y editor. Realiza un sabático en España bajo el Programa de Apoyo al Personal Académico (PASPA) para estudiar biografías. Es el biógrafo de Juan Rulfo. Foto: Clara Araujo.

# LA SEXTA EXTINCIÓN

## Antropoceno en México

Un documental de Alberto Cortés

PROYECCIÓN

EN PLATAFORMAS DIGITALES

PABELLÓN NACIONAL DE LA BIODIVERSIDAD

CLARO VIDEO

DOMINGOS DE MARZO | 13:30 H



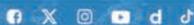
tv·unam

Claro  
video

PABELLÓN NACIONAL  
DE LA  
Biodiversidad



FUNDACIÓN  
TELMEX telcel



tv.unam.mx

IZZI ▶ CANAL 20 | TELEVISIÓN ABIERTA ▶ CANAL 20.1 | DISH · SKY · MEGACABLE ▶ CANAL 120

culturaUNAM



RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán

CONSEJO ASESOR

María Soledad Funes Argüello

Miguel Armando López Leyva

Julia Santibáñez

Julia Carabias Lillo

Alejandro Cruz Atienza

Tatiana Cuevas

Jacobo Dayán

Cinthya García Leyva

Nashieli Ramírez Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Hernán Bravo Varela

José Luis Díaz

Eugenio Fernández Vázquez

Julieta Fierro

Vivette García Deister

Thelma González Durán

Verónica González Laporte

Pura López Colomé

Mariana Ozuna

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Mary Frances T. Rodríguez Van Gort

Ignacio Sánchez Prado

Consulta nuestro aviso de privacidad en

<https://www.revistadelauniversidad.mx/privacy>

Suscripciones: 55 5550-5801 ext. 124

Correo electrónico: [editorial@revistadelauniversidad.mx](mailto:editorial@revistadelauniversidad.mx)

[www.revistadelauniversidad.mx](http://www.revistadelauniversidad.mx)

*Revista de la Universidad de México*, año 8, número 918, marzo de 2025, es una publicación mensual numerada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Insurgentes Sur 3000, Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, a través de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con domicilio en Av. Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México. Teléfonos: 55-5550-5792 y 55-5550-5794, correo electrónico [editorial@revistadelauniversidad.mx](mailto:editorial@revistadelauniversidad.mx). Editora responsable: Sandra Barba García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título número 04-2017-122017295600-102, ISSN: 0185-1330, ambos emitidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17669. Permiso SEPOMEX IM09-01025. Impresa en Impresos Vacha, S.A. de C.V., Juan Hernández y Dávalos 47, Col. Algarín, C.P. 06880, Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en febrero de 2025, con un tiraje de 4 000 ejemplares, impresión tipo Prensa Plana, con papel bond de 105 g y papel couché de 100 g para los interiores y cartulina couché de 250 g para los forros.

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.

*Revista de la Universidad de México* no cobra aportaciones a sus autores para publicarse.

Distribuida por: Dirección de la Revista de la Universidad de México, Río Magdalena 100, La Otra Banda, C.P. 01090, Álvaro Obregón, Ciudad de México.

NÚMERO 918

MARZO DE 2025

ISSN 0185-1330

Jorge Comensal

DIRECTOR

Sandra Barba

COORDINADORA EDITORIAL

Claudina Domingo

JEFA DE REDACCIÓN

Laura Ímaz Álvarez Icaza

EDICIÓN E INVESTIGACIÓN

María Fernanda Marín García

EDITORA DE ARTE

Rafael Olvera Albavera

DISEÑO EDITORIAL

Yvonne Dávalos

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yazmín R. Romero Velasco

UNIDAD ADMINISTRATIVA

Blanca Estela Díaz

DERECHOS DE AUTOR

América Sánchez

COMERCIALIZACIÓN

Abril Peña

COMUNICACIÓN

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA EDITORIAL

Javier Narvárez

DISTRIBUCIÓN Y FOTOGRAFÍA

Fabian Jendle

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Maricris Herrera

Israel Hernández

(Estudio Herrera)

DISEÑO ORIGINAL

En la composición de los textos se utilizaron las familias tipográficas Chronicle Text e IBM Plex Mono.

Agradecemos a la Galería Oscar Román y a la Succession Wolfgang Paalen et Eva Sulzer por la gestión de derechos, así como a Daniel Garza-Usabiaga por la consulta curatorial.