



**Teodoro González de León
in memoriam**

Graciela de la Torre
Silvia Cherem
Adolfo Castañón
Vicente Miguel Chacón

Margo Glantz
Sobre Salvador Elizondo

Luis de Tavira
José Ramón Enríquez, poeta

Rosa Beltrán
Sobre José Agustín

Álvaro Matute
Homenaje a Manrique

José Pascual Buxó
Quijote, héroe solitario

Beatriz Pagés
Saturno, la ruptura

Evodio Escalante
Sobre Octavio Paz

Ignacio Carrillo Prieto
Algo sobre Thoreau

Fernando Curiel
Poema

Guillermo Arreola
Alberto Blanco
Salvador Gallardo
Héctor Manjarrez
Luis Tovar
Textos

Reportaje gráfico
Teodoro González de León
en la UNAM



Enrique Graue Wiechers
Rector

Ignacio Solares
Director

Consejo editorial

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

Editores

Mauricio Molina
Geney Beltrán
Sandra Heiras

Editor digital

Guillermo Vega Zaragoza

Jefe de redacción

Carmen Uriarte

**Coordinadora de administración
y relaciones públicas**

Silvia Mora

Distribución

Edgar Esquivel

Corrección

Helena Díaz Page
Verónica González Laporte
Ricardo Muñoz

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 152 | OCTUBRE 2016

Coordinación general

Francisco Noriega

Diseño gráfico

Rafael Olvera Albavera

Edición y producción

Anturios Digital, S.A. de C.V.

Impresión

Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Portada: Teodoro González de León

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

	EDITORIAL	3
SALVADOR ELIZONDO. CÁMARA LÚCIDA, CÁMARA OSCURA	Margo Glantz	5
JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ. EL POETA DE LA LUZ OSCURA	Luis de Tavira	9
LA ETERNA JUVENTUD DE JOSÉ AGUSTÍN	Rosa Beltrán	13
DON QUIJOTE DE LA MANCHA. ELEGÍA DEL HÉROE SOLITARIO	José Pascual Buxó	17
SATURNO, LA RUPTURA	Beatriz Pagés	22
HOMENAJE A MANRIQUE, 80 AÑOS. LA HISTORIA COMO OBRA DE ARTE	Álvaro Matute	25
TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN. ESTADISTA DE LAS FORMAS	Adolfo Castañón	28
CONVERSACIÓN CON GONZÁLEZ DE LEÓN. LOS PLANOS DE UN TEMPERAMENTO	Silvia Cherem S.	29
TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN. LA INFATIGABLE CREATIVIDAD	Vicente Miguel Chacón	36
EL MUAC DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN	Graciela de la Torre	39
	REPORTAJE GRÁFICO	41
TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN EN EL MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO		
IDIOTA DISCULPA Y OTROS CORTES	Fernando Curiel	49
CENTENARIO INMINENTE. ALGO SOBRE THOREAU	Ignacio Carrillo Prieto	54
DOCE Y MEDIO	Héctor Manjarrez	65
FRAGMENTO NARRATIVO. SIN RASTRO DE NOSOTROS	Luis Tovar	72
POLVO ERES	Guillermo Arreola	76
EL ESPACIO ARTAUD	Salvador Gallardo Cabrera	79
OCTAVIO PAZ. MOLDEAR LAS PALABRAS	Evodio Escalante	81
PABLO ESPINOSA. LA MÚSICA, ESE MISTERIO	Alberto Blanco	86
	RESEÑAS Y NOTAS	89
HISTORIAS MÍNIMAS	José Woldenberg	90
EINSTEIN Y LA LOCURA	Ignacio Solares	92
EL PRIMER FEDERICO	José Ramón Enríquez	93
REGRESAR DEL MUNDO Y ESCRIBIR	Christopher Domínguez Michael	94
CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN	Sergio González Rodríguez	95
HERNÁN LARA ZAVALA. ¿QUIÉN ES MACHO VIEJO?	Alejandro Ordorica Saavedra	97
OCURRE TODAVÍA DE EDUARDO HURTADO. CRÓNICA DE UNA VIVISECCIÓN	Kenia Cano	98
PURA LÓPEZ COLOMÉ. ESCRITURA, IMAGEN, ENFERMEDAD	Tedi López Mills	100
LA CONVULSIÓN DE UNA CACERÍA	David Huerta	101
LA BELLEZA Y EL MAL	Mauricio Molina	103
BREVE Y CASUAL FLORILEGIO DE LA VIDITA LITERARIA	José de la Colina	104
LA MÚSICA DE PASCAL QUIGNARD	Pablo Espinosa	106
FERNANDO ÁLVAREZ. ENTRAÑABLES AVENTURAS EN EL ISLOTE	Guillermo Vega Zaragoza	109
SÓLO LES FALTA HABLAR	José Gordon	112

LAS AVENTURAS DEL INGENIOSO HIDALGO

DON QUIJOTE DE LA MANCHA

A 400 AÑOS DE LA MUERTE DE SU AUTOR

CURSO IMPARTIDO POR Carmen Carrara



Todos los jueves del 6 de octubre al 10 de noviembre de 18:30 a 20:30 horas

Casa de las Humanidades, Presidente Carranza 162, Coyoacán, Ciudad de México

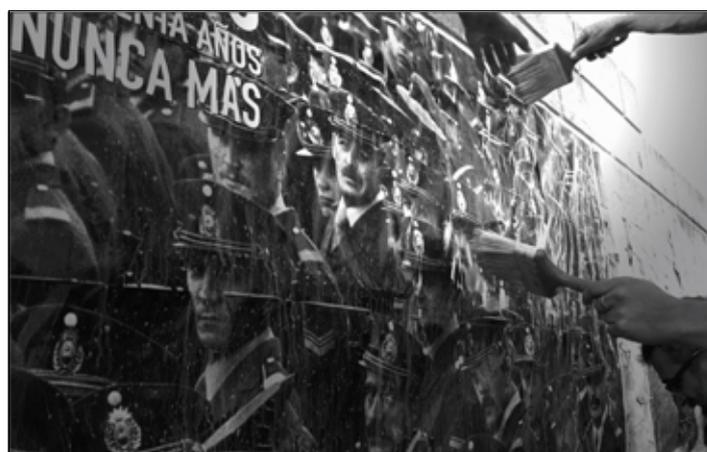
Informes e inscripciones: 5554 8462, 5554 8513, extensiones 102, 106 y 110



COSTO • Público en general: \$1000
• Estudiantes, profesores, exalumnos e INAPAM: \$800

drhum@unam.mx

CASA DE LAS HUMANIDADES U N A M



NUNCA El olvido

Miradas en torno a la dictadura argentina

EXPOSICIÓN TEMPORAL
HASTA FEBRERO DE 2017

Centro Cultural Universitario Tlatelolco
Ricardo Flores Magón 1, col. Nonoalco-Tlatelolco
www.tlatelolco.unam.mx



NOVEDADES DEL FONDO

IGNACIO PADILLA
Los demonios de Cervantes.

Los demonios de Cervantes
Ignacio Padilla
Colección Letras Mexicanas
1ª ed., FCE, 2016;
247 pp.

Jesús Velasco
La derecha radical en el Partido Republicano
De Reagan a Trump

La derecha radical en el Partido Republicano. De Reagan a Trump
Jesús Velasco
Colección Política y Derecho
1ª ed., FCE-Chile, 2016; 363 pp.

FERNANDO M. REIMERS
E. B. O'DONNELL (coords.)
QUINCE CARTAS SOBRE LA EDUCACIÓN EN SINGAPUR
REFLEXIONES DESDE LA PERSPECTIVA ESTADUNIDENSE.

Quince cartas sobre la educación en Singapur. Reflexiones desde la perspectiva estadounidense
Fernando M. Reimers
y E. B. O'Donnell (coords.)
Colección Educación y Pedagogía
1ª ed., FCE, 2016; 159 pp.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
TE ESPERAMOS CON LOS LIBROS ABIERTOS



@FCEMexico



Fondo de Cultura Económica



focemexico



Fondo de Cultura Económica



FCE México

Letras sin Fronteras - www.fondodeculturaeconomica.com

El pasado 16 de septiembre falleció el arquitecto mexicano

Teodoro González de León, a quien pocas semanas atrás se había celebrado por sus fructíferas nueve décadas de vida. Miembro de El Colegio Nacional, González de León pobló la segunda mitad del siglo xx y lo que llevamos del xxi de una serie de puntos urbanos de referencia cuyo listado evoca un mapa inevitable de la riqueza arquitectónica de México. Para valorar su legado incluimos en esta edición una entrevista que González de León otorgó a Silvia Cherem, así como remembranzas de Graciela de la Torre, Vicente Miguel Chacón y Adolfo Castañón. Además, el reportaje gráfico luce los potentes espacios del Museo Universitario Arte Contemporáneo, salidos del genio conceptual de González de León.

Durante la década de 1960 la literatura mexicana conoció un momento de madurez y riesgo que se tradujo en una serie de obras en los géneros del ensayo, la poesía, el cuento y la novela que, vistas a la distancia, han alcanzado un sitio de valoración inobjetablemente canónica. Dos de esas novelas son *Farabeufy De perfil*. Sus autores —Salvador Elizondo y José Agustín, José Agustín y Salvador Elizondo— fueron señalados por la crítica como figuras de búsquedas en extremo disímiles, casi en esquinas opuestas de la arena literaria. Esta entrega de la *Revista de la Universidad de México* los reúne en ensayos de interpretación escritos por Margo Glantz y Rosa Beltrán, ellas mismas escritoras de primera fila en el escenario contemporáneo de nuestras letras. Glantz, quien acaba de publicar la novela *Por breve herida*, realiza una exploración en los intereses de Elizondo por el arte de la fotografía, así como una revisión del apego que los autores jóvenes tienen por su obra mayor. En su oportunidad, Rosa Beltrán traza el itinerario personal de su acercamiento a las páginas siempre jóvenes del más insigne representante de “la literatura de la Onda”, en la coyuntura que significa la pervivencia de *De perfil* en el gusto de las generaciones por ya la mitad de un siglo.

Nuestro colaborador José Ramón Enríquez, autor de la columna “Callejón del Gato”, recibió recientemente la Medalla de Oro de Bellas Artes como reconocimiento a su elogiada y ambiciosa trayectoria en la escritura dramática. Pocas personas más avaladas para señalar los hitos del camino creativo de José Ramón Enríquez que uno de los mayores nombres en la escena mexicana: Luis de Tavira, el director de la Compañía Nacional de Teatro, quien otorga las claves fundamentales para valorar las aportaciones de Enríquez a la esfera dramática.

Profesor e investigador de nuestra Universidad, José Pascual Buxó celebra la vitalidad imaginativa de Miguel de Cervantes, a cuatro siglos de su fallecimiento, en un ensayo en torno a la obra mayor de nuestra lengua, *Don Quijote de la Mancha*. Beatriz Pagés ofrece una interpretación política de un cuadro emblemático de Francisco de Goya y Lucientes. Por su parte, el poeta Alberto Blanco ensalza las lúdicas y generosas aproximaciones de nuestro columnista Pablo Espinosa al rico mundo de la música. Conviven en estas páginas cuentos de dos autores representativos, de diferentes generaciones, de la ficción breve mexicana: Héctor Manjarrez y Guillermo Arreola. Luis Tovar entrega un fragmento de su obra narrativa *Sin rastro de nosotros*. Por último, la poesía está representada con textos líricos de Fernando Curiel y comentarios exegéticos de Tedi López Mills y Kenia Cano en torno a producciones recientes de Pura López Colomé y Eduardo Hurtado, respectivamente.



FRONTERAS: (Des)bordar los límites

Miguel Alcubierre
Alejandro Frank
Olivia Gall
Sergio García Ramírez
Marta Lamas
Cristina Rivera Garza

Inscríbete



cupo limitado

Transmisión por

TV UNAM



Internet

27 OCT / 17 hrs

Sala Miguel Covarrubias / CCU

conecta.unam.mx / #ConectaFronteras



CASA
DEL
LAGO
JUAN JOSÉ ARREOLA
arte + medio ambiente
UNAM

7° Festival de Tango

Enrique Santos Discépolo, el profeta del tango

21-23 octubre 2016

Entrada libre

MÚSICA • CHARLAS • CLÍNICAS • DANZA • CINE • GASTRONOMÍA

Bosque de Chapultepec
Paseo de la Reforma
Puerta al Zoológico
México, D.F.

casadellago.unam.mx f t

- Contamos con estacionamiento de bicicletas
- Auditorio y Chapultepec
- Museo de Antropología
- Paseo de la Reforma y Arquimedes
- Museo de Antropología

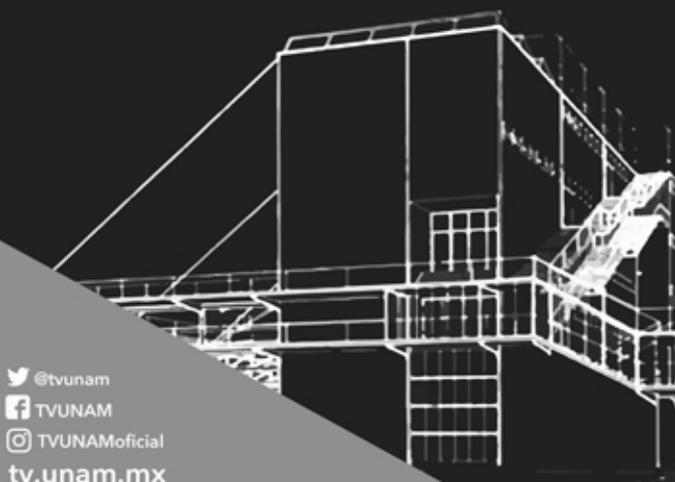


tv-unam

ESPACIOS

Un espacio documental sobre
la arquitectura del mayor de
los edificios: el de la sociedad.

MARTES | 21:00 HRS.
O cuando y donde mejor
te parezca en tv.unam.mx



@tvunam
TVUNAM
TVUNAMoficial
tv.unam.mx

TV ABIERTA Canal 20.2 - IZZI Canal 411 - SkyHD Canal 277 - Sky Canal 255 - TOTALPLAY Canal 389 - DSH Canal 120 - AXTEL Canal 132

Salvador Elizondo

Cámara lúcida, cámara oscura

Margo Glantz

En marzo pasado se cumplieron diez años del fallecimiento de Salvador Elizondo. Haciendo coincidir esta fecha tan cercana con las cinco décadas de la publicación de Farabeuf, que se conmemoraron a finales de 2015, Margo Glantz —la autora de Genealogías— traza una doble reflexión: sobre la recepción de esta obra entre artistas jóvenes y sobre el interés genésico de Elizondo por la fotografía.

1. El año pasado llegó a mis manos un número de la revista *Tierra Adentro* dedicado a celebrar el quincuagésimo aniversario de la aparición de *Farabeuf*; contiene 50 fragmentos narrativos y plásticos de jóvenes escritores, concebidos como “incisiones”, textos apareados en que la imagen se asocia con lo escrito; otra forma de montaje que Salvador Elizondo quizás habría apreciado.

Privilegio algunos, aunque la mayoría me interesa, antes de reflexionar por mi parte sobre la novela, este año en que se cumple el décimo aniversario de la muerte del escritor.

Empieza el número y empiezo yo hablando de un texto que me parece notable; es de Yunuen Díaz, supongo un varón, aunque no importa, ¿acaso el supliciado, disparador de los textos e imágenes de este número, no terminó convirtiéndose en un ser andrógino, a causa del suplicio mismo? Yunuen asocia el cuerpo martirizado de Fu Zhu Li con el de la producción de la droga, una vez que la cabeza de la amapola se hincha para soltar sus últimos pétalos, momento adecuado para iniciar el ritual, el del proceso necesario para convertirla en droga

y especialmente en texto: “La cabeza de la adormidera y la cabeza del ejecutado se yerguen sobre el horizonte, el viento las mueve suavemente mientras esperan el sacrificio. No hay arte que no provenga del corte”.

En la página opuesta un montaje de Jorge Satorre reproduce, miniaturizándolas, las imágenes proverbiales que el texto de Elizondo convoca. Son como huellas, se van desvaneciendo a medida que la página queda vacía.

Carlos Velázquez, celebrado por sus muy actuales carnicerías en forma de relato, asegura: “El imperio de la imagen no ha sido derrotado: la imagen no ha muerto. La imagen pierde lustre, pero sepulta a la historia”.

El texto de Penélope Córdova aparece al lado del cuadro de Enrique Ježik, quien con colores estridentes y verídicos nos obsequia vísceras en estado natural. Por su parte, Guillermo Núñez Jáuregui imprime una imagen del Leng Tch’e y la pega en las paredes de su cuarto como si se tratara de la foto de Michael Jackson, quien, bicéfalo, aparece en la hoja contigua, retratado por Rubén Gutiérrez.



Salvador Elizondo

Jessica Nieto se ocupa de los ideogramas chinos, tomando como modelo un libro traducido por Elizondo, *El carácter de la escritura china como medio poético*, de Ernest Fenollosa; al lado, Bayrol Jiménez, de curioso nombre, desdibuja esos ideogramas y recompone otra escritura realizada en sepias dentro de un fondo color ostión.

Jazmina Barrera se ocupa del fantasma, el fantasma evocado a la vez por Bataille y por Elizondo; Carolina Alba los ilustra con una fotografía intervenida de una carretera, ¿alegoría? del hexagrama kuai del *I Ching*.

Y no puedo menos que asociar con una vez en que yo caminaba por una de las calles del Barrio Gótico de Barcelona y me encontré en el suelo, en un charco de lodo, un ejemplar del *I Ching*, en la versión de Carl Jung, lujosa edición encuadernada de Aguilar que aún conservo junto a otra edición corriente ya muy vieja y deshojada.

Luego, “La escuela del dolor: ctrl+x, los mil cortes” de Herson Barona, fragmentos extraídos de un libro reproducido en la página web de *Tierra Adentro*, acompañada por una serie de fotografías con manos cortadas que conforman signos, reproducidas en damero en la página contigua, su autor se llama Joaquín Segura.

Mariana Oliver escribe un poema cortado por diagonales intitulado “Muerte por mil cortes”, al lado de una imagen plástica que representa muros grafitados y derruidos, cuyo autor es Ignacio Gatica.

Eduardo Huchín Sosa reproduce la discusión de la reunión editorial en donde se decide si la foto del suplido será incluida en la revista y la repulsión que varias mujeres jóvenes sienten por el texto de *Farabeuf*, ¿una

reunión feminista y desacralizadora? Al lado, un montaje fotográfico de Rui Gomes.

Verónica Gerber, artista plástica y narradora, contribuye con fotografías de los famosos guerreros de Si Tchuan intitulándolas “(Algunos) instantes de un instante”.

Siguen textos y contribuciones plásticas muy diversas: de Frizia Irizar, fotógrafa, al lado de Joaquín Guillén Márquez, narrador. Por su parte, Paulina del Collado se complace en inscribir varias incisiones narrativizadas, a las que responde un cuadro de Antoni Oki, en homenaje a Rothko, pero seccionado en dos partes desiguales.

Irada León describe la plaza del ajusticiamiento y Minerva Cuevas dibuja una cara femenina desollada. La amapola es recurrente en el imaginario de estos jóvenes, por ejemplo en el cuadro semiabstracto de Gabriel Rosas Alemán, acompañado de un texto de Yeni Rueda López, en donde el arte de la cirugía determina el fragmento. Otro tándem lo conforman Cynthia Gutiérrez con un cuadro abstracto y Pierre Herrera incluye un manual de fotografía de su autoría.

Erik Alonso habla de Xipe Tótec, el dios que convoca al desollamiento, muy acorde con el libro de Salvador que, como él mismo dice, es un texto donde se privilegia la epidermis. El Holocausto y los campos de concentración aparecen alegorizados por una mosca muerta sobre un instrumento de tortura del artista plástico Hans Schmid, al lado del texto de Roberto Cruz Arzabal llamado “Hasta aquí un uniforme”. Una pintura, “Carne fresca”, de Moris, y una “Hermenéutica del deseo”, de Ronnie Medellín.

Un monumento dedicado a Elizondo por Jorge Méndez Blake: la reproducción de una factura de un hotel situado en la calle del Odeón número 3 en París, donde se desarrolla primordialmente la novela. Su contraparte, un relato de Rodrigo Castillo, intitulado “Desaparecer”.

Finaliza este recuento —y yo este fragmento de mi texto— con un dibujo anatómico de una mujer sentada sobre la cabeza de un hombre desmembrado, quizás una versión farabeufiana de la decapitación de san Juan Bautista por órdenes de Salomé. Se debe al lápiz de Miguel Canseco, que se apareja significativamente con un texto de Ingrid Canseco llamado “Susurros”.

¿Recuerdas?

2. Para Salvador Elizondo la fotografía como disparador de literatura se asocia a menudo con el concepto de cámara lúcida, un instrumento prefotográfico que a principios del siglo XIX era conocido en español como cámara clara y que, como él mismo lo explica en su cuento “Aparato”, incluido en su libro *Camera lucida*, “es un sistema de prismas graduables que proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor”. Y precisa, siempre precisa, él, que para escribir su nove-

la acudió al *Précis de chirurgie* de Louis-Hubert Farabeuf y utilizó como epígrafe el *Précis de décomposition* de Cioran:

En resumidas cuentas su forma implica un alto grado de inmovilidad y de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma en realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en ese punto llamado la “mente”, y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz, en la mano.

¿Y no están definidos así con certeza sin igual el sentido y el método de su propia escritura? ¿Qué otra cosa es *Farabeuf* sino un fantasma? ¿No es, como escribe una de las voces narrativas de la novela: “Un recuerdo incompleto, provocado por un signo incomprensible trazado en el vaho del cristal de la ventana (o acaso se trataba de una mirada que, bajo la lluvia, se había fijado, como la imagen de una placa fotográfica, sobre aquella ventana), la mirada penetrante de un hombre que provoca recuerdos de experiencias que nunca hemos vivido y que, encontrada bajo la lluvia, a través de un vidrio empañado, nos inmoviliza, lo inmoviliza todo, los objetos y las máquinas?”.

Cuando yo lo conocí en 1955, Salvador estudiaba cine, leía a Joyce, sobre todo el *Finnegans Wake*, daba conferencias apasionadas sobre Visconti y estaba obsesionado por los experimentos con el montaje que se hacían en el cine mudo, específicamente los realizados por Eisenstein en *El acorazado Potemkin*, según declaraba en alguna de sus numerosas entrevistas. Es más, Elizondo hizo una película que de manera significativa se llamó *Apocalypse 1900*, y pretendió filmar más tarde *Farabeuf* con su amigo el cineasta la Bruja González de León, con quien coincidí en París cuando estudiaba allá.

Obviamente, *Farabeuf* era infilmable por su reiterado estatismo, de cuya forma cinematográfica hubiera podido dar cuenta *La noche pasada en Marienbad* de Resnais, que también le fascinaba a Elizondo. En cambio, *Farabeuf* se concibe como el intento de capturar la fotografía instantánea que, según el propio escritor, es “una forma de espejo... que refleja y... fija el instante”.

3. En los más de cincuenta años que han pasado desde la publicación de *Farabeuf*, se han producido cambios definitivos en el uso y concepto de la fotografía en su intento por apresar el instante y dejarlo suspendido como un antídoto contra la muerte. Lo mismo ha sucedido con la cirugía.

La novela se origina, como sabemos, en un cliché, en una placa fotográfica tomada en Beijing durante el

suplicio de Fu Zhu Li, condenado a morir por el procedimiento llamado Leng Tch'e o de “los cien pedazos”, descuartizamiento ritual del condenado, ejecutado por un verdugo experto en destazar el cuerpo con eficacia artística, utilizando instrumentos filosos de distintos tipos, tal y como aconsejaba hacerlo Louis-Hubert Farabeuf con los pacientes en los que había que practicar una cirugía. Farabeuf pretendió convertir la cirugía en un arte, el de las amputaciones o el despedazamiento, nunca practicado por él; sería un arte escrito, un manual —un *précis*— consultado hasta hace muy poco tiempo de manera universal y quizá ya hoy obsoleto debido a los cambios producidos en el campo de la práctica quirúrgica, gracias al ultrasonido y el láser, entre otras cosas.

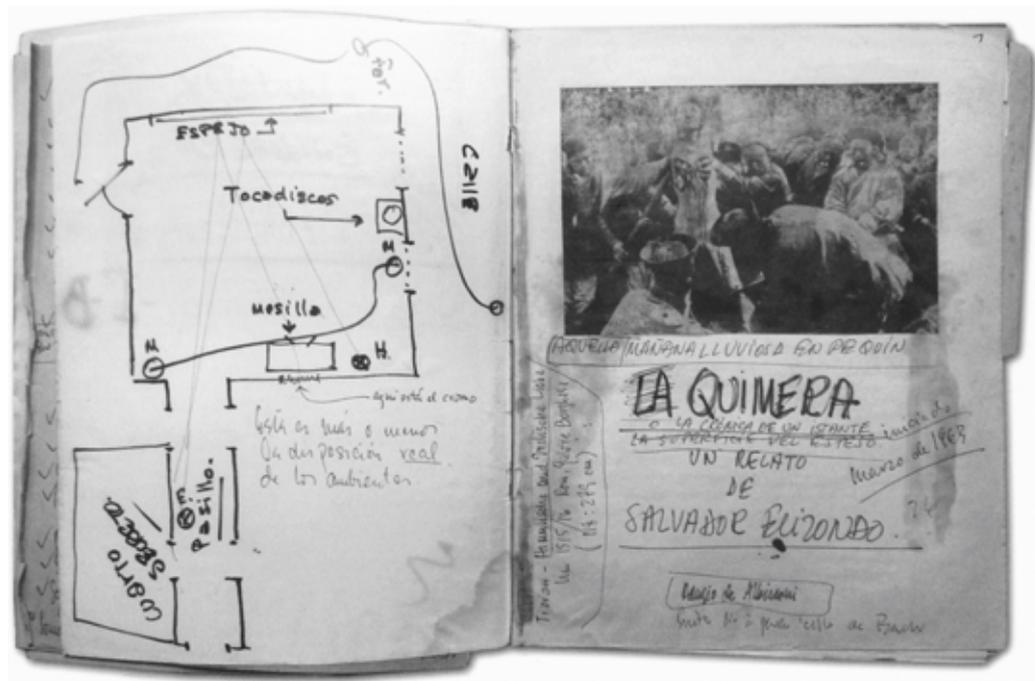
De esa ejecución existen numerosas fotos, bastante distribuidas en su tiempo hasta como tarjetas postales, reproducidas en Francia por Georges Dumas y supuestamente tomadas por Louis Carpeaux. La foto reproducida por Bataille en *Les larmes d'Éros* de 1961, que él designa precisamente como cliché, funcionó para Elizondo como el disparador de su novela, es decir, como un cliché genético.

El término *cliché* se originó en Francia para designar las técnicas de reproducción aparecidas al principio del siglo XIX para multiplicar un documento o una página impresa y también para designar la placa fotográfica que se utilizara en la reproducción de las imágenes. El cliché se refiere también a una frase, expresión, acción o idea que ha sido usada en exceso, hasta el punto en que pierde la fuerza o novedad pretendida, especialmente si en un principio fue considerada notoriamente poderosa o innovadora.

Leo una definición un tanto tautológica en Wikipedia:

La fotografía digital consiste en la obtención de imágenes mediante una cámara oscura, de forma similar a la fotografía química. Sin embargo, así como en esta última las imágenes quedan grabadas sobre una película fotosensible y se revelan posteriormente mediante un proceso químico, en la fotografía digital las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que dispone de múltiples unidades fotosensibles, las cuales aprovechan el efecto fotoeléctrico para convertir la luz en una señal también eléctrica, la cual es digitalizada y almacenada en una memoria.

La fotografía analógica se origina en una cámara lúcida y se convierte en una de las expresiones artísticas más importantes a partir del siglo XIX. Aunque como el mismo Salvador pensaba, después de Baudelaire la fotografía es más perfecta que la pintura —¿por su capacidad de captar lo instantáneo o en cuanto reproduce más verosímelmente la semejanza de lo que se retra-



ta?—, pero la consideraba asimismo como “un medio de expresión menos perfecto pero más verosímil que la escritura descriptiva”.

Sacar y revelar una fotografía era mucho más complicado antiguamente, sobre todo en la época en que la foto del descuartizamiento fue tomada; en consecuencia, el resultado era una imagen casi única a pesar de ser reproducible, dato que explica el alto costo que tienen actualmente las fotos originales, en este momento en que la fotografía tradicional o analógica empieza a desaparecer como arte, cosa que a pesar de la propaganda del Instagram aún no podría decirse contundentemente de la fotografía digital, ya no una cámara lúcida sino una cámara oscura.

La génesis visual de *Farabeuf* fue explicada por Elizondo en una conferencia; decía que “su libro estaba constituido por pequeñas imágenes aparentemente inconexas, inclusive imágenes que chocan unas con otras...”. En otras palabras, aprovechó para escribir su texto el principio del montaje practicado por Eisenstein con el objeto de expresar lo inexpresable, también principio generador de la escritura china a través de los ideogramas, “donde se emplean expresiones de cosas concretas que, juntas, producen en la mente del espectador una imagen abstracta”.

Este principio —prosigue Salvador— lo apliqué en la escritura de *Farabeuf*, apropiándome de algunas imágenes ya perfectamente acuñadas —es decir, de unos clichés en el doble sentido del término, la placa fotográfica y el lugar común— principalmente la del supliciado en China, pero encontrando la contrapartida dialéctica de todo el universo que implicaba esa fotografía...

Y es oportuno insertar aquí un fragmento de Barthes extraído de su libro *La chambre claire*, o *Camera lucida*: “Se diría que la fotografía lleva siempre consigo su referente, ambos tocados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre en el centro mismo del mundo en movimiento; están adheridos el uno al otro, miembro por miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios...”.

¿Qué hubiese pasado si Salvador hubiese intentado escribir *Farabeuf* en esta época, la época de la instantaneidad absoluta, de la instantaneidad absolutamente banal, tal y como se practica a un grado inconmensurable gracias al celular para convertirse luego en una práctica casi nauseabunda cuando se inventó la *selfie*?

Pues si como decía (de nuevo) Barthes en el libro antes mencionado, “la fotografía es inclasificable porque no existe ninguna razón para privilegiar [*marcar*, dice él literalmente] tal o cual de sus ocurrencias: la fotografía quisiera quizá convertirse en algo tan noble como un signo, lo que le permitiría acceder a la dignidad de una lengua”, nobleza que obviamente fue conseguida por Elizondo al escribir *Farabeuf*.

Por eso, al tratar de explicar *a posteriori* la teoría que sustenta su propio libro, Elizondo concluye:

Así esas imágenes del manual de Farabeuf y del manual del chino — con todas las derivaciones del ideograma y de escritura china hechas solamente de imágenes [y agrego yo, Glantz, como sucede también en la fotografía]— son las que, en una combinación aparentemente azarosa, pero yo [Elizondo] creo que instintivamente, perfectamente clasificada y medida, me permitieron esa conjunción de imágenes que producen una tercera imagen que es la que más me importaba: el efecto, el efecto poético. **u**

José Ramón Enríquez

El poeta de la luz oscura

Luis de Tavira

Poeta y hombre de teatro nacido en 1945 en la Ciudad de México y hoy residente en Mérida, Yucatán, nuestro columnista José Ramón Enríquez –un “librepensador comunista y católico confeso”, como lo define Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro– ha desarrollado una trayectoria invaluable que lo ha hecho merecedor de la Medalla de Oro de Bellas Artes.

José Ramón Enríquez nació en 1945. El año de la bomba atómica. Como a muy pocos de sus coetáneos, la conciencia de haber nacido en semejante momento ha sido para José Ramón Enríquez el signo original de su profunda, única, fecunda y ya larga aventura espiritual: oponer el impulso invencible de la creación al avasallamiento del nihilismo y sus catástrofes.

La afición a la simetría nos ha llevado a organizar la estructura de la conciencia histórica por centurias. Semejante aritmética dista mucho de ser una ciencia exacta. No lo ha sido así para nuestra generación. Decir que somos oriundos del siglo XX y que hemos sobrevivido para habitar los primeros lustros del siglo XXI no deja de ser una quimera.

Nuestro siglo comenzó realmente este año de la bomba en el que nació José Ramón Enríquez.

Ese año inició la era de la desintegración, no sólo del átomo sino de todo lo que es.

Al arribar José Ramón Enríquez a esa conciencia se convirtió en poeta. Poeta de nacimiento, poeta por decisión, poeta por obediencia, poeta por rebeldía, poeta por esperanza, porque sí, porque cómo, si no fuera por eso.

En 1945, tras la devastación de los bombardeos que redujeron las ciudades de Alemania a polvo y escombros, unas semanas después de que la ciencia puesta al servicio de la guerra demostrara la conjetura nuclear y consiguiera con el estallido atómico la constatación de la medida alcanzada por el poder de destrucción del mundo, tras la expansión del nihilismo en una escala tal que ningún apocalipsis anterior hubiera podido imaginar en su más extremo delirio, refugiado en una cabaña del bosque de Kirchhorst, Ernst Jünger anotaba en su diario unas palabras que hoy no puedo evitar leerlas sino como un oráculo en las vísperas del nacimiento de José Ramón.

Oráculo como el de Edipo, como el de Segismundo, enigma cuyo desciframiento es el reto decisivo del albedrío que puede alcanzarnos la libertad frente al destino.

Así anotó Jünger en una página de su diario, en la soledad de su refugio del bosque, bajo un cielo preñado de bombas:

La tarea del poeta, en la medida en que ella tiene sentido para los otros, es la fundación de una tierra natal espiritual, de una morada espiritual.

Puede ser un nicho modesto hecho en el espesor de un muro en el que hay una imagen, o un banco delante de un portal, o una casa de campo, o un palacio, pero también puede ser una amplia extensión de bosques y cadenas montañosas o el espacio cósmico.

La obra poética se impone al mundo de una manera mucho más honda y duradera que todo saber, que toda política.

Todavía hoy sigue introduciéndonos en las murallas de Troya, en el Palacio de Agamenón.

Así como la seguridad de un lugar, su condición de habitable, reposa en el héroe, así es el poeta el que consigue que reconozcamos ese lugar, que lo recordemos, que se convierta en tierra natal.

Son los poetas los que proporcionan los grandes albergues, los grandes refugios.

De ahí que en aquellos sitios donde ellos faltan se propague enseguida un vacío terrible.

Es cierto que en semejantes lugares aún puede apenas habitarse, pero se han vuelto sitios inhóspitos, carentes de sentido, desconocidos en su interior...

Unos meses después de ser escritas estas palabras, nació en la Ciudad de México un hijo del exilio republicano español que vino a la vida para hacerse un poeta de estirpe manchega y cervantina, para fundar entre nosotros una tierra natal espiritual, capaz de encantar la realidad descorazonada y de introducirnos lo mismo al espejo de Alicia que a la Cueva de Montesinos, lo mismo a las playas ardientes de Micenas que al baldaquino desolado de Zaratustra en el día de su jubileo, lo mismo a la luz pi-

ramidal del primero sueño de una tierra nacida sombra que a la oscuridad ardiente de una ciudad sin sueño.

Si fuera preciso extremar la síntesis y decir en unas cuantas palabras la cualidad cabal que pudiera identificar el universo poético de José Ramón Enríquez, lo mismo piezas teatrales, libretos de ópera que poemarios, no hallaría mejor formulación que la que Ramón María del Valle-Inclán atribuyó a la que consideraba la poesía más inusitada y dilecta; la expresó en un oxímoron: luz oscura.

En la pradera poética de José Ramón Enríquez las sombras deslumbran y los destellos abren cavernas.

Poesía total, lo mismo lírica que dramática, lo mismo mística que erótica, lo mismo política que satírica, lo mismo culterana que conceptista.

Siempre me ha inquietado el ventarrón quevediano de su sonrisa.

Más que en la paradoja, su admirable andadura intelectual se describe en el oxímoron.

El oxímoron consiste en un enfrentamiento de palabras cuya contrariedad es capaz de revelar un sentido inefable que ninguna palabra por sí sola sería capaz de nombrar.

La oximorónica andadura intelectual de José Ramón Enríquez ha sido capaz de revelar una inefable congruencia que se funda en una inteligencia superior capaz de traspasar los acotamientos de la radicalidad ideológica y de abrir los cerrojos de las ortodoxias y delatar los fariseísmos de la doble moral de la vigilancia y el castigo para arribar al horizonte claro, amplio y abierto de una tolerancia sólo semejante a la sabiduría.



El Jefe Máximo dirigida por José Ramón Enríquez con Jesús Ochoa y Miguel Flores, 1992

Así podría rezar el oxímoron:

José Ramón Enríquez es un librepensador comunista y católico confeso.

Vayamos por partes, es un librepensador en primer lugar porque piensa y porque piensa, piensa que piensa y eso lo ha hecho responsable de lo que piensa y por eso es dueño de su pensamiento y por lo tanto enemigo del pensamiento único y del pensamiento débil de los rebaños. Pensar lo ha hecho libre y fecundo para proponer diversos pensamientos y difundirlos y publicarlos. Pensar lo ha hecho libre para decir sin miedo lo que piensa y provocar así la cultura, esa indispensable conversación que nos sostiene.

Se hizo comunista porque es hijo de su tiempo y este fue el largo tiempo de una guerra mal llamada fría, de radicalismos asesinos, y entendió que en esta sociedad capitalista hay dos tipos de personas, unos depredadores voraces e insaciables que acaparan tramposamente la riqueza de todos y devastan el mundo y luego están los otros, los más, los que miran cómo unos se enriquecen a costa de la pobreza de la mayoría y no hacen nada. Miran cómo devastan el mundo y no hacen nada y pensó que eso de quedarse mirando sin hacer nada no era sensato ni digno y entonces optó por un tercer tipo de persona, la de los que intentan hacer algo y descubren la posibilidad del cambio y entendió que la tarea del artista consiste en la construcción de la conciencia, que la conciencia es el sujeto de la libertad y que la libertad es la capacidad de comprometerse en la causa de los humillados y ofendidos.

Así también descubrió que precisamente en eso consiste ser cristiano, si el cristianismo es la fe en la palabra y la acción de un poeta galileo que llamó a la solidaridad con el sufrimiento humano y dio la vida por la causa de los últimos que un día por cierto vendrán a ser los primeros.

Encontró en el asentimiento de la fe histórica heredada una luz oscura que lo llamó a transfigurar al mundo y lo incitó a no dejar de pensar y cuestionar, porque no es que se llegue a creer porque se piensa, sino precisamente porque se cree es necesario pensar.

La luz oscura le reveló entonces que la fe sólo puede ser amor por la vida y pasión por los demás.

Decía Teilhard de Chardin: *feliz aquel que no se ha respondido todavía.*

El pensamiento de José Ramón Enríquez es una incesante pregunta siempre abierta, siempre inquieta.

Hombre de comunidad, José Ramón Enríquez encontró en el teatro su morada. Hombre integral de teatro, inició sus pasos como actor en la cantera fecunda de aquel campeón mundial del teatro mexicano que fue Ignacio Retes. Más tarde, en la entrañable confabulación teatral de Vicente Leñero se convirtió también en dramaturgo; con Sergio Galindo, Francisco Marín e



José Ramón Enríquez

Ignacio Solares se hizo director de escena; con Federico Ibarra creó las más consistentes óperas mexicanas del tiempo reciente. Propositor teatrológico y crítico cabal, José Ramón Enríquez se ha convertido en uno de los grandes maestros de nuestro teatro; la lista de sus discípulos resulta al tiempo brillante e incontable.

Alguna vez, san Agustín aconsejaba a aquel que se aproxima al misterio del otro que se preguntara e indagara quiénes habían sido sus maestros. No los maestros del aula, sino los maestros de la vida; aquellos que habían formado su pensamiento y cultivado su sensibilidad, pero sobre todo aquellos que lo dotaron del criterio y de aquel extraño sentido de la orientación que alguna vez lo hiciera capaz de descubrir que hay suficiente luz en las tinieblas.

¿Quiénes son los maestros del prodigo maestro José Ramón Enríquez?

Sin duda hay muchos y yo debo desconocer a la mayoría. Tendría que preguntarle a él en algún descuido de la abnegada amistad. Pero hay tres que yo encuentro evidentes y decisivos y por los que no necesito preguntarle en el descuido de una indiscreta confidencia, porque me basta leer su obra y contemplar su vida y sus escenarios para saberlo. Ellos son: Ignacio de Loyola, Pier Paolo Pasolini e Isidoro Enríquez Calleja.

De Ignacio de Loyola aprendió en la intensa intimidad de los *Ejercicios espirituales*, la mística del silencio, la pasión por el discernimiento, la consolación de la amistad y en la oración supino rostro arriba, la contemplación para alcanzar amor.

En Pasolini encontró el asombro del artista ante la tradición; al maestro que le mostró la fuerza poética del filme y del drama, la irresistible trama de la imaginación, el poder de la indignación, la libertad audaz de la crítica, la fascinación por lo extraño, el martirio que se alcanza cuando el poder del arte consigue delatar el alma perversa de los totalitarismos y sobre todo, el amor a la juventud.

Isidoro Enríquez Calleja, el lúcido pedagogo de la renovación educativa del sueño de una posible República española, el trasterrado de la patria perdida y ganada, la mejor España como aquella Numancia cervantina, triunfante en la derrota, le enseñó a amar a México desde el amor a España, le enseñó a imaginar un México mejor desde el sueño perdido de aquella mejor España irrenunciable. Y le puso los libros en las manos; con los libros abiertos lo inició en esa decisiva interlocución viva con las grandes almas que la muerte ausenta.

Y desde entonces, José Ramón Enríquez nos contagia de su entusiasmo por la vida que brota de los libros y anima esa indispensable conversación que nos sostiene.

Un buen día, José Ramón Enríquez decidió no esperar más y emigró al paraíso del sureste y sus infernales calores y decretó que el reino de este mundo es esa Mérida de lánguida belleza e irresistible transparencia. Ahí encontró un hogar sólido y una comunidad admirable de hacedores de teatro. Desde ahí escribe con mayor fecundidad y brillantez que nunca, ahí

lee en el sosiego intenso, hace teatro incansable, como actor, como director, como autor, como maestro de inagotable generosidad.

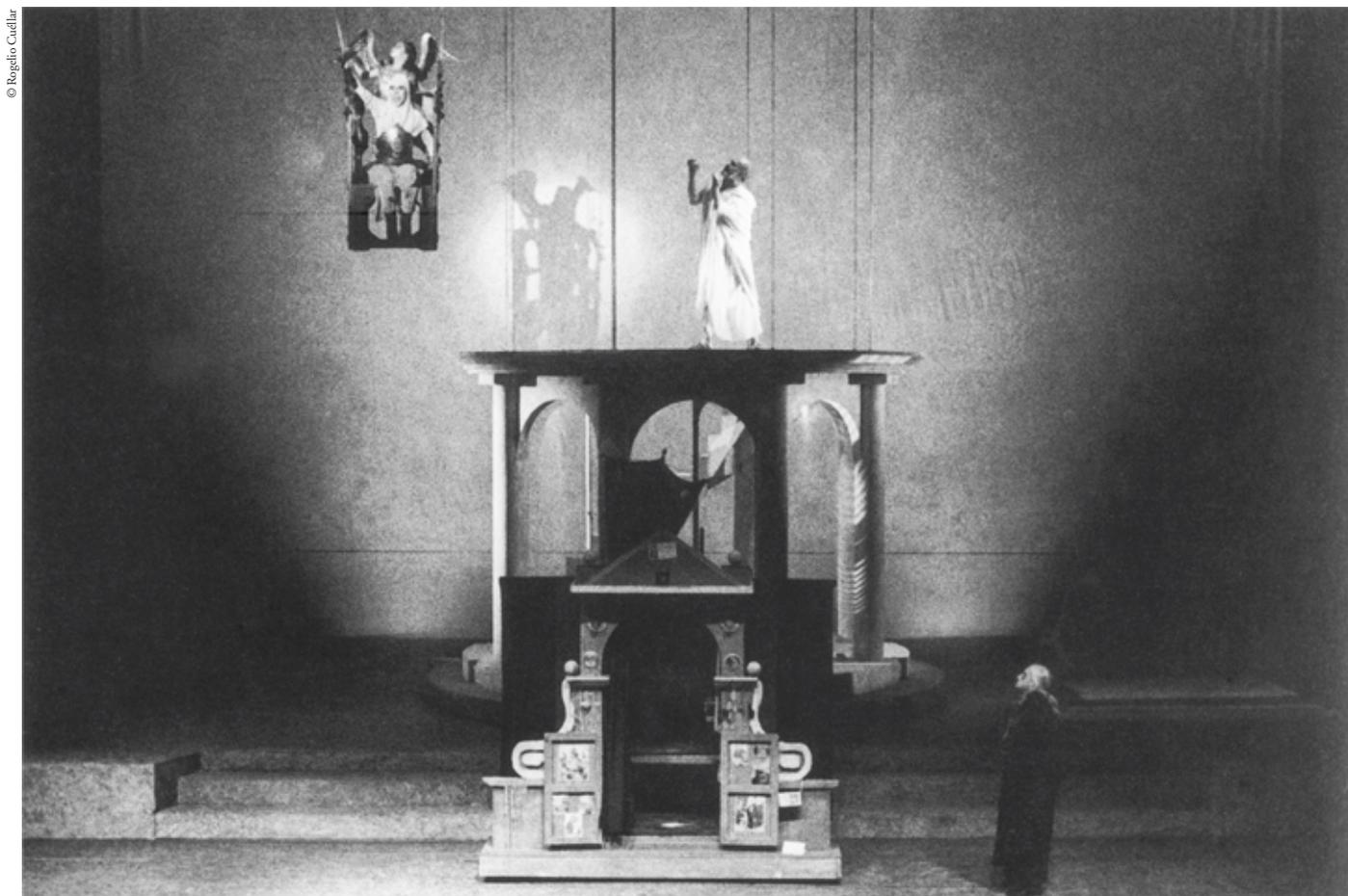
Ahí el hijo pródigo del exilio ha vuelto a casa y el *huache* se ha convertido en una tradición de la ciudad.

También ha creado el privilegio de una cátedra insuperable. La *Cátedra de la Impala*.

Hay en una de las orillas del centro histórico de Mérida, una hermosa terraza donde se encuentra la Cafetería Impala que sólo abre de noche, cuando ha bajado el calor y empieza a soplar el fresco. La terraza se encuentra justo en la esquina donde comienza la avenida más bella del mundo, el Paseo Montejo, donde parecen vibrar aún y transcurrir vivas las excesivas extravagancias que imaginó Carpentier en *El siglo de las luces*.

En una mesa de la Impala se instala todas las noches José Ramón Enríquez y entre atónitos comensales de platillos voladores, comienza a impartir su luminosa cátedra, a veces conversación, a veces conferencia, otras tertulia; poco a poco la *Cátedra de la Impala* se transfigura en casi un congreso del mundo. Otras veces, un poco más noche se le puede ver sentado, solitario, escribiendo en una libreta o transportado en la lectura de algún libro o simplemente así, habitando la quietud y soñando en verso.

Pero entonces puede ser que de pronto levante la cabeza y nos mire de frente desde esa inquietante sonrisa quevediana. **U**



Jubileo de José Ramón Enríquez, dirigida por Luis de Tavira, 1993

La eterna juventud de José Agustín

Rosa Beltrán

El editor de un suplemento recomienda a una joven escritora leer a José Agustín. La revelación es mayúscula; la fascinación por una prosa libre y juguetona, elástica y dotada de una gran sensibilidad contemporánea durará más allá de esa primera temporada de descubrimiento. Rosa Beltrán, autora de La corte de los ilusos, hace el ágil recuento de su pasión lectora por las páginas de un autor paradigmático.

¿Qué sucede cuando escribes *De perfil* a los 22 años después de haber escrito *La tumba* a los veinte?

Sucede que te vuelves un chavo alivianado y buena onda y te condenas a ser chavo para toda la vida. Si te llamas José Agustín y escribes *De perfil* ya no necesitas un psicoanálisis, porque tu obra misma será tu mejor viaje a la adolescencia y a eso que llaman primera juventud, que en tu caso será eterna juventud por decisión propia. Si escribes *De perfil* y tienes la intuición de saber que ese es el único lenguaje y el único punto de vista posibles para contar la historia de tu tiempo te vuelves valiente de por vida. Porque en México en los años sesenta vives en una tradición literaria donde sólo un tipo de lenguaje es valorado y donde sólo se escribe un tipo de narrativa que no será tu narrativa. Pero sobre todo si escribes ese par de libros y decides que vas a seguir escribiendo en esa línea te arriesgas a ser amado para siempre o condenado para

siempre porque vienes de una tradición literaria donde el protagonista debe tener un sentido heroico o sublimador o de plano trágico y en cambio tus protagonistas no tienen ni lo uno ni lo otro, en realidad, no tienen nada sino la esperanza de lo que ni siquiera saben que esperan.

Si eres José Agustín y escribes sobre la experiencia del rock, del aliviane y la psicodelia sucede que te obligarás a escribir sin censura y a vivir sin censura y es probable que esto te lleve un día a Lecumberri. Tu respuesta más feroz —y la más inteligente— será escribir desde la cárcel la historia de un nuevo Virgilio quien lleva a su amigo Rafael en el Acapulco de los años setenta por el laberinto de las drogas duras y no tan duras pero, sobre todo, por el laberinto del desencanto y el sinsentido y la necesidad de no estar aquí sin poder conseguirlo, por la sencilla razón de que, mientras vivimos, estamos irremediabilmente vivos.

Se está haciendo tarde, ese libro que escribiste en Le-cumberri, es una novela dura, durísima, que leí a mis 19 años por consejo de Huberto Batis, que fue mi primer editor en “sábado”, el suplemento de *unomásuno*. Batis me dijo que para llegar a ser la escritora que él adivinaba que llegaría a ser tenía que acercarme a *Se está haciendo tarde* y que leyera *De perfil*. Creí que Batis me estaba insinuando que yo escribía de forma muy directa y que necesitaba una cierta mirada (una mirada de perfil), así que me puse a leer *Se está haciendo tarde*, que fue lo primero que leí de José Agustín con unos trabajos bárbaros, pero con la mejor disposición, repitiéndome a cada rato que el secreto para entender esta novela era leerla “de perfil”. Cuando varias clases después le dije a Batis que había leído *Se está haciendo tarde* me preguntó si había leído *De perfil* y le contesté que sí, me preguntó que si había sido antes, antes de qué, le pregunté, que si había leído antes *De perfil*, le respondí que no, que al mismo tiempo que leía *Se está haciendo tarde* la leía de perfil, y hasta entonces entendí que me estaba hablando de otro libro y no de un método de lectura. Me preguntó mi impresión, le dije que la novela de José Agustín me había gustado, pero no sabía decirle por qué, y cuando insistió le respondí que dudaba porque nada tenía sentido y además detestaba a los protagonistas. Los detestaba porque no hacían nada, porque no pasaba nada, porque sólo pensaban en pasarla bien y ni siquiera la pasaban bien y porque tenían una visión cínica y desencantada de la vida. Y qué era lo que me había gustado entonces, me preguntó. Lo que más me había impresionado era la forma de hablar de los personajes o del autor, no sabía bien. Ni siquiera pensaba que eso fuera literatura. ¿O sí? ¿O tal vez era eso la literatura?

Batis era totalmente imprevisible: días después, cuando le llevé al periódico, en la calle de Holbein, un cuento que me pidió, me enseñó la nota del suplemento cultural de *El Heraldo* en la que aparecía una reseña del libro de José Agustín. Tenía como ilustración la fotografía de un burro visto de lado y el pie de foto decía: “José Agustín: de perfil”. ¿Estaba Batis haciendo un elogio o una crítica? Lo mismo me ocurría con la obra de José Agustín, no sabía si su autor estaba haciendo un elogio de la juventud y de su falta de sentido o una cruda y dolorosa crítica.

Al leer *De perfil*, ahora sí la novela, todo fue más claro. Aunque estoy convencida de que desde la experiencia de las mujeres, en el mundo de los hombres las cosas ocurren del modo más extraño (no hay nada más inexplicable para una adolescente que el mundo de un adolescente contemporáneo suyo), pude ver —con esa mirada oblicua, de perfil— que la relación con mis padres no era tan distinta a la de Rodolfo, el protagonista, y que él y su hermano podían ser mis primos o mis vecinos. Eran como los chavos que conocía y a la vez no,

porque de la forma en que está narrada se desprende una serie de reflexiones y sobreentendidos que los propios protagonistas no son capaces de verbalizar. Por fin había encontrado la voz del autor, que sin ser nunca explícita hablaba entre líneas.

Poco a poco fui comprendiendo la hondura que había detrás de la aparente superficialidad de los personajes y los acontecimientos de las novelas de José Agustín; algo en mí naturalizó el cambio de códigos y lenguas (de inglés a español y de regreso), la mezcla de cultura popular y alta cultura y me reveló una serie de autores, músicos y cineastas que no conocía y que empecé a conocer (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Rimbaud, Ionesco, Paul Éluard, Buñuel, Sartre, Truffaut, Godard y un sinfín de etcéteras) y tan sólo por eso considero a José Agustín uno de mis grandes maestros. Nunca tomé clases con él, pero él me acompañó a clases por un tiempo todos los días y la única vez que lo vi en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM fue cuando lo invitó Margo Glantz a hablar sobre la literatura de la Onda, aunque otros amigos tuvieron la fortuna de escucharlo en el taller que María Luisa Puga impartía en la Facultad y que yo no tomé.

Cuando pude leer la crítica que él hacía a su propia obra, ya estaba enganchada en la forma de decir de Agustín, que explicaba así el sentido de aquella novela suya *Se está haciendo tarde*:

¿no se dan cuenta? Caray, mejor nos regresamos. Uno cree estar muy mal y quizá no está mal: es hora de trabajar en lo que se ha echado a perder, como presente el gurito Rafael, quien guiado por otro Virgilio nos lleva a través de algunas ondas fuertes de Acapulco, donde casi todos huyen de su propia naturaleza. Recorremos ese infierno, ese sufrimiento sin sentido, tentados por las grueserías que se alimentan de herir a los demás, pero alivianándonos con viejas esoterías que podrían fundirse con las ondas sicológicas de ahora. En esa misma forma este libro (primero de mi más reciente ciclo evolutivo) lleno de esperanza trata de rescatar viejas tradiciones, descubrir nuevos recursos y obtener una visión artística neta y efectiva, en la cual los personajes resulten imágenes arquetípicas (numinosas) sin dejar de ser personajes (vivos) y se revelen como partes determinantes de una totalidad que avanza a tomar conciencia de sí misma (final en laguna).

A partir de la obra de José Agustín, la literatura mexicana dio un giro de 180 grados. La novedad consistió en crear un lenguaje y un universo basado no sólo en introducir los temas de los jóvenes y narrar desde su punto de vista a lo Holden Caulfield, temas de los que no hablaba la literatura en los sesenta, sino y, sobre todo, en un manejo portentoso del idioma que imita los giros, los gestos, las máscaras de una forma cifrada no



José Agustín con su esposa Margarita, 1971

apta para mayores de 30 años. Quienes pudieron ver esto elogiaron el uso distinto de la lengua: José Revueltas, Salvador Novo, Martín Luis Guzmán, Rosario Castellanos, ejemplos ellos mismos del uso excepcional del idioma. Quienes no fueron capaces de ver más que una moda que se agotaría en sí misma no se dieron cuenta de que lo que distingue a la narrativa de Agustín, más que lo narrado, son los tropiezos en que cae el lector que más que seguir la trama debe reparar en el carácter lúdico, enormemente creativo y autoparódico del empleo de la lengua. En su carácter expansivo. El lenguaje de Agustín es importante no sólo en tanto que es “el reflejo del lenguaje hablado por ciertos sectores de la juventud mexicana que bien pudo haber tenido sus raíces en las calles y los bares de la avenida Revolución de Tijuana” —como dice Rubén Pelayo que anota Carlos Monsiváis, sino en que representa el puro gozo del habla, el forzar una palabra a otra, deformarla, forzarla a extremos improbables y ver cómo sin embargo sigue significando lo que quiere significar.

Virgilio alquiló el deslizador (sin importe), lo botó en el mar y allí estaba Rafael, perplejo, viendo un remo sin saber qué hacer con él. Tú le das de este lado y yo déste. No hay pedro, vas a ver, tú déjame que yo haga de timón, además más para allá hay unas corrientoas que nos van a llevar a la Roqueta casi sin esfuerzo, nomás hay que salir de la bahía. Isn't this groovy Rafael? I havva lotta friends there in México

City and sometimes there's a swell groove over there and all, but I'd just live here in Acapulco for the fuckin' rest of my life! I think I wanna go to the States, mainly San Pancho, but just for a short trip, you know hear the bands and all that you know [...] Oye habla en espapañol porque casi no te entiendo. Oh. Bueno. Pero no tatartamudees. Digo, cuando yo estaba muy chavito me escapé de mi cantera y me fui con una familia de gabachos a vivir en San Antonio pero nomás no me pasó el patín: esa familia le llegó de vacaciones a Acapulco y yo me quedé. La verdad es que les andaba por deshacerse de mí. Y yo me quedé aquí en Acapulco, Rafael, desde el cincuenta y ocho tú sabes, en el puro rol, el gran rolaqueo. Sí, una vez me platicaste, dijo Rafael: estaba furioso: el sol le picaba por todas partes, estaba seguro de que se iba a despellejar, y remar era cansadísimo. Ni sabía remar, ni quería dar una vuelta en deslizador. Y si se rema de pie, se va más rápido pero el cansancio es mayor. Y si se rema sentado hay poco remo en el aire y es pesadísimo: y las olas, aquí si están más feas. Oye Virgilio, no nos iremos a voltear; estas olitas están medio peligrosas. Estas olitas son la base, hijo, la pura vaselina: indican que ya estamos cerca de la corriente de pure ol' waterola, y entonces no vamos a tener ni que remar, ¿y sabes qué? De regreso le voy a pedir a los de las lanchas que nos remolquen con un pinche mecate y nos vamos a todo ídem, cotorreando la brisa y el solapas.

Después de las tres novelas que hicieron de José Agustín quien es, publicó *Ciudades desiertas*, *Cerca del fuego*,

Inventando que sueño, La mirada en el centro y El rock de la cárcel. Casi desde el principio, dijo en una entrevista que no podría trabajar en una oficina, ocho horas al día. Pero su oficina fue su casa de Cuautla, donde escribió a veces más de ocho horas al día y donde, cuando yo conocí a su hijo Andrés Ramírez, quien sería mi editor primero en Planeta y después en Random House Mondadori, Agustín estaba escribiendo la popularísima saga titulada *Tragicomedia mexicana*, una crónica de la vida en México desde 1940, un trabajo de investigación donde Agustín construía un relato desmitificador de nuestro pasado histórico.

A pesar de estar basada en hechos históricos, la mirada de José Agustín subraya y defiende, para que no se echen al olvido, aquellos acontecimientos, escritos y versiones no oficialistas de la historia. En su *Tragicomedia*, ni siquiera las figuras intocables del panteón mexicano de los héroes se salvan porque José Agustín siempre encuentra la forma de ser fiel a su afán iconoclasta. En el

caso del general Lázaro Cárdenas, por ejemplo, Agustín acude a las cínicamente célebres memorias de Gonzalo N. Santos para narrar las elecciones del sucesor de Cárdenas, Ávila Camacho, impuesto por el partido en el poder, donde en el más puro estilo de los gobiernos de este país, se atacó a balazos a quienes defendían las casillas y votaban en favor de Almazán. Cito a Agustín que cita a Gonzalo N. Santos:

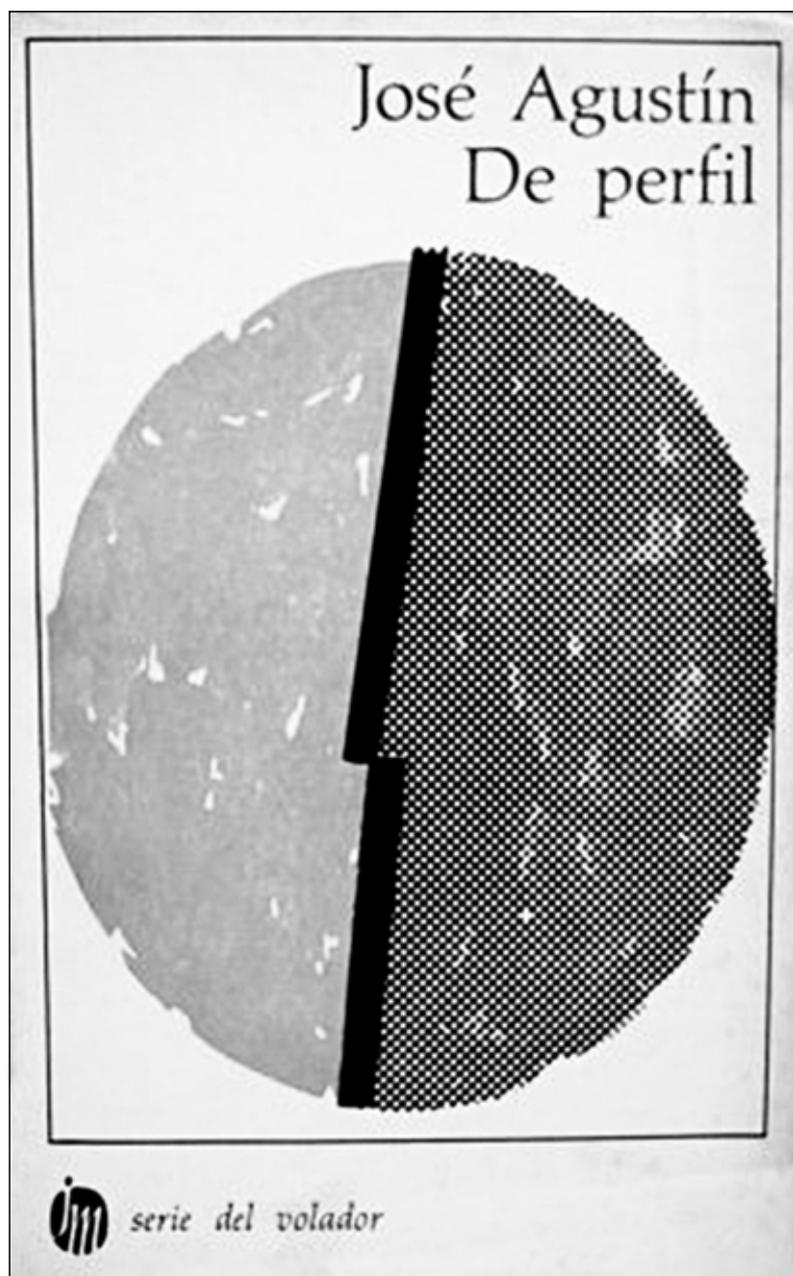
“Rápido, cabrones, al que se detenga lo cazamos como venado”. Al instante llegaron los bomberos y a mangueros de alta presión limpiaron las manchas de sangre que había en todas partes; la Cruz Roja, solícita, levantó cadáveres y heridos. Se rearmó la casilla, se puso urna nueva y al fin pudo votar el ciudadano presidente y su acompañante Arroyo Ch. “Qué limpia está la calle”, comentó Cárdenas al salir de la casilla, cuenta Santos: “Yo le contesté: ‘Donde vota el presidente de la República no debe haber basurero’. Casi se sonrió, me estrechó la mano y subió en su automóvil. Arroyo Ch., menos hipócrita, me dijo: ‘Esto está muy bien regado, ¿qué van a tener baile?’. Yo le contesté: ‘No, Chicote, ya lo tuvimos y con muy buena música’. Cárdenas se hizo el sordo...”

”Ordené a los improvisados miembros de la casilla que pusieran la nueva ánfora de votos, pues iba a ser inexplicable que en ‘la sagrada urna’ sólo hubiera dos votos: el del general Lázaro Cárdenas, presidente de la República, y el de Arroyo Ch., subsecretario de Gobernación. Yo les dije a los escrutadores: ‘A vaciar el padrón y a rellenar el cajoncito, y no discriminen a los muertos, pues todos son ciudadanos y tienen derecho a votar’”.

Tragicomedia mexicana fue una obra que leí con mucho placer. Por supuesto, tampoco este trabajo escapó a la crítica que se extrañaba de que José Agustín escribiera algo que no fuera estrictamente lo que ellos esperaban de José Agustín.

A pesar de la enorme influencia de la obra de Agustín en las letras mexicanas, a pesar de haber cambiado nuestra forma de escribir y más importante, de leer, a pesar de las más de 50 ediciones de *De perfil* y las numerosas ediciones de sus otras obras, a pesar de ser ídolo de multitudes, aun de las que no lo conocen pero están a punto de leerlo y de ser uno de los poquísimos autores que uno encuentra en cualquier momento en la librería a la que vaya, creo que la figura controvertida de Agustín seguirá provocando esta pasión dicotómica. Así sucede con los que rompen moldes y, sin quererlo, los siguen rompiendo. Eso es lo que sucede cuando uno se llama José Agustín.

Afortunadamente, de este otro lado estamos los otros, que somos mayoría. Y desde nuestro derecho no negociable de seguirte leyendo y disfrutando te celebramos hoy, José Agustín, en tu cumpleaños. **u**



Don Quijote de la Mancha

Elegía del héroe solitario

José Pascual Buxó

En abril pasado el mundo conmemoró los cuatro siglos del fallecimiento de Miguel de Cervantes. Es posible leer su obra suprema, El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, como un “libro bíblico”, es decir, un “libro de libros”, una reiterada inmersión en el universo de las creaciones literarias, como apunta José Pascual Buxó, autor de Las figuraciones del sentido.

I

Nada más oportuno, a mi parecer, que con ocasión de conmemorar los 400 años de la muerte de Miguel de Cervantes recordemos que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* es, propiamente hablando, un *libro bíblico*, quiero decir, un *libro de libros*, el cual, desde su misma invención novelesca hasta la última de las incontables aventuras emprendidas por el Caballero de la Triste Figura, es una continuada inmersión en el vasto universo de las creaciones literarias. Don Alonso Quijano —el melancólico y envejecido hidalgo de una ignota aldea castellana— es un lector compulsivo de los llamados libros de caballerías en que se cuentan las famosas hazañas de sucesivas generaciones de caballeros andantes y, obsesionado por revivirlas, se dispone a instalarse él mismo en las soñadas realidades de ese mundo heroico en que prevalecían los más altos valores humanos del amor, el honor y la justicia. Nosotros, receptores pasivos de las invenciones literarias, solemos conformarnos con evocar a solas y en silencio las pasiones y acciones de aquella multitud de héroes que cobran

vida en nuestra imaginación gracias al poder taumático de la palabra, pero una vez culminada la fascinante ensoñación de la lectura, tornamos al mundo de la vigilia, donde —ante los efectos irrevocables de la “cruda realidad”— aceptamos con pacífica resignación volver a la rutina de nuestras vidas ordinarias. Pero eso es precisamente lo que no quiso hacer don Alonso Quijano: conformarse con la inerte placidez de una vida insignificante y anónima.

Como bien sabemos, la lectura voraz de esos libros de caballerías y de las estupendas y nunca imaginadas aventuras de sus paladines hicieron que don Alonso “viniera a dar” —según el testimonio de los historiadores que del caso trataron—

en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de la república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído en que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género

de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.¹

Dos causas, según se advierte, concurrieron en la extraña locura de nuestro hidalgo: una, el deseo de enaltecer su propia persona —sumida hasta entonces en la triste modorra aldeana— y otra, el restablecimiento de la justicia en una república en que prevalecen el medro, la hipocresía y el engaño. Es el aprecio por la propia persona, la voluntad de ser digno de un superior modelo humano, lo que lleva al valeroso Don Quijote a imitar la vida y las costumbres de aquellos caballeros de antaño que iban impartiendo justicia por propia mano en un mundo de abuso y violencia ingobernables. Tanto como hoy, también en tiempo de Cervantes, el concepto de *honor* u *honra* recubre varios aspectos tocantes a las virtudes de la persona, a su reconocimiento y públicas recompensas, pero más especialmente a su recta condición moral y a su digno comportamiento, así en lo público como en lo privado. A más de ello, un caballero andante no puede dejar de ser enamorado, porque el amor es la más pura esencia de nuestra condición humana, y aquel que no albergue en su ánimo ese supremo sentimiento de entrega y solidaridad, mal puede hacerse paladín de la justicia.

¿Y a quién pudo amar aquel tímido hidalgo ensimismado?

Se cree que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer de quien un tiempo anduvo enamorado, aunque según se entiende, ella jamás lo supo... Llamábase Aldonza Lorenzo... y a esta le pareció bien darle el título de señora de sus pensamientos, y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora vino a llamarla Dulcinea del Toboso...

Pues bien, pensando en los “agravios” que estaba decidido a deshacer y las “sinrazones”, abusos e injusticias que se proponía enmendar, una mañana, sin que nadie lo sintiera, tomó las armas, subió sobre su rocín y salió por la puerta falsa al conocido campo de Montiel. Y mientras cabalgaba bajo el sol inclemente de la meseta castellana, iba redactando en su magín y en el estilo altisonante de sus modelos literarios la historia que más tarde habría de relatar el sabio encantador a quien correspondiese la tarea de dejar memoria perdurable de sus hechos, con lo cual nos descubre Don Quijote desde el mismo instante en que se lanza a los azares del mundo su más íntimo deseo de trascendencia, de ser más y

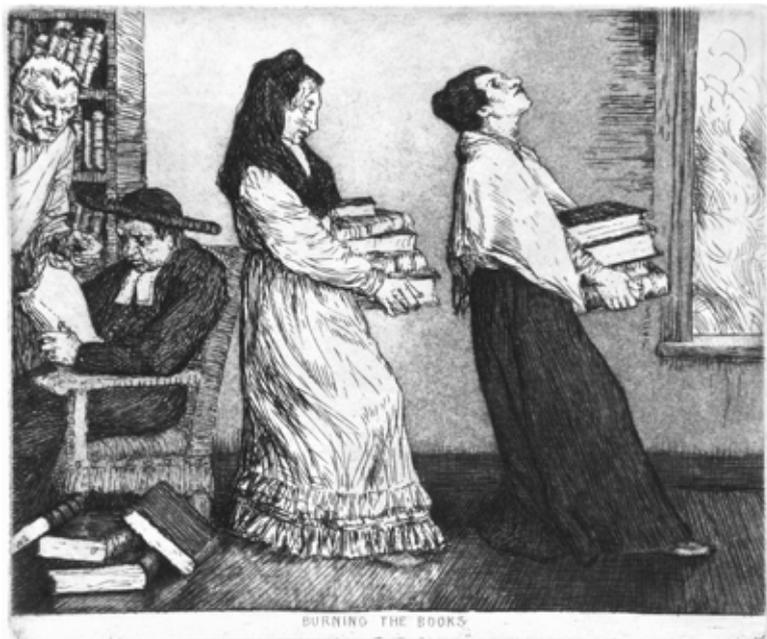
valer más, de que su nombre, sus hazañas y sus nobles pensamientos permanezcan vivos en la memoria de las gentes. ¿Es esta, acaso, una ambición insensata y egoísta o es, más bien, la riesgosa puesta en obra de un compromiso moral de renovar y mantener en tiempos aciagos los más acendrados ideales del respeto y la defensa de nuestros semejantes en desgracia?

Sabía muy bien Don Quijote por su vasta experiencia libresca que la más eficaz manera de vencer los desmanes del tiempo y del olvido se alcanza gracias a la magia de la escritura y que la única forma de supervivencia posible se halla en los libros, que son el lazo —aunque débil— que nos liga con la incierta posteridad. Pero la literatura tiene también sus peligros. Si tomamos a la letra lo que afirman sus dichos, si no nos percatamos de que las palabras suelen ser intencionadamente ambiguas, llenas de recónditos significados, y de que los pensamientos que su lectura suscita en nuestra fantasía pueden no coincidir y aun desmentir las toscas realidades de nuestro bajo mundo, corremos el peligro de caer en una severa disociación mental que nos lleve a proyectar sobre el espesor de las realidades ordinarias las nítidas imágenes provenientes de una visión del mundo heroica e ideal.

Y así pudo entenderlo el último en exhumar y dar a luz los viejos pergaminos conservados por los académicos de Argamasilla, don Miguel de Cervantes Saavedra, quien, al comienzo de su relato, declara que a don Alonso Quijano “llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores... y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo”.

Porque, en efecto, lo que aparece como cierto y verdadero en el espacio ilusorio de las ficciones literarias no acepta ser cotejado sin más con los hechos palpables de las realidades fácticas; con todo, la representación figurada y simbólica de las acciones y pasiones humanas en lo que tienen de perdurable y esencial, no es —si bien se mira— menos cierta y creíble que el recuento fidedigno de los fugaces episodios del acontecer cotidiano. De ahí la insistencia de Cervantes en afirmar que la de Don Quijote es, sin lugar a dudas, una *historia verdadera*, y verdadera no sólo respecto de cada uno de sus hechos registrados, sino también de las versiones adulteradas y abusivas de la misma verdad literaria, como fue el caso de las falsas aventuras de un falso Don Quijote, mal averiguadas y peor dispuestas por un tal Avellaneda. Cervantes no soslaya el arduo debate entre la verdad histórica y la verdad literaria, antes vuelve a él continuamente para mostrar que el desdoblado mundo en que habita y actúa Don Quijote no es una absurda ficción propia de las fábulas milesias, sino el resultado de

¹ Todas las citas provienen de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes. Notas originales y seleccionadas de los comentaristas más autorizados por Agustín Millares Carlo, Editorial Séneca, México, 1941.



William Strang, *Quemando los libros*, 1902



William Strang, *La locura de Don Quijote*, 1902

un heroico y desmesurado esfuerzo por trasladar la eficacia regeneradora de la acción individual —quizás eficaz en épocas remotas— a los nuevos tiempos en que prevalecen la desordenada ambición de bienes materiales y el abuso impune de los poderosos.

En este mundo actual, materialista y manipulador, las nobles empresas de Don Quijote están fatalmente condenadas a la irrisión y el fracaso; pero el héroe solitario no se arredra ante el infortunio; sabe que los caballeros andantes están inevitablemente sujetos a la persecución de los envidiosos y mal nacidos, y sabe también que estos enemigos —dotados de poderes omnímodos y quizá sobrenaturales— son capaces de trastocar la soñada realidad de sus victorias en derrotas humillantes. Y, sin embargo, no se rinde y persiste en su esfuerzo irreductible por ver el triunfo final del amor, el bien y la justicia. Y su verdad es esta.

II

El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha es justamente el dilatado recuento de aquellos esfuerzos generosos del héroe solitario, condenados en este mundo hodierno a una fatal resolución risible y vergonzosa. ¿Quiso acaso el autor —como pareciera haberlo asumido su desprejuiciado interlocutor en el prólogo de la novela— que el fin a que iba encaminada la obra de Cervantes era “derribar la máquina mal fundada destes caballescros libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos...”? ¿Pero qué amenaza o peligro representa para la conservación del orden establecido la lucha empecinada del caballero andante por desterrar de este mundo todo género de agravios? ¿Y quiénes son los que aborrecen y condenan al fuego los libros que ensalzan y

propalan los valores de la verdad, el amor y la justicia, y por qué lo hacen? ¿Y quiénes los que se deleitan secretamente en su fuero interno con la audición de aquellas estupendas hazañas?

Las respuestas más explícitas podremos encontrarlas en el capítulo XXXII, que trata de lo sucedido en la venta en que se hallaron por segunda vez Don Quijote y Sancho con el cura, el barbero y toda una “cuadrilla” de pasajeros. En ausencia de Don Quijote —que se recupera durmiendo de su más reciente quebranto— trataron los demás de su “extraña locura”, de la que el cura hace culpables a los mentirosos libros de caballerías que había leído sin descanso. A eso replica el ventero que para él no hay “mejor lectura en el mundo” y que tiene por ahí dos o tres de ellos “que me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos”, pues leyéndolos en voz alta alguno que sepa leer, da tanto gusto escucharlo “que nos quita mil canas... y cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que toman ganas de hacer otro tanto”. Y tercia la criada Maritornes para decir que ella también gusta mucho de oír aquellas cosas “que son muy lindas y más cuando se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero... digo que todo esto es cosa de mieles”.

Pide el cura que se le muestren esos libros, y resultaron ser los de los valientes caballeros Don Cirongilio de Tracia y Felixmarte de Hircania; de inmediato el barbero —queriendo repetir su activa participación en el escrutinio y condena que poco antes habían hecho ambos en la biblioteca de don Quijote— se ofrece a echarlos a la chimenea donde sean quemados. Alarmado, pregunta el ventero: “¿Por ventura... mis libros son herejes o flemáticos [esto es, cismáticos] que los quieren quemar?”. Y cuando el cura responde que “nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales disparates acontecie-

ron en él”, le opone el ventero un argumento inquietante: “A otro perro con ese hueso... Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que esos buenos libros dicen sea disparate y mentira, estando impresos con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que había de dejar imprimir tanta mentira junta...”.

¿Cómo hacerle entender a los iletrados e ignorantes, que ven en los libros impresos con licencia del rey una incuestionable garantía de certeza y verdad, que todo aquello que les proporciona una ensoñadora visión de otras vidas más encumbradas y dignas que las suyas, que les hace sentirse partícipes de un mundo emocionante y venturoso, tiene por único fin el vano entretenimiento de aquellos que desconocen las miserias de la servidumbre y el trabajo? A lo cual responde el cura que no ha de haber “alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguna destos libros”, pero no confiesa que es de otra índole la verdad que en ellos se oculta: la de los inquietantes valores de la independencia y la libre elección del propio destino.

III

En el curso de su primera salida, y acabado de cumplir el rito sacramental de ser armado caballero por un ventero pillo y socarrón, que a él le pareció el noble señor de un castillo, topa Don Quijote con “un gran tropel” de

mercaderes toledanos a caballo, a quienes —creyéndolos caballeros andantes, y según lo prevén las mismas leyes de caballería— quiere obligar, lanza en ristre, a confesar “que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de La Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso”. Los sorprendidos mercaderes —queriendo ver en qué acabaría la insólita demanda del extravagante caballero— responden en tono burlón que no conocen a esa buena señora, pero que si él les mostrase su retrato y fuese tanta su hermosura, confesarían esa verdad de buena gana. Don Quijote se enciende en cólera: “Si la mostrara... ¿Qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia”.

¿Cómo explicarse la desmesura de tamaña pretensión? ¿Por qué habrían de aceptar esos poderosos mercaderes la verdad que les demanda un insólito caballero andante sin dar pruebas ni razones?

Aun no siendo posible extendernos aquí en el complejo entramado de las prácticas y convenciones del mundo caballeresco y de las disputas que los mismos caballeros mantienen entre sí por alcanzar la propia preeminencia, parece inocultable un fuerte sustrato religioso en esa demanda del universal reconocimiento de la suma hermosura, perfección y castidad de la dama idolatrada, en tanto que ella es un trasunto mundano de la Virgen inmaculada, milagrosamente preservada del pecado desde



William Strang, *Muerte de Don Quijote*, 1902

el mismo instante de su ser, y cuya adoración y reverencia es garantía de las verdades que proclama el dogma católico. Y aún hay más, y es que el acatamiento —de grado o por fuerza— de la supremacía de la propia dama sobre las que pudieran oponersele, redundará necesariamente en el reconocimiento de la condición de verdadero y fiel amante del caballero en aquel mundo feudal sumido en perpetuas confrontaciones.

En los primeros capítulos de la novela apenas está Don Quijote en trance de salir al mundo a ejercitarse en los azares de su noble profesión, y para ello es preciso antes que nada proclamar la soberana condición de la señora en quien ha puesto su fe amorosa y de quien espera su constante protección en los peligros de su vida aventurera: es Dulcinea, casi podría decirse, el objeto inmaculado de una pasión religiosa, casta y virginal. Los mercaderes —que han adivinado de qué pie cojea Don Quijote, pues no les son desconocidos aquellos lances en que abundan las ficciones caballerescas— intentan seguirle la corriente y, fingiendo querer complacerle, reiteran su deseo de ver algún retrato de Dulcinea, por más pequeño que fuese, y aún en el caso de que en él se descubriera “que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre... diremos en su favor todo lo que quisiere”.

A las estentóreas voces de que “no le mana eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones”, arremete Don Quijote, lanza en ristre, contra quien tal cosa había dicho; pero en la inesperada carrera cae Rocinante —no acostumbrado a aquellos excesos— y queda el caballero derribado en el suelo y, aunque lo intentó, jamás pudo levantarse, tal era el “embarazo que le causaba la lanza, la adarga, espuelas y celada”. Ya vencido, los mercaderes tornaron a mofarse de las altisonantes palabras con que Don Quijote los imprecaba (“Non fuyáis, gente cobarde, gente cautiva, atended; que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido...”) y, estando así, un mozo de mulas —irritado por la actitud valerosa y soberbia del caído— acabó de molerlo a palos, dando muestra de su cobarde ferocidad no menos que de la clase de infames servicios que de él esperarían sus amos. No será esta sino una de las muchas veces que la prepotencia de los poderosos y sus viles lacayos hagan mofa y escarnio de Don Quijote; también lo molarán a palos los desagradecidos galeotes a quienes liberó de sus cadenas, pero quizá sean menos dolorosos los golpes, caídas e ingratitudes que hasta entonces había padecido Don Quijote que las burlas sutiles y no menos crueles de que lo hicieron objeto aquellos refinados duques que lo acogieron en su castillo con falaz comedimiento y le prepararon —para su propio solaz— una larga serie de engañosos artificios, entre ellos, el que una desenvuelta servidora —fingiéndose enamorada— intentara torcer en vano la fidelidad que Don Quijote le guarda a Dulcinea.

Estando, pues, derribado e inmóvil, acertó a pasar un Labrador vecino suyo que lo condujo —a lomo de mula— de vuelta a su casa, donde ya el ama y la sobrina del maltrecho caballero estaban informando a los notables del lugar, el cura y el barbero, de cómo su amo faltaba desde hacía días y de cómo, luego de leer en esos “desalmados libros de desventuras”, los arrojaba a un lado y tomando la espada, andaba a cuchilladas con las paredes, y se culpaban de no haberles avisado a tiempo para que fuesen quemados esos “descomulgados libros... que bien merecen ser abrasados, como si fueran de herejes”.

Habida cuenta de que todos tenemos muy presente el capítulo VI de la primera parte en que se da cuenta “Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, no será necesario insistir en el doble filo y sutiles intenciones de esa indagatoria, a la vez ideológica y literaria, sobre los “cien cuerpos de libros” que componían la biblioteca de Don Quijote. No quiso el cura condenarlos en montón, como pedían al unísono el ama y la sobrina, pues —en opinión del licenciado en cánones por Sigüenza— “podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego”. Lo merecían sin duda los *Florismartes*, *Esplandianes*, *Olivantes*, *Platires* y toda la caterva de descendientes de *Amadís de Gaula*, por ser libros mentirosos y plagados de “endiabladas y revueltas razones”; se salva, sin embargo, el fundador de esa estirpe innumerable por ser “el mejor de todos los libros de este género que se han compuesto y así, como el único en su arte, se debe perdonar”. Asimismo ha de perdonarse de las brasas la *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, que “por su estilo es... el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen”. En fin, tras un somero examen de otros géneros literarios, en el cual no sería oportuno que entrásemos ahora, mandaron tapiar la estancia en que permanecían los libros salvados de las llamas, y cuando Don Quijote no encontró la entrada, su sobrina le notificó que “un encantador que vino sobre una nube... dejó la casa llena de humo, y cuando acordamos a mirar lo que había hecho, no vimos libro ni aposento alguno”.

He aquí una más de las inquietantes paradojas del texto cervantino: las mismas patrañas que perturbaban el juicio del hidalgo son utilizadas por los cuerdos y sanos para continuar engañándolo, y lo mismo hizo Sancho, fingiendo el encanto de Dulcinea transformada en una áspera y soez labradora, y lo harán finalmente el cura, el barbero y su cómplice el bachiller Sansón Carrasco para poder llevarlo “encantado” y enjaulado de vuelta a su casa, donde la “pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea” pusieron fin a su locura y también a su vida. **U**

Saturno, la ruptura

Beatriz Pagés

Tiempos convulsos y violentos fueron las dos primeras décadas del siglo XIX en la Europa dividida entre el avance de las tropas napoleónicas y el restablecimiento del poder autoritario. Surgido de este contexto, Saturno devorando a su hijo, de Francisco de Goya, es analizado por Beatriz Pagés, directora de la revista Siempre!, como una respuesta a la política represiva de Fernando VII.

Saturno devorando a su hijo, de Francisco de Goya, es una pintura cismática. Constituye un acto de ruptura con las leyes gravitacionales del universo y los valores fundamentales de la civilización humana. Rompe con las reglas más elementales de la estética, los cánones tradicionales de la pintura europea, con el propio pincel del autor y, sin duda, con la monarquía.

A partir de las series *Los caprichos*, *Los desastres de la guerra* y las *Pinturas negras*, Goya le cierra la puerta al espectador cómplice. Le estorba el observador pasivo y complaciente. Para el Goya irreverente, los ojos del Antiguo Régimen son incapaces de entender la brutalidad inédita de su trazo, la mutilación de cuerpos y la obsesión por escarbar en el fango moral para mostrar la monstruosidad de una época.

Saturno, hay que decirlo, no fue dibujado para ser contemplado. Fue concebido para estrujar las partes más oscuras del inconsciente colectivo. Toparse con él provoca una experiencia emocional indescriptible y contradictoria: horroriza, y al mismo tiempo enciende una especie de fascinación perversa. Retiene y atrapa de manera inevitable al espectador porque coloca ante sus ojos la pulsión oculta, el deseo ilegítimo, inconfesable y universal que existe en todo ser humano y en todo gobierno: devorar al hijo, matar al pueblo.

Para algunos, las brujas, los monstruos y los viejos desdentados, protagonistas en obras como *El aquelarre*, *Sueño de unos hombres que se nos comían*, *Átropos* o *Las parcas*, símbolos de una época oscura e inquisitorial, dan origen a la pintura moderna. Figuras que rebasan los límites del lienzo para introducir a la humanidad —77 años antes de que Sigmund Freud publicara *La interpretación de los sueños*— en el terreno del psicoanálisis y en el río de las ideas liberales que encontraron su primera representación en la Constitución de Cádiz de 1812.

Saturno es consecuencia de un proceso de transmutación. El Goya que por décadas pintó con precisión preciosista el retrato de reyes, príncipes y duques rompe el caballete instalado en los salones de la corte y sumerge los rostros refinados de la monarquía en el ácido de la crítica social para metamorfosearlos en un antropófago sanguinolento.

Este gran monstruo, interpretado a la manera de un engendro que come carroña, es la antítesis de los óleos que hizo Goya de Fernando VII. Digámoslo así: *Saturno* es el retrato del alma de un monarca cuya ambición lo llevó a conspirar en contra de su padre, Carlos IV, para obligarlo a abdicar. Es la entraña espiritual de un parricida y de un traidor que entregó España a los franceses.

La brutal represión de la época no permitía al artista hacer una denuncia directa. Deformó la realidad y recurrió a seres sacados de ultratumba para dejar testimonio frente a la humanidad de que él, Goya, no era cómplice de un rey infame. El abandono de la iconografía neoclásica provocó que el expresionismo se apoderara de su pincel. Ese viejo con los ojos agónicos representa la entraña corroída de una era dominada todavía por los efluvios húmedos y enmohecidos de los sótanos medievales donde la Iglesia asesinaba a sus víctimas por pensar, vivir o ser diferente. Y son precisamente sus fauces, las de *Saturno*, las que devoran todo intento de libertad y democracia. Sujeta con manos, que son más bien garras, el cuerpo de su hijo o hija para deglutirlo e impedir que la Ilustración, la Era de la Razón, nazca.

Saturno busca desesperadamente acabar con las ideas de un movimiento cultural que amenaza con tirar los cimientos del fascismo absolutista. No puede tolerar que llegue a su fin el poder unipersonal —el presidencialismo, diríamos hoy—, el totalitarismo encarnados por la Iglesia y el rey. Le resulta inaceptable la división de poderes, el final de la esclavitud y el que un pueblo pueda decidir, por sí mismo y sin miedo a Dios, su destino.

Goya se quiebra; rompe con la cosmovisión vertical impuesta por el sistema, secularmente inmutable, incuestionable, y... enloquece. La fuerza del sino lo elige para depositar en él la muerte y al mismo tiempo el germen de una incógnita que va a nacer. Al artista le toca hacer las veces de un Cristo. El brote psicótico que le diagnostican, provocado por la inestabilidad que lleva implícita la duda y que lo conduce ineludiblemente a la *pintura negra*, equivale a la agonía de Jesús en Getsemaní.

Pero, miremos el cuadro, ya no a través del alma convulsionada del pintor, sino desde la perspectiva del monstruo. ¿Cómo explicar la antropofagia de *Saturno*? ¿Por qué engulle, con una actitud marcadamente voraz y atormentada, sin placer y sí con dolor, a su hijo?

Porque esta criatura, símbolo de la putrefacción del *Ancien Régime*, tiene miedo de ser desplazada por las ideas luminosas del nuevo siglo e incurre en la práctica caníbal para —como lo explica Sigmund Freud en *Tótem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*, 1912-1913—, apropiarse por la vía oral de “las facultades de las que se halla dotada” una revolución cultural incipiente representada por el pintor a través de un torso joven cuya cabeza y brazo derecho ya fueron tragados.

Goya pinta la boca del esperpento en forma de caverna en cuya profunda oscuridad la víctima sólo puede encontrar la muerte. Ahí, en ese pozo de tinieblas, metáfora de un sistema político agotado, ya no hay flores que nazcan. Así que el canibalismo, desde la interpretación freudiana, es un intento de revitalización inútil. *Saturno* no podrá recuperar juventud y energía, no

podrá refrescar su sangre por más hijos que coma. Y es que su ADN, compuesto por las hogueras inquisitoriales, el incienso asfixiante y los horrores de las guerras no le permiten ni le permitirán renacer.

La postura que adopta mientras devora es similar a la de una fiera cuando descuartiza a su presa. Piernas y brazos no son humanos, y no tendrían por qué serlo. En esta última etapa de su vida, al autor ya no le interesa hacer retratos. El pincel ya no colorea la realidad sino que la interpreta y le desgarras las entrañas para que el espectador, es decir, para que la posteridad, se dé cuenta de lo que había en ella.

En la ultratumba no hay colores. La momificación lleva a los vivos a tener la carne muerta. Monarquía, príncipes y cardenales, el poder absoluto, forman ya parte de las catacumbas. *Saturno* está hecho a base de verdes putrefactos y negros de tiniebla. Es un muerto en vida.

Lo único vivo en ese cuadro es la sangre que brota de la joven y derogada Constitución de Cádiz.

Es cierto que el *Saturno devorando a su hijo* de Rubens es el antecedente de la versión goyesca, pero mientras el pintor alemán del siglo XVII se limitó a llevar el relato mitológico a la tela, el artista español utilizó como pre-



Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1823



Francisco de Goya, *Retrato de Fernando VII*, 1814

texto la leyenda para dejar testimonio de la decadencia del poder y de su personal ruptura con un régimen represor de la libertad creativa, origen del miedo político y la crisis vivencial que sumergió al pintor, al final de su vida, en una depresión psicótica.

El tema proviene, sin duda, de la mitología. Pero el *Saturno* de Goya no es el mismo que aparece en *Las metamorfosis* de Ovidio. No es ese padre ingrato que intenta matar a Júpiter, el hijo que lo libera de la cárcel, el que le regresa el imperio robado y que Pedro Pablo Rubens sí pinta de acuerdo con la tradición latina: “un anciano con una larga y espesa barba blanca y una hoz en la mano. Emblema del tiempo que vuela con rapidez y todo lo destruye y acaba”.¹ A Goya sólo le interesa la parte destructiva del mito para mostrar cómo un gigante en decadencia, que en un momento fue imperio y dominó tierras, mares y hombres, ya no puede sostenerse debido a su desintegración moral y política.

De los molinos donde el artista preparaba los negros y los ocre, salieron brujas, duendes y criaturas infernales, personajes de “aquelarres inmundos”,² como los calificaban ciertos representantes de la Inquisición, y también gigantes que, como *Saturno*, eran engendros que demostraban su fuerza y poder comiendo humanos.

¹ Rafael Reinés, *Compendio de mitología y de las Metamorfosis de Ovidio*, Imprenta de D. Francisco Oliva, Barcelona, 1840.

² Jean-Claude Carrière y Milos Forman, *Los fantasmas de Goya*, Tusquets, Barcelona, 2006.

El significado de esta obra, la contranatura o el *antecosmos* que hay en ella, puede entenderse mejor cuando se le compara con la iconografía bíblica a la que han recurrido cientos de pintores para representar, una y mil veces, el sacrificio de Isaac. Mientras Abraham se ahoga en la duda y sufre al tener que matar a su hijo para demostrar su sometimiento a Dios; mientras Rembrandt coloca la mano del patriarca de Israel sobre los ojos de Isaac para que la expresión piadosa de su mirada no le impida ejecutarlo, Goya representa al “padre Saturno” en una actitud sádica y desvergonzada que, como decíamos, no muestra gozo y sí falta de escrupulosidad.

Se trata, sin duda, desde la interpretación política, de dos personajes cuya misión es opuesta. Abraham fue el fundador de “muchos pueblos”, el Dios y guía de lo que después sería una nación. Estadista generoso y honrado, cuya disposición al sacrificio lo coloca ante el “desgarrador dilema de atender la voz de Dios o los requerimientos del amor filial”³ para, con esa obediencia, asegurar el derecho de su pueblo a existir.

En el otro extremo está *Saturno*, antítesis de la lealtad hebraica, también dueño de un reino, pero traidor al interés de su pueblo. *Saturno* es el alma de Fernando VII. Es el Dorian Gray de Oscar Wilde. Goya lo metamorfoseó en un ser horripilante para poder decir lo que pensaba de un absolutista que, además de restaurar la Inquisición, regaló en un acto de evidente abyección la corona de España a Napoleón Bonaparte.

Antes de convertir la *pintura negra* en refugio clandestino de libertad política, ya había manifestado Goya callada y secretamente su rechazo a la naturaleza golpista del monarca. En uno de los cuadros, hechos por encargo, para rendir homenaje a Fernando VII, borró, en la primera versión, una corona de laurel que una figura femenina, símbolo de la España constitucional, había colocado sobre la cabeza del monarca.

Saturno es el concentrado de todos los excesos, vicios y debilidades presentes en gobernantes y regímenes donde no hay límites de poder. Goya representó, tal vez sin proponérselo, el *summum* de la corrupción política. Por eso, ese cuadro en particular horroriza. Es el espejo en que se refleja el hombre de poder. Lo mismo el monarca que el ministro; el presidente, el estadista o el senador de la República.

Saturno forma parte de los llamados “fantasmas de Goya”, espectros que utiliza el pintor para dejar ver los abismos insondables del alma humana. Tal vez, sin proponérselo, el artista ejecutó, a grandes pinceladas, el arquetipo universal de la declinación del poder. **U**

³ Anaclero Ferrer, Francesc J. Hernández y Benno Herzog, *Hacia una estética del reconocimiento. La culminación de Rembrandt y el enigma de Goya*, volumen XCII, Universitat de València/Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 2011.

Homenaje a Manrique, 80 años

La historia como obra de arte

Álvaro Matute

Considerado una autoridad internacional en el campo de la restauración de inmuebles históricos, Jorge Alberto Manrique dictó en 1969 una conferencia en la que compartió la mesa con jóvenes promesas en esta disciplina. Ahí estuvo el ahora doctor Álvaro Matute, autor de La teoría de la historia en México, quien recuerda el episodio para conmemorar los 80 años de vida del también académico y crítico de arte.

Tal vez sea demasiado pretencioso comenzar con una cita de Heidegger: “El arte pone en operación la verdad de los entes, porque permite brotar a la verdad. Entendiendo por verdad el desocultamiento del ser” (*Arte y poesía*). Viene a cuento porque en 1969 Jorge Alberto Manrique, que había sido mi maestro tres años antes, o sea hace cincuenta, presentó una ponencia en la III Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos celebrada en Oaxtepec poco después del Día de Muertos. Fueron ponentes en ese importante congreso los historiadores jóvenes, que apenas habían rebasado los treinta, pero que ya eran algo más que promesas: Florescano, López Austin, Josefina Zoraida Vázquez, etcétera. Los ya suficientemente probados fueron comentaristas y, quienes ya podían ser considerados vacas sagradas, pre-

sidentes de mesa. Los principiantes teníamos la misión de hacer la relatoría.

Jorge Alberto Manrique fue el ponente de la mesa sobre historiografía novohispana. Yo fungí como relator, lo que me hizo llegar con la ponencia leída y tomar nota de las discusiones a partir de ella. “La época crítica de la Nueva España a través de sus historiadores” fue un ensayo sorprendente y novedoso. Desde sus prédicas a partir de los años cuarenta el transterrado Ramón Iglesia y nuestro Edmundo O’Gorman habían insistido en que la obra histórica era un fin en sí misma y no una cantera de datos, esto es, reivindicaban su lectura integral y no sólo su consulta: abro el libro, encuentro el dato y lo cierro. Enseñaban a valorar al autor por lo que decía y no por sus aciertos puntuales. Ellos predicaron con el

ejemplo, pero este no había cundido lo suficiente. Manrique tomó la estafeta y abordó a tres historiadores de finales del siglo XVI que aparentemente no tienen nada en común, salvo el ser coetáneos: fray Agustín Dávila Padilla, cronista dominico; Diego Muñoz Camargo, historiador tlaxcalteca, y Baltasar Dorantes de Carranza, descendiente de conquistadores. Sus crónicas, por el objeto de estudio, son totalmente disímbolas. La virtud de Manrique radicó en irse más allá de lo inmediato y encontrar actitudes y expresiones convergentes. Así, la evocación de un paraíso perdido, la búsqueda milenarista, la gran culpa, la sensación de desposeimiento y la alabanza de la tierra. Esos cinco temas desprendidos de los tres libros hacen a sus autores ser contemporáneos de su propia historia, decir a partir de lo que cuentan de tres pasados diferentes: la evangelización de los dominicos, la historia de Tlaxcala, antes y después de la Conquista, y la Conquista misma, seguida de lo que pasó después a lo largo del siglo. Los llevan a expresar la búsqueda de su ser, que los hace evocar un pasado glorioso, pero teñido de culpabilidad por lo destruido, al tiempo que gozaban de una naturaleza pródiga pero que no les acababa de pertenecer, de ahí su deseo de buscar una historia que nunca llegó a estar ahí.

En un acertado golpe de audacia, Manrique ve a los tres autores en su contemporaneidad manierista, al lado de grandes personajes como el príncipe de Dinamarca y Segismundo. Dio una gran muestra de cómo el arte y

la historiografía, al ser representaciones, expresan una verdad íntima, más allá de los asuntos que traten. Estos dan lugar a los verdaderos temas, aquellos en los que se les iba la vida a los autores, que en sus respectivas crónicas expresan satisfacciones e insatisfacciones; lo que hicieron sus ancestros inmediatos, frailes evangelizadores, tlaxcaltecas aliados a los conquistadores y estos mismos, pero cuya herencia no llegó al presente, a *su* presente, en el cual sentían que otros habían aprovechado el esfuerzo anterior, ajeno. Evocan y reprochan, anhelan y lamentan, son y dejan de ser.

Por entonces Manrique maduraba sus trabajos sobre el manierismo que en sus clases de la materia Reforma y Contrarreforma le escuchábamos y en sus análisis del arte de los últimos días del siglo XVI y el inicio del XVII comenzaba a fundamentar. La ponencia de Oaxtepec lo llevó a emparentar a tres cronistas-historiadores con las obras aceptadas como arte en plenitud. Fiel a la enseñanza de Iglesia y O’Gorman, mostró el valor en sí mismo de las obras historiográficas, leyó entre líneas lo que las tres escogidas le dieron y las sacó de los polvosos estantes a los que se acude para consignar cuándo fue fundada una población o quién ofició la primera misa en una localidad. No toda historia alcanza esa dignidad, sólo aquellas que desocultan el ser y ofrecen su autenticidad.

Durante mi magisterio siempre tuve presente esa enseñanza. **u**

© Rogelio Cuellar



Jorge Alberto Manrique

Teodoro González de León

Gran consternación ha causado la muerte, a los 90 años de edad, el pasado 16 de septiembre, de Teodoro González de León, uno de los más grandes arquitectos mexicanos, quien con su talento y visión moderna renovó el paisaje y los espacios urbanos de nuestro país.

Formado en nuestra Universidad Nacional, participó en el anteproyecto de la Ciudad Universitaria y regresó a ella para construir una de sus obras más recientes, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), espacio privilegiado para admirar muestras novedosas de la creación artística mundial.

Para rendirle merecido homenaje, presentamos a nuestros lectores un ensayo de Graciela de la Torre, directora general de Artes Visuales de la UNAM/MUAC; una entrevista de semblanza realizada por la escritora Silvia Cherem; una puntual revisión de su trabajo por el también arquitecto Vicente Miguel Chacón y un emotivo texto elegíaco del crítico y ensayista Adolfo Castañón.

Estadista de las formas

Adolfo Castañón

*Terco esplendor:
frente a la lluvia, erguido
templo de luz*
MATSUO BASHO, *Sendas de Oku*
(traducción de Octavio Paz)

Tras el nombre de Teodoro González de León (1926-2016) asomaban ya las letras y arcos del arquitecto. Con su noble apelativo de raíz latina y de patriarca bizantino, González de León encaró desde muy joven una vocación artística hacia la creación de formas descifradas como jeroglíficos en un espacio, el de la ciudad, también taciturno como la esfinge. Su apellido hispánico quizá lo predestinaba a domar lo informe...

Era Teodoro un curioso desarmador de enigmas, un ingenio revelador de luces públicas y sombras privadas, un músico o un bailarín capaz de traducir el movimiento de los espacios en escenarios monumentales, escuelas, colegios, bibliotecas, museos, edificios públicos, parques, auditorios.

Un estudiante perpetuo del espacio urbano. Enamorado del mundo, amoroso habitante de una ciudad a la que supo dar nueva vida, Teodoro parecía sacar de las atentas entrañas de la tierra esas arcadas y pasadizos geométricos que pueblan las atmósferas a las que él supo educar, domar, cultivar... y casi dar voz...

No alzaba sus armaduras —teocalis de Teodoro— para que las habitaran párvulos gusanos; aspiraba a que

sus hospitalarios laberintos fueran poblados por un ciudadano capaz de degustar el espacio entre soberanos paseos reversibles...

Arquitecto e historiador de la arquitectura, pintor y dibujante, conversador y jardinero, atleta y enciclopedista, Teodoro sabía leer en el álbum de la memoria los presentimientos de una civilización a la vez pasada y por venir. De una ciudad a otra...

Sus irresistibles y arrebatadores impulsos edilicios tenían mucho de público y forense, de histórico y aun de político y casi utópico, entre anfiteatros y vestíbulos, terrazas y vastas explanadas...

Teodoro era un estadista de las formas, una suerte de sastre de la cantera capaz de inventarle atuendos monumentales a una época y un país —los nuestros— tan necesitados de identidad compartida y de espacios habitables. Trazaba para alzar, escribía para inscribir, leía para traducir y soñar...

González de León pensó y supo inventar y compartir el espacio cuyo jeroglífico iba descifrando ante nosotros como un mago taumaturgo que sabe leer y encauzar la partitura de la energía en formas necesarias y memorables, nunca ajenas a la historia de las ideas hechas forma.

En el vasto bosque de su museo mental, ningún árbol se parecía al otro pero todos participaban de un inconfundible aire de familia, a la par tan suyo y tan elegante, tan próximo al firmamento.

Conversación con González de León

Los planos de un temperamento

Silvia Cherem S.

Teodoro González de León, fecundo arquitecto y artista plástico contemporáneo, identifica la presencia de las musas cuando siente en la parte trasera de su cerebro, casi perforando su occipital, la irrupción de “una bola de imágenes en ebullición” que se traducen repentinamente en un trazo, un boceto, una fórmula comprobable, un entusiasmo creativo de largo aliento.

Muy pocos lo reconocen como artista plástico, disciplina que practicó casi en secreto. Si son pocos los que conocen sus series —secuencias de experimentos ópticos y cromáticos, tubos con los que reinterpretó a Fernand Léger o a Juan Gris, ensamblajes con sello arquitectónico—, son menos aun los que pueden o intentan descifrar los títulos de sus obras, obsesivos acertijos matemáticos como: *S.21.12 / 1976*.

Inversamente proporcional al éxito que González de León alcanza como arquitecto, es el desdén que aún hay por su creación pictórica y escultórica. “Caballero andante de la arquitectura”, como lo define Alejandro Rossi, ha plasmado en edificios públicos y de departamentos, museos, centros cívicos, plazas, jardines, embajadas y residencias en México y el extranjero, una poética del espacio. Su economía de líneas, las proporciones geométricas rigurosas y los volúmenes masivos recubiertos con la piel dura del concreto cincelado con grano de mármol han creado un estilo propio con referencias a la arquitectura prehispánica de Mesoamérica.

Tanto en el Museo Tamayo, la remodelación del Auditorio Nacional, El Colegio de México y la Universidad Pedagógica Nacional, que realizó en colaboración

con Abraham Zabludovsky, como en el edificio Arcos Bosques, proyectado con Francisco Serrano y Carlos Tejeda, o el Fondo de Cultura Económica, hay una factura personal con la que González de León ha renovado la arquitectura mexicana.

En la soledad de su estudio, ubicado en la casa que él mismo diseñó en 1996, en la calle de Amsterdam de la Hipódromo Condesa, donde compartía sus sueños con Eugenia Sarre, atesoraba casi la totalidad de su obra plástica.

El espacio es limpio. Pocos cuadros penden de la pared porque defiende la idea de que los muros deben estar libres de todo objeto. “Si uno cuelga las obras, se apoderan del espacio”. En repisas y a la mano, tiene *Desde mi azotea* de Agustín Lazo, un diseño de Mathias Goeritz, un desnudo de Soriano, un grabado de Francisco Toledo, un garabato catalán de Frederic Amat y un gesto minimalista de Jan Hendrix. “No colecciono obra, nunca lo he hecho, sólo me rodeo de lo que me regalan mis amigos”.

En el patio de su casa, tiene *Dafne*, una escultura en bronce de Juan Soriano —prototipo de la espectacular mujer-árbol que distingue Arcos Bosques—. Ahí está ella, cobijada por una añosa palmera de ochenta años, haciendo contraste con la alberca de fondo azul y un solo carril, en la que él nadaba sin excepción, cada mañana.

Sobre los libreros está quizá lo máspreciado: dos dibujos dedicados que le dio Le Corbusier, cuando a finales de los cuarenta trabajó en su taller —uno de ellos, una mano abierta, la de la elocuencia, que pintó tras la



Teodoro González de León

guerra deseoso de romper con los puños cerrados del fascismo—, y otro más colorido, evocación de una mujer voluptuosa. También ahí tiene un grabado de Picasso que presume habérselo robado.

“Cuando estudiaba en la Escuela de Arquitectura en San Carlos, se presentó una deslumbrante exposición de Picasso en México. Un representante de Picasso trajo de París una placa de grabado, con la autorización de producir dos copias que él firmaría. Le recomendaron el taller de Alvarado Lang en nuestra escuela y ahí, frente a mis ojos, hizo cuatro copias para elegir las mejores. Las dos que rechazó, las dobló y las tiró al basurero. Cuando el francés se fue, Armando Franco tomó una, yo la otra. Alvarado Lang nos regañó: ‘eso no se debe hacer’, pero luego nos recomendó ponerlas en agua al siguiente día, cuando el color se hubiera fijado, para borrar los dobleces. Después de un día de remojón y una ligera planchada con trapo encima, el grabado quedó perfecto. No está firmado, pero es uno de mis más preciados recuerdos”.

En ese hogar biografía, abrazado por los libros, la música clásica contemporánea y numerosas piezas de arte, González de León aceptó platicar de sus pasiones, manías e historia.

Ahí, como en el modelo de la casa japonesa que tanto admira, no hay cortinas. El escaparate se baña de luz durante el día, y a medida que anochece, el claro oscuro

desdibuja a Teodoro, un *gentleman* fino, celosamente ordenado, metódico y severo que, a ratos, corre la cortina del silencio para evitar hablar de sus emociones.

PINTOR DESDE NIÑO

El primer premio de dibujo que recibe Teodoro González de León lo obtiene de niño en el Colegio Francés Jalisco para varones, ubicado en la colonia Roma, donde hoy es la Casa Lamm. Cursaba la primaria y era capaz de dibujar aviones con una precisión sorprendente. “Hice más de 200, todos los aviones de guerra y comerciales que encontré en revistas y periódicos. Durante años atesoré mi colección, pero cuando me separé de Ulalume, no sé dónde quedaron”.

En su casa nadie tenía una afición artística. Su padre era abogado; su madre, una devota mujer cristiana con estudios en Francia que se dedicaba al cuidado de sus seis hijos. La suya era una familia tradicional. “Si a algo debo mi educación plástica es a las estampitas y cartas postales que mi madre coleccionó en su juventud—monumentos históricos, paisajes, obras de arte—, y al *Larousse Ilustrado* que pasaba yo horas viendo”.

Ya en secundaria, de hermanos lasallistas, el maestro Ibarrola, “un calvo místico”, sugirió buscarle un maestro de dibujo que pudiera potenciar su talento innato.

Su padre contactó a un amigo de juventud, un maestro de primaria que aceptó corregir los trabajos de Teodoro entre clase y clase en una escuela primaria “aterradoramente gigantesca” en la calle de Mesones. Los fines de semana, con el maestro Iturbide iba al parque de Tlaquehemécatl, en la colonia Del Valle, donde se localizaba el Rancho Santa Anita y ahí González de León aprendió a dibujar el paisaje y la perspectiva de un campo puro con vacas, caballos y tejocotes.

De entonces son también los retratos que González de León pintó de sus padres, hermanos y demás familiares; y los dibujos de magnolias al pastel que su madre atesoró. “Aunque les gustaban mis pinturas y las colgaban en la casa —dice—, a mis papás no les gustaba la idea de que yo fuera pintor”.

Teodoro rompió amarras en la preparatoria. “Me pesó enfrentar mis dudas con la familia, me rebelé y a los 17 años se me aclaró el camino. Rompí con todo”.

Leía a Krishnamurti y, como dictaba “el maestro”, aspiraba a ser libre para comprender sus instintos e impulsos. Concebía la vida social como producto de la astucia, el engaño, la codicia y la mala voluntad del hombre. Como decía el gurú hindú, sólo la revolución total, la ruptura con las viejas fórmulas, produciría un cambio social, religioso y humano. “Mi formación había sido triste, la cerrazón del catolicismo me resultaba muy castrante y me rodeé de amigos que, con absoluta tranquilidad, cuestionaban la hipocresía del mundo moral”.

LOS INICIOS MÍTICOS COMO ARQUITECTO

Casi sin cuestionarse, por su gusto por las matemáticas y el arte, en 1943 Teodoro ingresó de manera natural a la Escuela de Arquitectura de la Academia de San Carlos, donde arquitectura y artes plásticas compartían el sobrio edificio, con un patio del siglo XVIII y techumbre porfiriana cobijando las réplicas en yeso de las esculturas de Miguel Ángel para la Capilla Médicis y la Victoria de Samotracia en el centro. “A diferencia de ahora, entonces se preparaba a los arquitectos como artistas, como productores de los objetos y monumentos más duraderos de la cultura. Ahora funden arquitectura con diseño, se olvidan del arte y de su historia, y eso es una estupidez”.

Se inscribió en las clases de grabado de Carlos Alvarado Lang y durante dos años trabajó en su taller. “En aquel tiempo no pintaba ni esculpía, sólo hacía grabados. Con Alvarado Lang mantuve una amistad cercana hasta que murió. Iba a su casa, muy modesta, ubicada en la Santa María. Su hermano, el Satanás, nos llevaba a mí y a mis compañeros a los cabarets más siniestros del Centro. Decía que éramos jóvenes, que teníamos que aprender”.

Sus ratos libres en la escuela, Teodoro los pasaba en la Galería de la Academia de San Carlos, ubicada en su propia escuela. Esa colección de pintura despertó en él una vocación que lo llevaría a los rincones más alejados del mundo, inclusive al remoto Japón en busca de museos. Esta comprendía una vasta selección de pintura gótica de la España de los siglos XIII y XIV, obras del Renacimiento, del Manierismo italiano —incluidas obras de Tintoretto—, arte holandés del siglo XIII, cuadros de Francisco de Zurbarán y de Goya, obras francesas del siglo XIX y pintura colonial mexicana. “Era un lujo estar entre clase y clase en esas salas, casi siempre vacías”.

Además le encantaba visitar la biblioteca de San Carlos que, ajena a la cerrazón de la Escuela Mexicana, contenía las ediciones fundamentales del movimiento moderno. Ahí leyó a Le Corbusier, a los miembros del constructivismo ruso, a los futuristas, a los funcionalistas alemanes, checos y holandeses, a los representantes del Bauhaus, incluyendo a Mies van der Rohe.

Desde el primer año, a sabiendas de que el oficio sólo se aprende en la práctica, como sostenía la Académie Française, comenzó a trabajar con sus maestros. Primero con Carlos Lazo hijo. “Era un político nato, un hombre que hacía alarde de sus grandes obras, pero yo no tenía trabajo y el aburrimiento me obligó a renunciar”.

Luego, con Obregón Santacilia. “Él tenía muchísimos proyectos; en aquel momento le encomendaron tres tumbas que debía completar al mismo tiempo. Apoyado en mis clases de estereotomía, le ayudaba en el diseño del corte de piedras. Para despiezarlas se requería de una gran destreza, habilidad geométrica y precisión de trazo. Trabajé con él casi un año. Me cansé de su falta de modernidad, de su propuesta contaminada con el *art déco*”.

Finalmente, cursando el tercer año, tuvo que elegir entre seis profesores de composición arquitectónica, y optó por Mario Pani. “Los trabajos de los mejores alumnos los colocaban en el patio y entre todos los maestros de composición los iban juzgando. Se enojaban, discutían, corregían. No me perdía esas sesiones, eran aprendizaje puro. Aunque Augusto Álvarez era el más moderno y creaba ya obras distintivas, a mí me apasionaba Pani, un provocador nato que daba gala de brillantez e inquietud”.

Pani constató que González de León y Armando Franco destacaban en el dibujo y no tardó en invitarlos a trabajar en su despacho. “Durante algún tiempo, su personalidad me arrastró, fue una figura tutelar. Ya luego empecé a criticarlo, su afán decorativo me parecía muy superficial. Los jóvenes son malditos, tienen prisa...”.

Contra la visión de la mayoría de sus maestros, González de León se sumergía en los manifiestos incendiarios del movimiento moderno de la arquitectura. Le interesaba Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, por su economía expresiva, el maridaje entre el arte y la ingeniería y la simplicidad formal mediante el uso de gran-

des superficies de vidrio plano; pero sobre todo le apasionaba el radicalismo de Le Corbusier. “Lo admiraba como a nadie, pude leer casi todo lo que estaba en la biblioteca y, asumiendo su propuesta, estaba yo decidido a cambiar al mundo”.

Como muchos, con furor mesiánico en aquel entorno de desconsuelo que dejaba la Segunda Guerra Mundial, creyó que había que hacer tabla rasa de todo lo que se había creado en el pasado. Retomando la utopía ilustrada del *Plan Voisin* que planteó Le Corbusier en 1925, González de León sostenía inflamado que la sociedad requería desconocer la historia y la trayectoria para poder crear “nuevos espacios y eliminar la insalubridad, la promiscuidad y la miseria de las ciudades”.

Seducido por la promesa de salvación y utopía, aspiraba crear una Ciudad de México arrasada en la que sólo quedaran monumentos y nuevos edificios, entre jardines, parques y autopistas. Muy pronto encontraría la oportunidad para poner a prueba su fantasía redentora.

EL “FRACASO” DE CIUDAD UNIVERSITARIA

En 1946 Miguel Alemán, deslumbrado por los imponentes campus de los norteamericanos, pensó en crear una ciudad universitaria en el Pedregal de San Ángel, aislada de la ciudad por un mar de rocas, hacer de ella una obra distintiva del México moderno. La Facultad de Arquitectura participaría con un proyecto en el concurso nacional del plano de conjunto.

Los seis maestros de composición convocaron a un precurso para elegir una idea para desarrollarla. González de León trabajaba con Mario Pani, en su despacho frente a la Diana Cazadora, donde también tenía sus oficinas el arquitecto Enrique del Moral. “Pani nos encargó a Armando Franco y a mí dibujarle su plano: una avenida que partía en diagonal de Insurgentes y remataba en un sistema de tres glorietas que agrupaban el conjunto de escuelas. Fue una casualidad ridícula que Del Moral presentara exactamente la misma idea”.

Las oficinas de Pani y Del Moral ocupaban el cuarto piso del Edificio Diana, donde después estuvo el Cine Chapultepec, y era evidente que se habían puesto de acuerdo para apoyar una idea en común. “Para Armando y para mí, ese urbanismo tipo *beaux arts* era el desperdicio del siglo! Con un proyecto de esa índole, se perdía la oportunidad de oro para generar un nuevo urbanismo moderno al estilo de Le Corbusier”.

Con rebeldía y aplomo, invitaron a Enrique Molinar, y tras varios días de encerrona en el pequeño despacho de Molinar en la colonia Cuauhtémoc, los tres jóvenes produjeron una laminita que mostraron a Del Moral y a Pani. “Muy bien, muchachitos’, nos dijeron. Tomaron nuestro trabajo, se encerraron en Cuernavaca

un fin de semana, hicieron una mezcla con el suyo y pervirtieron irremediablemente nuestra idea”.

No satisfechos, Armando, Teodoro y Enrique fueron con José Villagrán, padre intelectual de la Escuela de Arquitectura, quien sorprendentemente dio la cara por ellos. “Aún hoy me conmueve recordar aquel momento”.

Cuando el rector Zubirán veía las diapositivas del precurso, es decir, las imágenes de Pani, de Del Moral y de algunos otros maestros, Villagrán se levantó para mostrar lo que a su juicio era la mejor idea, un proyecto de tres alumnos de cuarto y quinto año. Sin chistar, obtuvieron un apoyo casi unánime. “Fue un bombazo”.

Con la colaboración de más de 60 estudiantes, González de León, Franco y Molinar coordinaron a toda la escuela para hacer el plano de conjunto, la maqueta y cerca de 50 láminas para concursar a nivel nacional. “Imagínate, con un entusiasmo absoluto, nosotros teníamos la autoridad inclusive sobre los maestros mismos. Resultó un proyectazo”.

La Escuela Nacional de Arquitectura finalmente triunfó en el concurso nacional, y Pani y Del Moral quedaron como los coordinadores generales del proyecto de Ciudad Universitaria. “Se apropiaron de nuestro proyecto, y con gran resentimiento, nos desplazaron. Ingenios, nosotros todavía queríamos colaborar. No nos dimos cuenta de que nuestra posición era insostenible. Fue una gran injusticia”.

Para desarrollar los planos constructivos, se realizaron más de 60 triplets de trabajo, con un estudiante de Arquitectura en cada una de ellas. Villagrán, encargado de diseñar la Facultad de Arquitectura y el museo del complejo, invitó a Teodoro a su equipo.

“Fue una deferencia, pero a Armando Franco lo marginaron con Enrique Aragón Echegaray, un maestro que abominábamos, a quien encomendaron la Escuela de Veterinaria. Como teníamos que mantener un frente común, rechacé la tentadora oferta de Villagrán. Me dolió, hubiera sido la oportunidad de mi vida empezar con el diseño de la Escuela de Arquitectura”.

Sin trabajo, porque de Pani no quería saber nada, y decepcionado por su amarga experiencia universitaria, González de León le pidió a Villagrán que lo recomendará para obtener una beca del gobierno de Francia, y así alejarse de México. Se la dieron de inmediato y Teodoro partió a París en 1948 con el objetivo de estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Llevaba linóleos e instrumentos para hacer grabados que nunca ocuparía. Ese viaje tomaría otros cauces y sería decisivo en su trayectoria.

“Le Corbusier decía que la arquitectura no es un oficio de jóvenes y tenía razón. Con la perspectiva a mi favor, hoy reconozco que aquel éxito temprano hubiera sido excesivo; la abrumadora responsabilidad nos hubiera aplastado. Aunque entonces no podía saberlo, a mí finalmente me iría mejor”.

De paso por Nueva York, Teodoro visitó el Museo de Arte Moderno. Fue un impacto brutal. Durante tres días se postró ante el *Guernica*. Ya antes, en México, había tenido oportunidad de admirar la obra de Picasso en la gran exposición que Fernando Gamboa había organizado en 1944 en la Sociedad de Arte Moderno. “Picasso me deslumbró, fue el primer gran genio moderno que vi. Quería mirar como Picasso, pintar como Picasso. En aquel entonces, a los museos no iba casi nadie. Estaba yo solo, admirando lo que me gustaba. Así sucedería también, en París, en el Louvre”.

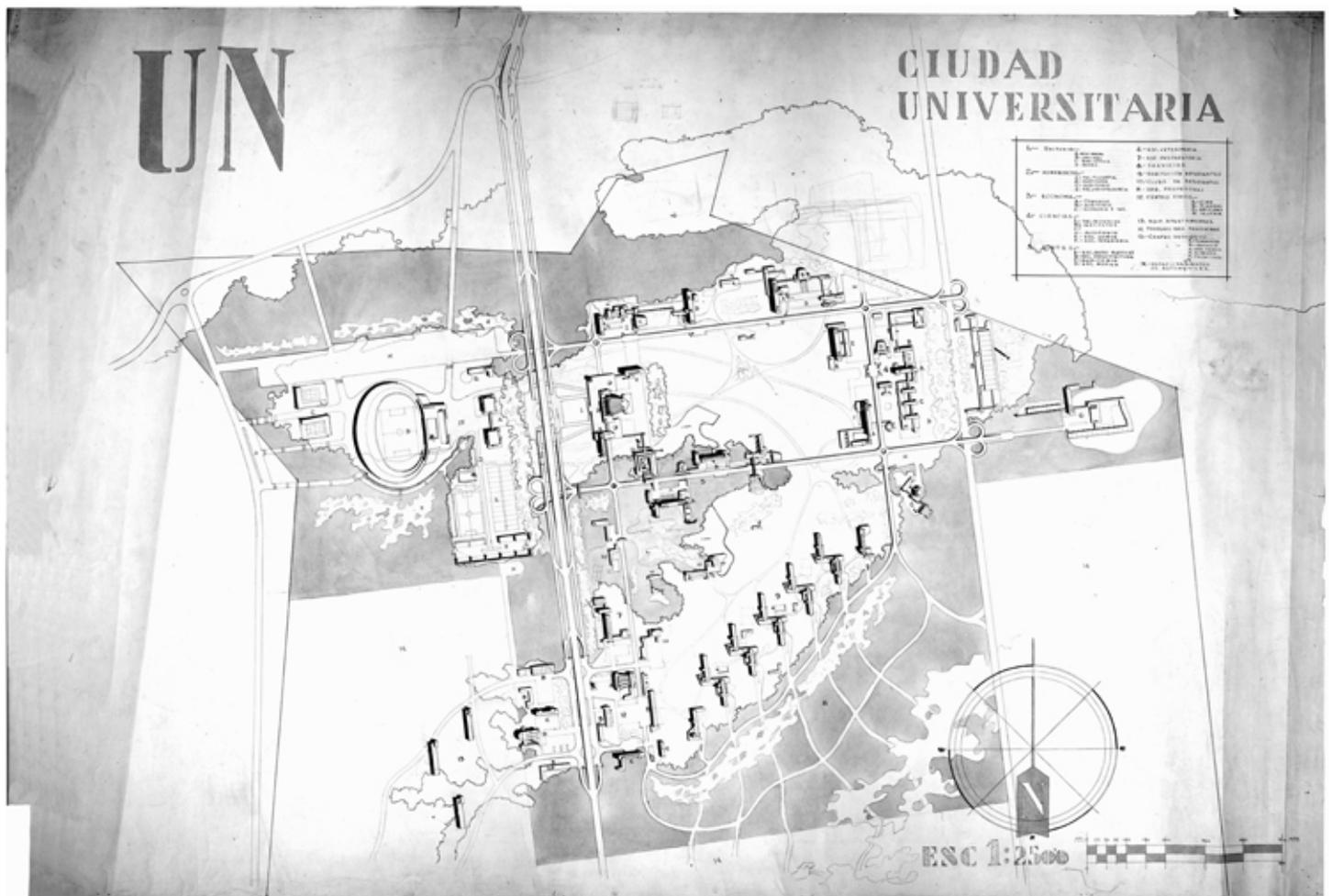
A pocos días de estar estudiando en la Escuela de Bellas Artes de París, Teodoro supo que se había equivocado. Los estudios eran anticuados y tediosos, muy alejados de la vanguardia que buscaba. Mientras decidía qué hacer, se inscribió en un curso de concreto en otra escuela, pero las altas matemáticas para ingenieros lo rebasaron. “Me quedé sin nada. Temí que me quitaran la beca, pero me descaré y le pregunté al comité de becas qué podía hacer. ‘Lo becamos a usted, no a la escuela’, respondieron, ‘puede hacer lo que quiera’”.

Decidió entonces tocar la puerta del estudio de Le Corbusier, en la calle Sèvres. Lo recibió André Wogenscky, discípulo y colaborador del maestro. Como se esti-

lababa en la Edad Media, Le Corbusier tenía dos despachos juntos: uno de ingenieros y otro de arquitectos. Apenas calentando los motores, tras el desempleo que generó la guerra, Le Corbusier proyectaba la construcción de la Unidad Habitación de Marsella, una edificación que albergaría a mil 600 personas.

Le Corbusier requería ingenieros para dibujar planos en los que pondría a prueba su elaborado sistema de proporciones, el Modulor, de medidas armónicas a escala humana, que luego obsesionaría también a Teodoro González de León. “Comencé dibujando planos de armado de varillas de concreto. Como al cuarto día, Le Corbusier, un hombre taciturno, vio mis trazos e inmediatamente le pedí a Wogenscky que me pasara con los arquitectos. Supo distinguir las manitas”.

Poco tiempo después, Le Corbusier invitó a González de León a trabajar en su departamento. Como este estuvo abandonado durante la guerra, las ventanas de fierro se habían oxidado y quería cambiarlas por marcos diseñados en madera. “Llegaba yo muy temprano, cuando él venía regresando de correr su milla diaria. Aunque como buen francés no se bañaba, era un hombre pulcro. Desayunábamos, se ponía a contestar cartas y mientras yo hacía los nuevos marcos para las ventanas, él pintaba. Ya luego, cerca de la 1:30 de la tarde, nos marchábamos al atelier. Ahí laborábamos hasta las 9 de la noche, todos los días”.



Plano del proyecto de Ciudad Universitaria de Mario Pani donde colaboró Teodoro González de León



Teodoro González de León / Abraham Zabludovsky, oficinas centrales del Infonavit, Ciudad de México, 1973-1975

Aunque Teodoro no tenía tiempo para crear ni un solo dibujo, aprendía de su maestro el oficio arquitectónico y la poética plástica. Le Corbusier definía la arquitectura como “el juego correcto de los volúmenes bajo la luz” y en consonancia con los avances industriales, concebía la casa como una máquina para ser habitada. Fue él quien inició el uso del concreto armado y del vidrio plano como recubrimiento de sus fachadas, elementos que Teodoro haría propios.

“Aprendí de Le Corbusier que la creación se hace en silencio. Los maestros de arquitectura que yo había conocido eran pericos. Le Corbusier podía pasar horas sin pronunciar una palabra. Se acercaba al restirador con cinco colores en su mano, trazaba algunas líneas y sin decir nada, se iba. Así era también cuando pintaba. Concentración y silencio”.

El París que González de León conoció en esos dos años de profunda maduración fue decisivo. No sólo por la relación con Le Corbusier y el aprendizaje diario, también porque ahí conoció a Ulalume Ibáñez, una joven poeta uruguaya con quien compartiría casi cuatro décadas de su vida. “Con Ulalume recorrí Francia en búsqueda del románico, que me fascinaba. Desdeñé el gótico. También, viajé buscando ríos para nadar en ellos: el Sena, Loira, Garona, Dordoña, Ródano, Rin... nadé prácticamente en todos”.

En 1949, antes de terminar su beca, pudo ver la gran retrospectiva de Klee, con más de 200 cuadros, y

visitar a Fernand Léger y a Brâncuși, quien no había vendido prácticamente ninguna de sus obras y disponía el espacio escultórico de su hogar para dirigir la vista del espectador.

“Léger tenía mucho talento y estaba muy contento de mi presencia. Desde las cuatro hasta las ocho hablamos de arte, de sus escritos, de su historia. Su mujer comenzó a gritarle que dejara de perder el tiempo conmigo, exigía que me fuera, y así acabó el encuentro. Nunca más lo volví a ver, me impactó para siempre”.

A principios de 1950, ya con prisa, González de León regresó a México. Su beca había terminado y, sin serenidad ni paciencia, quería hacer lo suyo. “Llevaba a Le Corbusier dentro de mí”.

Durante algunos años, maestro y pupilo se escribieron casi semanalmente, y Teodoro conservaba un archivo con las cartas de entonces.

A TRABAJAR...

Apenas llegó, Teodoro ya tenía despacho con Armando Franco. Su primera obra fue la casa de Alberto Cattán, que tardaron cuatro años en edificar. Montada sobre una plataforma de concreto, la casa prefabricada tenía el sello de Le Corbusier. “Con la benevolencia y el entusiasmo de Alberto, un mujeriego inclemente, meceñas incondicional, fuimos aprendiendo a construir”.

De 1955 a 1970, se sucedieron proyectos, pero González de León estaba atrapado en el deseo de transformar el urbanismo mexicano, añoraba una nueva oportunidad de reformar el espacio haciendo tabla rasa del pasado.

“Con el espíritu de ‘experto en sociología’ realicé durante esos años más de 15 estudios de vivienda y desarrollo urbano, como eufemísticamente le llamábamos. Éramos aprendices de sociólogos, estadísticos de segunda, y arquitectos que descuidábamos nuestra tarea natural: el diseño del espacio urbano. Aunque no reformé nada, conocí cuando menos 15 ciudades del país y profundicé en el México tradicional”.

En esos años de desasosiego, González de León reconoció su deuda con la historia y cuestionó a las vanguardias, que borraron el pasado sin sentido. Heredero al fin y al cabo de su tiempo, reconsideró sus ideas de juventud y convirtió su obra en un palimpsesto. Paulatinamente incorporó en sus diseños elementos como la monumentalidad, los arcos y taludes de las pirámides prehispánicas. Asimismo, el carácter pétreo del concreto, que Zabludovsky y él cincelaron para disimular la mala mano de obra mexicana y crearon un acabado nuevo, cargado de historia. Surgieron en sus composiciones grandes explanadas, pórticos y cornisas escalonadas; patios contemporáneos, pérgolas italianas y hasta los tubos de acero reforzado, evocación de la modernidad.

Sólo hasta que puso en orden su pasado, en aquel inicio de los setenta, González de León fue capaz de volver a la pintura.

LA OBSESIÓN DEL ARTISTA

Sus primeras series las hizo cuando terminaba el conjunto habitacional Lomas de Plateros Mixcoac, con Abraham Zabludovsky. Tenía en su haber suficiente educación plástica para ser capaz de expresarse, y movido por la pasión creó un pequeño estudio en su casa de San Ángel en un espacio de 2.5 por 4.5 m. Ahí, a escondidas, creó con el uso del aerógrafo las series que en 1974, en un repentino aliento de confianza, mostró a su amigo Miguel Cervantes, artista y curador de exposiciones.

Asombrado por su rigor para crear formas geométricas y volúmenes con colores primarios, vivos y nítidos, Cervantes lo invitó a exponer en 1976 en la Galería Ponce. “A muchos de los amigos de Miguel no les gustaba mi trabajo. Juan García Ponce y Salvador Elizondo, casados con el informalismo de la nueva escuela mexicana, sentían que un pintor debía dejar testimonio de cómo le temblaba la mano. Argüían que el aerógrafo mecaniza la creación. Afortunadamente a otros, como a Gunther Gerzso, les fascinó mi trabajo”.

Esa fue su primera presentación en público. Tiempo después, exploraría la geometrización pura en una serie en la que trabajaría la figura humana parafraseando el sífon de Léger, el desnudo de Picasso, y una imagen de Picabia. “Cuando Gunther vio estos cuadros en mi estudio, se enfureció. Me dijo que estaba perdiendo el tiempo y se alejó. Creo que se decepcionó de ser mi protector, de haberme defendido tanto. A mí me pegó su distancia, lo admiraba mucho”.

Quizá por ello, por la inseguridad que mantenía en el plano artístico, Teodoro González de León vivía atrapado en las fórmulas matemáticas con las que jugaba para “validar sus obras”. “Como artista no me siento el profesional que soy en arquitectura”.

Primero con el Modulor de Le Corbusier, luego con los números Fibonacci y después con las proporciones áureas, buscaba comprobar la autenticidad de sus diseños. Estaba consciente de que el juego geométrico o las fórmulas no embellecen ninguna creación, pero necesitaba casi como una obsesión verificar la armonía de sus sistemas.

“A ratos me libero, pero estoy atrapado en el juego. Los números son tan fáciles de manejar, que uno puede manipularlos para justificar la búsqueda personal. Sin embargo, las coincidencias de la geometría me dictan tranquilidad. Inconscientemente caigo en una manía, en una necesidad de comprobación. Quizás algún día me sacuda el yugo...”.

Por entonces no le interesaba soltar amarras. Al contrario, para la escultura que estaba creando como homenaje a sus 80 años y que sería instalada en la explanada del Auditorio Nacional, hizo un sinfín de combinaciones a partir del número áureo 1.618, hasta que sus triángulos de acero inoxidable cumplieron con la fórmula.

Con más proyectos que antaño, durante esta entrevista confesó que quería seguir creando y viviendo. Deseaba volver a Japón una vez más; terminar el proyecto del nuevo edificio de Arcos Bosques; el Centro Cultural Mexicano Norteamericano en la ciudad de Austin; el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM; y numerosos ensamblajes, pinturas arquitectónicas donde pegaba cartones, metales, raíces de uvas y las espaditas que arrojaba su palmera, mismas que él atesoraba como una manía en frascos de variados tamaños.

González de León sabía que en los números no hay verdad, pero disfrutaba ser preso de ellos. Como decía su maestro Le Corbusier, en la creación arquitectónica no hay Mozarts. Se requiere del trabajo continuo, del rigor, de la actitud metódica que a ratos elimina el gesto y cauteriza la emoción. Sin embargo, cuando González de León ponía el punto final en cada una de sus obras, el espectador descubre que por las rendijas de este formalismo matemático, acaba por filtrarse la poesía.

Teodoro González de León

La infatigable creatividad

Vicente Miguel Chacón

Hablar de la arquitectura de Teodoro González de León es abordar la obra de uno de los arquitectos mexicanos y latinoamericanos más destacados de nuestro tiempo. En un país como México, en el que los arquitectos de gran talento son suficientes para llenar varios libros, la obra de González de León se hace merecedora de muchas de esas páginas, no sólo por la riqueza plástica de sus edificios sino también por la evolución que se ha dado en estas formas, una constante exploración de espacios y soluciones que vienen desde sus inicios hasta nuestra época, y en este nuevo milenio con nuevas ideas para la arquitectura. La obra de González de León combina al mismo tiempo las influencias del pasado con la mirada hacia el futuro en proyectos que pueden considerarse microciudades dentro de una ciudad, la mayoría de ellos dentro de la ciudad más grande del mundo.

APRENDIZAJE Y AMOR A LA PROFESIÓN

Teodoro González de León estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México y, después de graduarse en 1947, en pleno apogeo del movimiento moderno, obtuvo una beca para ir a trabajar y aprender al mismo tiempo en el despacho del arquitecto más importante de ese movimiento, por su trabajo teórico y práctico: Le Corbusier.

Los 18 meses que González de León estuvo en su despacho de París fueron de suma importancia para la formación del joven arquitecto y sirvieron para definir la arquitectura que realizaría en el futuro.

De la misma manera que Le Corbusier trabajaba no sólo en la arquitectura, sino también en la pintura —al grado de que, según lo escribe en su libro *El Modulor*, uno de los primeros trazos de ese estudio del cuerpo hu-

mano y la modulación, la pintura fue su fuente de inspiración para un edificio—, el arquitecto también hizo trabajo en el área de la pintura, con cuadros que sirven para mostrar el estudio de la geometría que ha hecho característica no sólo la pintura sino también la arquitectura de González de León.

Al término de ese año y medio en el que fue residente de obra de la construcción de la Unidad Habitacional de Marsella, una de las creaciones más famosas de Le Corbusier, el arquitecto mexicano regresó a su país para realizar su propia arquitectura, junto con la influencia de arquitectos famosos internacionalmente como Alvar Aalto y Mies van der Rohe, pero al mismo tiempo formando un estilo propio, el cual desarrolló desde los primeros proyectos hasta sus obras más recientes, de las que siguió aprendiendo, porque la arquitectura es un oficio en que la retroalimentación es constante y un arquitecto se va formando durante toda su vida: César Pelli, el arquitecto argentino que ha proyectado los edificios más altos del fin del siglo XX, lo definió categóricamente al decir que “para poder ser un verdadero arquitecto se tiene que haber pasado de los sesenta años”. Y al estudiar la obra de Teodoro González de León se puede observar este aprendizaje, este deseo de mejorar, este amor a la arquitectura.

LA PRESENCIA DE LA LUZ

Desde sus primeros proyectos como el de la Ciudad Universitaria, realizada como estudiante, y los conjuntos habitacionales, hasta llegar a la Casa José Luis Cuevas, de 1968, una casa de un solo nivel (excepto por el estudio del pintor), el creador siguió las ideas de modulación de Le Corbusier, según tanto el Modulor como el

módulo alveolar, que nunca vio la luz en ningún proyecto del maestro suizo. Esta obra, realizada con una rigurosa cuadrícula, es un claro contraste con uno de los proyectos posteriores, también una casa, la Casa Amsterdam (1996), en donde las formas tienen una mayor libertad y las curvas alcanzan una gran importancia en todo el proyecto. En estos dos proyectos, separados por treinta años y en los que la evolución es clara, se puede ver el aprendizaje del arquitecto, aunque las ideas generales están presentes, como el hecho de iluminar los espacios con luz natural, siguiendo su idea y la de Le Corbusier “de que los espacios se definen gracias a la presencia de la luz”.

A la Casa Cuevas le siguieron otros trabajos de gran importancia que ayudaron al arquitecto no sólo a formarse sino también a hacerse conocido dentro y fuera de México con obras como la Embajada de México en Brasil, El Colegio de México y la Universidad Pedagógica Nacional, realizada con otro importante arquitecto mexicano, Abraham Zabludovsky, con quien también realizó el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, una brillante obra en la que el edificio surgió de un entorno boscoso con formas que recuerdan el escalonamiento de las pirámides prehispánicas y, ayudadas por la presencia de taludes en la mayor parte de sus lados, consiguen que la obra se integre al entorno. El interior del museo es igualmente un ejemplo del adecuado uso de las formas, en el que las salas convergen a un patio interior, iluminado por tragaluces, al que se une la circulación de la entrada, produciendo un edificio que combina las formas de las raíces prehispánicas de México con las formas y materiales modernos, particularmente con el brutalismo y las ideas de Le Corbusier; el acabado de concreto martelinado se volvería característico de la obra de González de León, de la misma manera que el concreto aparente lo fue en la obra de su maestro.

UNIENDO PASADO Y PRESENTE

Al Museo Rufino Tamayo, construido en 1981, y uno de los más famosos de Teodoro González de León, siguieron otros trabajos importantes, como la ampliación de las oficinas centrales del Banco Nacional de México. Este edificio es de particular interés por su relación con el antiguo edificio, del siglo XVIII, un palacio virreinal de los condes de San Mateo de Valparaíso, que fue construido por uno de los arquitectos más importantes de la colonia en México, Francisco Guerrero y Torres.

En este nuevo edificio, al ser una continuación del antiguo, el proyecto de González de León, junto con Abraham Zabludovsky, se vuelve un diálogo en el que los arquitectos, separados por más de 200 años, hablan

un mismo lenguaje: las fachadas tienen el mismo paño, la misma modulación, la misma altura, incluso la esquina remata con un volumen mayor, de la misma manera que la esquina del palacio antiguo, lo que le da a la fachada una continuidad. De esta manera, al mismo tiempo que es muy claro que el anexo pertenece a la época moderna, no busca opacar sino colaborar, compartir y enmarcar la obra de Guerrero y Torres.

Un dato particular es que al concreto usado para este edificio, material característico de la arquitectura de González de León, se le agregó grano de mármol blanco y arena de tezontle rojo, similares a los materiales del edificio colonial. De esta manera, aunque usa elementos claramente modernos y muy característicos de González de León, el edificio se integra a su entorno en una de las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, junto a construcciones por las que Charles La Trobe la bautizó como “La Ciudad de los Palacios”. Las formas modernas de la arquitectura de González de León, junto a las prehispánicas que lo inspiraron y las de las edificaciones virreinales, abarcarían las llamadas tres culturas de México.

UN CONJUNTO URBANO

Entre 1989 y 1991 el artista se encarga, otra vez con Zabludovsky, de la remodelación del Auditorio Nacional, el mayor centro de espectáculos de la Ciudad de México, y al que se le da un gran vestíbulo de acceso techado sostenido por una gran trabe triangular que forma un inmenso pórtico, respondiendo urbanamente así a la vialidad del Paseo de la Reforma, una de las avenidas más importantes de la ciudad, lo que da una entrada con formas escultóricas a uno de los edificios más concurridos por la población.

El edificio de la compañía Hewlett Packard, en la zona de Santa Fe, una de las de más rápido crecimiento, es una obra en la que las formas claramente reticuladas de la zona de oficinas se van complementando por elementos de gran plasticidad, que son los que marcan el acceso al edificio: los muros triangulares (que el arquitecto ya había usado anteriormente en El Colegio de México y en las oficinas del Infonavit), junto con el gran techo en forma también triangular.

Por esa misma época, González de León construye el edificio del Fondo de Cultura Economía (FCE), en lo que es un caso particular dentro de la arquitectura, ya que su ubicación es junto a otros dos proyectos de gran envergadura por parte de Teodoro González de León: El Colegio de México y la Universidad Pedagógica Nacional, lo que crea un conjunto urbano hecho a lo largo de veinte años sin que se tuviera pensado de antemano.

Los dos edificios anteriores eran de carácter horizontal, pero el edificio del FCE contrasta por su verticalidad y por sus formas con el acceso generado gracias a una fachada cóncava de vidrio que se remata en su parte posterior con un puente que atraviesa al edificio, formando un pórtico de 40 metros de altura. El edificio se abre al visitante de la misma manera que un libro del Fondo de Cultura se abre al lector, y la escalinata de acceso a este gran pórtico está inspirada en la escalinata de los jardines vaticanos, ideados cientos de años atrás por Bramante.

El conjunto urbano que Teodoro González de León había ido creando en esta zona se complementó en 1995 con el diseño y construcción de un puente peatonal que, en lugar de ser un agregado funcional sin relación alguna con su entorno, se volvió parte de este, en lo que resulta un detalle muy poco común en las construcciones de la Ciudad de México.

PROYECTOS AMBICIOSOS

También entre 1990 y 1991 construyó González de León la Plaza Rufino Tamayo, un homenaje al pintor y muralista mexicano poco antes de su muerte, en donde los elementos típicos de la obra del arquitecto se encuentran en un ejercicio mucho más plástico y libre, dando lugar a formas muy variadas. Elementos comunes como espejos de agua, un camino pergolado y una serie de marcos que, al ir reduciendo su tamaño, conducen a un mural basado en un cuadro de Tamayo, de los años cincuenta, lo que provoca una perspectiva escultural para las personas que la visitan o los automovilistas que pasan a su lado por la Avenida Insurgentes.

Por esos mismos años comienza González de León uno de sus proyectos más ambiciosos: este es el complejo corporativo Arcos Bosques, de un tamaño tal que se le puede ver como una ciudad pequeña, en donde se ven reflejadas las ideas de Le Corbusier sobre proyectos como si fueran ciudades, tan verticales como horizontales.

El complejo está conformado por tres edificios horizontales (uno de los cuales tiene 400 metros de largo) que rodean dos torres de 165 metros de alto. Originalmente las dos torres iban a ser iguales, dos solemnes marcos de pie uno junto al otro, pero por razones económicas sólo pudo construirse una torre inicialmente. Al poder construir la segunda torre se optó por un nuevo diseño, una reinterpretación de la original, hermana de esta pero independiente e inconfundible. Las torres se han convertido en un elemento de referencia a nivel urbano, dada la posibilidad de mirirlas en días despejados desde diversos puntos de la

ciudad y por su forma tan llamativa dentro del entorno urbano.

LA CASA AMSTERDAM

En 1996 el arquitecto Teodoro González de León construye una casa en la que refleja todas sus ideas: la Casa Amsterdam, de un solo nivel, en la que, contrastando con las formas cuadrículadas de la Casa Cuevas de 30 años atrás, el diseño parte de elementos más libres, más dinámicos, que dan una idea de azar aunque la colocación siga un estricto orden geométrico, y demuestran la capacidad y conocimientos que tan útiles le fueron en su carrera.

La Casa Amsterdam se conforma a partir de un gran pasillo de techo curvo que atraviesa la casa de lado a lado, e incluso se sale un poco de la fachada principal para delimitar el acceso y, al mismo tiempo, dar una composición con la puerta roja y la marquesina curva resultante, que recuerda en cierta forma las de Le Corbusier, el antiguo maestro, a modo de homenaje.

EL SIGLO XXI

El año 2000 encontraría a González de León proyectando sin descanso y buscando nuevas formas en la arquitectura. De la masividad y solidez de las décadas del setenta y ochenta a las retículas uniformes de los años noventa, exploraría formas curvas en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, fachadas inclinadas en Reforma 222, un complejo de usos mixtos en que un centro comercial sirve de basamento para torres de vivienda y oficinas en el cruce de Paseo de la Reforma y Avenida de los Insurgentes, las dos calles principales de la megalópolis, a arcos mayas (como en su proyecto no realizado para la Secretaría de Salud). Estas geometrías arriesgadas, contrastantes con las formas comunes de la gran ciudad, se ven también en la Torre Pedregal 24 y en el edificio en proceso de la Torre Manacar.

De la misma manera que Frank Lloyd Wright trabajó hasta los 91 años, González de León siguió desarrollando su práctica profesional al mismo tiempo que era festejado por sus nueve décadas, con la mente lúcida y la energía que lo caracterizó. La muerte finalmente lo detuvo, el 16 de septiembre de 2016. El día anterior, como tantos antes, trabajó en su despacho. Ese día —los que trabajamos ahí y lo conocimos lo sabemos bien— desarrolló su gran motivación, la arquitectura.

El MUAC de Teodoro González de León

Graciela de la Torre

Crear un museo universitario es una tarea poco sencilla: no se trata de hacer un programa de necesidades para erigir un edificio, sino de que este responda a un proyecto museológico, curatorial y comunicacional. “Garbanzo de a libra” en el mundo de los museos.

El equipo interdisciplinar que concibió al MUAC durante más de tres años tuvo en Teodoro González de León al mejor de los aliados, talentoso artífice de un proyecto complejo a nivel intelectual. Fue su visión integradora y su gran voluntad la que dio luz a la reinterpretación de la plataforma conceptual y museográfica, así como las necesidades técnicas y funcionales de este espacio.

El MUAC abriría sus puertas en noviembre de 2008 en el Centro Cultural Universitario. Con su fundación, la máxima Casa de Estudios del país posibilitaba ampliar la visión de las tendencias artísticas de los últimos sesenta años —y hacia el futuro— al tiempo que enmarcaba su acción en un ámbito de libertad, exigencia crítica y experimentación. Para el museo, la colección y los públicos resultaban ser los ejes y el fundamento de su creación.

Veintisiete años atrás, Teodoro había concebido el Museo Tamayo; en el 2008 los ojos del país estaban puestos en la fundación del MUAC. Su apertura era un hecho sin precedentes frente a la reflexión de los nuevos postulados museológicos, y las necesidades de la infraestructura museal habían cambiado.

En su misión original el MUAC se describía como un “protagonista en el ejercicio de la valoración y construcción de cultura visual de nuestro país desarrollando programas orientados a diferentes sectores sociales al tiempo de forjar su presencia internacional, siempre en resonancia con el espíritu de excelencia y vanguardia que caracterizan a la UNAM”.

Al calor de interminables charlas, invitamos al arquitecto a construir un espacio donde la experiencia del visitante se viviera como la exploración de un “territorio”, como el recorrido de un “viajero” en el espacio museal en cuyas salas fuera posible encontrar una suerte de “mesetas” susceptibles de resonancias conceptuales y expositivas. Teodoro resolvió magistralmente el paradigma rizomático: concibió una “avenida” central y la intersección de amplios corredores transversales y los hizo dialogar con las terrazas que emergen entre salas, conectadas sin perder su autonomía.

Acorde al espíritu universitario, era también fundamental la transparencia, accesibilidad y equidad. No había secreto para el visitante del MUAC, excepto por los fondos restringidos de obra artística. Se trataba de ofrecer la posibilidad de ver el trabajo cotidiano, tanto del laboratorio de restauración, como del centro de documentación Arkhenia; o bien de la cámara fría para la conservación de fotografía. Bajo estas mismas premisas se dispuso el espacio de las oficinas e instalaciones de empleados, siempre en concordancia con

la visión de funcionalidad estética, tan característica del arquitecto.

El programa museológico consideraba como una de sus funciones sustantivas la preservación de los acervos y colecciones en tránsito. Así, el museo podía contar con las mejores condiciones ambientales y de seguridad en sus nueve espacios expositivos y con bodegas de tránsito y fondos reservados para los acervos artísticos y documentales, todo ello dispuesto con tecnología de punta.

Para la concepción del MUAC, el aprendizaje, la mediación y la divulgación son también tareas sustantivas. En un giro de 180 grados con respecto a casi todos los museos del mundo, González de León hizo del espacio pedagógico del MUAC, el Ágora, un actor tan protagonista como el de los ámbitos expositivos.

Conscientes de que las misiones, las necesidades de los museos y las formas de exponer el arte contemporáneo son cambiantes y dinámicas, una vez abierto el edificio se ha puesto a prueba con los diversos programas de exposiciones que tomaron por sorpresa pasillos, terrazas y áreas de circulación sin afectar la fluidez de los espacios.

Quizás el caso más relevante donde el edificio ha demostrado su vigencia y solidez ha sido frente a la exposición de Anish Kapoor. Durante su montaje, el patio de maniobras tuvo la capacidad de recibir cuatro contenedores de manera simultánea y en el andén de acceso se descargaron 106 embalajes de grandes dimensiones

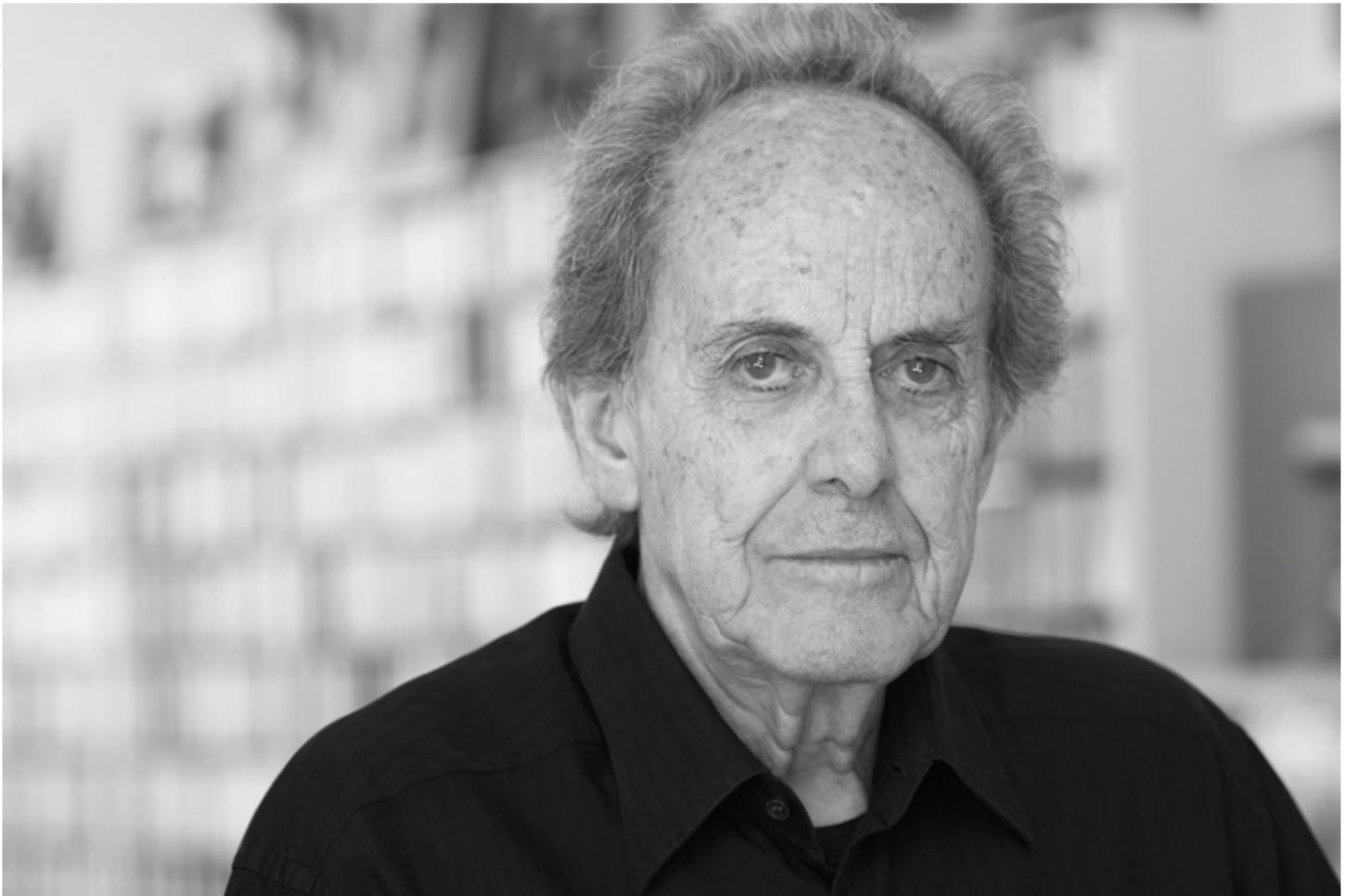
y considerables pesos, mientras sus pasillos estuvieron sometidos igualmente a grúas y montacargas que circularon y maniobraron sin dificultad.

Las salas de exhibición fueron sin duda la prueba más contundente de su efectividad. Recibieron grúas, montacargas, polipastos y cientos de toneladas que pudieron distribuirse a lo largo de la retícula de acero y concreto con la que Teodoro visionariamente proyectó los espacios. Cada pieza fue montada estratégicamente en su lugar; parecía que los volúmenes espaciales hubieran sido proyectados para albergar esta obra. El propio Kapoor admitió que sus piezas nunca se habían mostrado en espacios de excelencia tan generosos. En efecto, la arquitectura adoptó como propias grandes llagas, muros “embarazados”, campanas colgantes, sinuosos espejos y gigantes masas de cera desbordadas.

Es evidente que el edificio proyectado por Teodoro González de León supera por mucho cuestiones de infraestructura, espacios y resguardos a cualquier solicitud del equipo interdisciplinar que concibió al MUAC, y que la Universidad cuenta y contará por muchos años con un museo flexible, dinámico y actual, que sólo un arquitecto de la talla de Teodoro hubiera podido proyectar.

Termino esta reflexión con la frase que tantas veces le dije: “¡Gracias, arquitecto, por dejarnos este museo!”.

Texto realizado en colaboración con Claudia Barrón.





© Barry Domínguez

Teodoro González de León en el Museo Universitario Arte Contemporáneo















Idiota disculpa y otros cortes

Fernando Curiel

DISCULPA IDIOTA

1

Elda Peralta
deslumbrante

Llegamos puntuales
al lugar de la cita
—bueno, yo veinte minutos antes
(*voyeur*, verlas llegar
me llena de gozo
“Something in the way she moves”)

2

Restaurant André
en Miguel Ángel de Quevedo
no lejos de tu casa

3

Nos encantábamos
a todas luces
y yo agradecía a la Fortuna
la inesperada dádiva

Había visto alelado
en el cine Ana María de Taxco
tus películas

Espigada
elegante
perdóname, a lo Rebeca de Iturbide
el cuerpo luminoso

Tritona
tenista

4

Me confiaste
el manuscrito
de tu justa biografía de Luis Spota
novelista de fuste

Leíste gentil
Manuscrito hallado en un portafolios
y, en demasía generosa
lo vinculaste
a *La costumbre del poder*

Platicaríamos, pensé
camino al André
sobre el boicot a *Casi el paraíso*
tema que yo rondaba

5

Lo que hubiera significado
para nuestras letras
de los 50's
la aparición cercana
—mismo despliegue crítico
—misma propaganda
de ambas novelas

La muy madura de Luis
y la ambiciosa desbordada primeriza
de Carlos Fuentes
y las urbanas también
de Rafael Solana y Agustín Yáñez

6

En cambio
“México en la Cultura”
dador de famas y oscuridades
trasladó
el Cetro Literario
de don Alfonso
—el pasado
al joven Fuentes
—el mañana

7

Pero bajé la guardia
cometí un error
el gozo al pozo

Infelice, te esperé
dentro del restaurante
mesa estratégica, reservada

Salvo que el André
tiene dos puertas
salones
y llegaste directa
al bar, apartado

8

Esperamos
comedia de equivocaciones

Tú en la barra
belleza contrariada
media hora
—no lo sabré por ti

Yo, ansioso
horas

Te fuiste
furiosa

9

No tomaste el teléfono

—no sé cuánto tiempo llamé, pero cada quince minutos

Acabé borracho

10

Qué daría, Elda

por reponer ese día

segunda imposible oportunidad

para siempre abolida

Dirigirme al bar

nomás llegar

verte aparecer, deslumbrante

besarte ambas mejillas

conducirte

—tomarías mi brazo

a la mesa del fondo

En la que

cuando recaló en el André

te sigo esperando

BITÁCORA

Lecturas entrelazadas

Libros y revistas comenzados y abandonados

Ramalazos de la memoria

La muerte de mi madre, escamoteada

Encuentros y desencuentros

Y la melancolía en la punta del pie caminante

—Ciudad de México que envilecimos

Y los imposibles tragos ingobernables

Y la decisión del *outfit*

—de vida o muerte

Y la muchacha de quince años

Que un día glorioso

—¡Hossana! ¡Hossana!

Estuvo y ya no está

Salvo en fotografía

Centenario inminente

Algo sobre Thoreau

Ignacio Carrillo Prieto

Henry David Thoreau nació en 1817, es decir, el próximo año se cumplirán 200 de la llegada al mundo de este heterodoxo e inquieto pensador estadounidense, destacado representante de la corriente trascendentalista. El autor de Walden, ese recuento autobiográfico sobre una existencia aislada en la naturaleza, es también el brillante defensor de la “desobediencia civil”.

Durante dos años, dos meses y dos días, del 4 de julio de 1845 en adelante, Henry David Thoreau (1817-1862) vivió solitario en una cabaña de troncos que construyó solo, valido únicamente de sus manos, con el hacha y en el terreno de Ralph Waldo Emerson, refugio de ermitaño como el de Simón Estilita de la Tebaida, al principio de los tiempos, alejados ambos de los impertinentes, conviviendo con la naturaleza y con sus demonios personales; aquel trepado en su plataforma aérea y Thoreau asomado al espejo admirable del lago Walden, descifrando día a día su misteriosa pureza.

Era otra de las “ocurrencias” del “hombre extraño” (como afirma Edward Wagenknecht) que fue Thoreau para la gente sencilla de Concord, Massachusetts, que recordaría también un inexplicable incendio en aquellos bosques, que se le atribuiría sin fundamento. Su insobornable limpidez moral haría la otra parte de la leyenda.

La pequeña ciudad, de la que nunca se separaría, la de nombre programático antes que emblemático, sería discordante con su hijo más famoso, pues otros ya eran célebres, Emerson y Hawthorne; con ellos casi nunca

hubo problemas. El “casi” lo representaron la abolición de la esclavitud y la reluctancia para asumir todas sus consecuencias, pues entonces fue necesario decantarse y esos escritores no dudaron a la hora de elegir su estandarte en aquella batalla, que enemistó a los hermanos y a los amigos, separó a las familias y produjo dolorosas heridas que tardarían muchos años en cicatrizar.

La vida entera de Thoreau quedó signada por su apasionada defensa de la libertad individual que, con la guerra abolicionista, llegaba a su cenit histórico.

Él mismo, en 1847, respondiendo a un cuestionario de Harvard, su antigua y no tan amable universidad, dijo: “Soy maestro de escuela, tutor privado, agrimensor, jardinero, campesino-pintor, quiero decir, pintor de casas, carpintero, albañil, jornalero, fabricante de lápices de grafito, fabricante de papel de lija, escritor y, a veces, poetaastro”. Pero —añade Wagenknecht— “olvidó mencionar que ensayó asimismo la colocación de empaquetados y la inspección gratuita de tormentas de nieve y lluvia y que sus tareas comenzaban antes que el campesino o el leñador más temprano acudiese a su trabajo y continuaban después de que la

costurera más tardía de la noche hubiese aplicado la última puntada”.¹

Vida laboriosa como la que más, impulsada por su incesante curiosidad y su optimismo congénito al haber gustado, profundamente, la comunión con el espíritu de los bosques, los ríos y los lagos, las marmotas y los mapaches, los búhos y las cigarras y las hormigas, obras de una Creación gloriosa ante sus ojos, que mucho tenían de la limpidez infantil por la que, mágicamente, el mundo era un asombroso prodigio cotidiano.

Sin embargo, Thoreau sostuvo un día, públicamente y en sede académica, que habría sido mejor invertir el calendario: trabajar un día a la semana y descansar los seis restantes, lo que no es una mala idea, aunque difícilmente practicable todavía.

Thoreau fue “defensor ardiente y convencido de causas perdidas, que no por perdidas son menos justas”, sostiene J. J. Coy,² quien ha establecido los elementos centrales de su ideología política, la de un hombre que no creía en la política de los políticos de tiempo completo, los profesionales del malabarismo escamoteador de la realidad de calles y plazas, a ellos ajenas del todo.

Coy cree ver en la obra de Thoreau un talante *libertario* y a un tiempo *solidario*, antiimperialista en el apogeo del imperialismo norteamericano, que en la primera mitad del siglo XIX se apoderaría, sin justificación, sin razón ni derecho alguno, de la mitad del territorio de la joven República mexicana, atrocidad que le indignó a tal punto que lo llevó a cambiar el curso de su vida.

Fue, asimismo, defensor decidido e irreductible del derecho a pensar por sí mismo, como defensa ante la avalancha del oportunismo político; fue, sin duda, rousseauniano, ecologista *avant la lettre*, convencido de la índole sagrada de lo natural; defensor acérrimo de las minorías indias contra el proceso genocida de su extinción paulatina, alentada por los nuevos amos de los territorios tribales; antiesclavista convicto y confeso, abolicionista incondicional en vísperas de la Guerra Civil americana; defensor del derecho a la pereza, o mejor (para que nadie se escandalice) del *derecho al ocio creativo*, mucho antes de la fórmula de Paul Lafargue.³

No se creyó Thoreau aquello del *melting pot* y más bien presencié una *anglo-conformity* en la que desaparecerían los particularismos nacionales de los emigrantes, dejando el lema *e pluribus unum* arrinconado en las monedas de un centavo, y nada más.

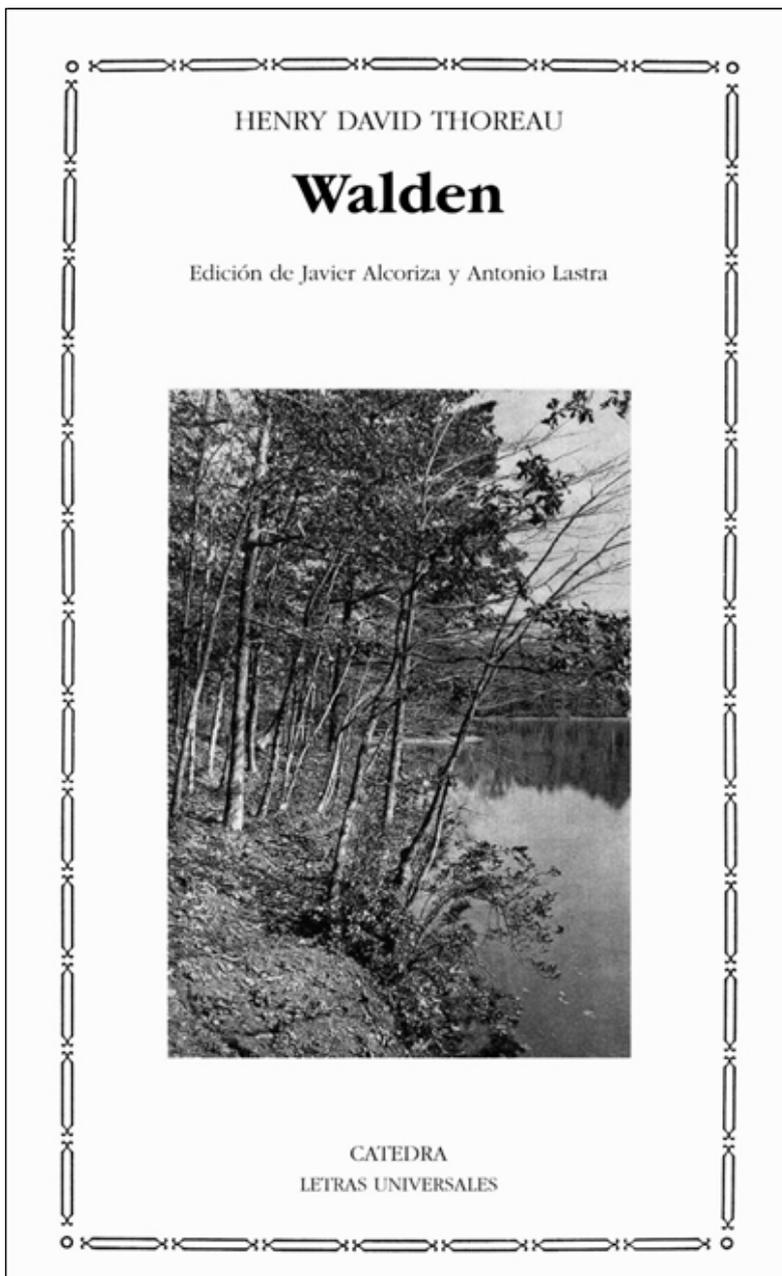
¹ Edward Wagenknecht, *Henry David Thoreau, What Manner of Man?*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1981 (hay una traducción, debida a Aníbal Leal: *Así era Henry David Thoreau*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1985, p. 30).

² Juan José Coy, “Estudio preliminar” a H. D. Thoreau, *Desobediencia civil y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1987, pp. IX-XXVII.

³ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, tomo IV, Alianza, Madrid, 1979, p. 3319.

A manera de anécdota se contaba que Thoreau no anudaba las agujetas de sus zapatos (como tampoco lo hacen hoy millones de jóvenes urbanos), pero no por comodidad o moda, sino porque no lograba hacerlo correctamente, lo que es inverosímil, aunque sea regocijante para algunos y fuera finalmente un grave defecto que no tenía nada de risible. Como tampoco era humorística su decisión de cambiarse el nombre, al salir de Harvard, para ser de ahí en adelante Henry David y no el David Henry de su bautismo. Tan no lo era que llegó a recibir la indignada carta de una dama concordiana que le espetaba, furibunda, que él sería siempre David Henry y nunca Henry David, “¡nunca de los nuncas, nomás eso nos faltaba!”.

Al lado de vecinos impresentables y obtusos estaban los grandes: Emerson, Hawthorne, Alcott, Sanborn, la pléyade de Nueva Inglaterra, y por ahí pasaron también Stevenson y Melville, y a ellos también se debió que la complejidad de Thoreau fuera explicada al mundo y



reivindicada su original rebelión individualista-solidaria que dijo Gandhi, pues también Thoreau inspiró el método libertador de India. Inspiró muchas otras cosas y las sigue impulsando con sus letras hasta estos días en que algunos lo reivindican como una alternativa político-ideológica ante las crisis globales, que no son la excepción sino la regla de cada año.

Grande fue el dolor que sufrió Thoreau con la cruel muerte de su hermano John, víctima del tétanos en una angustiosa asfixia paulatina, cuyos síntomas reprodujo Henry David psicomatizando la agonía de aquel.

No fue dolorosa, en cambio, la negativa (un tanto buscada inconscientemente, dicen los especialistas, Harding el primero) de Ellen Sewall, en 1840, a su propuesta de matrimonio, institución muy contraria al modo de ser de Thoreau y que lo habría aherrojado en una apacible prisión doméstica. Murió pacíficamente, después de una neumonía larga e imprudente, el 6 de mayo de 1862 en Concord y fue enterrado en el Cementerio Nuevo, desde donde sus restos fueron trasladados a Sleepy Hollow, para descansar por fin en la Colonia de Escritores, junto a otros de la arcadia de su pueblo nada pueblerino, puesto que no podían serlo Thoreau, Emerson y Hawthorne, grandes de las letras de todos los tiempos, quienes desde Concord llegaron hasta el confín del mundo, cual los barcos balleneros “trascendentalistas” de Nantucket,⁴ empeñados en vencer las inmanencias que, fatalmente, acompañaran al ser humano.

“En la prosa de Thoreau hay una respiración de caminata por un bosque y de trabajo al aire libre”, afirmó Muñoz Molina, grande entre los grandes de hoy, en el suplemento “Babelia” (número 1156).

La corriente trascendentalista norteamericana —afirma Ferrater Mora— fue representada por William Ellery Channing, Theodore Parker, Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson. Era un movimiento tanto filosófico como religioso y político, nacido de una reacción frente al materialismo y el tradicionalismo: contra el primero sustentaban los tradicionalistas agrupados en el Trascendental Club, fundado en Boston en 1836, la superioridad del espíritu en un país que no acababa de cuajar y en el que el espíritu del capitalismo acabaría por imponerse.

El trascendentalismo no es una simple afirmación de lo trascendente, pero no equivale tampoco a una inmanenzación de la idea y el espíritu, por cuanto convierte cada cosa en reflejo o espejo de una realidad superior a sí misma. En política, el trascendentalismo no parte de la experien-

cia sola, sino de la conciencia; no tiene como único punto de partida la historia humana, sino también la naturaleza humana. En la ética, el trascendentalismo afirma que el hombre posee facultades morales que lo conducen al Derecho y a la Justicia. Por eso, el problema de la filosofía trascendental estriba en revisar la experiencia de la humanidad y probar sus enseñanzas por la naturaleza de la humanidad; atestiguar la ética por la conciencia moral y la ciencia por la razón; *probar los credos de las Iglesias y las constituciones de los Estados por medio de la constitución del Universo*; derribar lo falso, facilitar lo necesario y ordenar lo justo.⁵

Emerson y su círculo trascendentalista convirtieron la pequeña ciudad de Concord en el centro intelectual de Estados Unidos durante esos años. Fueron figuras destacadas de este grupo Orestes Brownson (en cuya casa sirvió Thoreau durante seis semanas); Margaret Fuller, pionera del feminismo norteamericano y editora de *The Dial*, revista de literatura política y religión y órgano de los trascendentalistas de Concord, muerta trágicamente en un naufragio; Elizabeth Peabody, librera e inventora del *Kindergarten* norteamericano, que inspiró a un personaje de *Las bostonianas* de Henry James; Bronson Alcott —padre de Louise May, la autora de *Mujercitas*—, pedagogo progresista, partidario de un método educativo integral, físico, intelectual, estético y moral; Jones Very, ermitaño, y Frederic Henry Hedge, fundador del famoso Club de Debates.

Emerson proclamó en el *Ensayo VII* de la Serie II, en línea trascendentalista, que

el Temor, la Astucia y la Avaricia no pueden construir algo que sea más que polvo. Cuando las Nueve Musas se encuentran con las Virtudes hallan para su designio una sede tan grande como el Atlántico, protegida del calor por verdes ramas de huerto, donde el estadista traza sus surcos para sembrar trigo; cuando la Iglesia es una institución social, *cuando la casa del Estado es el hogar, entonces ha llegado el Estado perfecto, el republicano se halla en su casa.*⁶

Dijo también, con relativismo muy moderno, que las instituciones estatales no son, no pueden ser, superiores al ciudadano y “que toda ley y costumbre fue el expediente de un hombre para hacer frente a un caso particular”.

La política —sostuvo firmemente— descansa en cimientos necesarios y no puede ser tratada con ligereza (deficiencia que es casi monopolizada por la mal llama-

⁴ Algo del alma y la vida material de la sociedad a la que pertenecía Thoreau ha quedado magistralmente delineado por N. Philbrick en su espléndido relato *In the Heart of the Sea*, traducido en 2015 como *En el corazón del mar* (Seix Barral).

⁵ Ralph Waldo Emerson, *Ensayos*, traducción de Luis Echevarría, Aguilar, Madrid, 1962, pp. 516-538.

⁶ Vid. Ignacio Carrillo Prieto, *Ante la desigualdad social: Rousseau, precursores y epígonos*, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 2012.

da “clase política”, que ni es clase y que hace de la política un pavoroso remedo de ella), como ocurre al pretender que “cualquier medida, aunque sea absurda, se puede imponer a un pueblo con sólo obtener los votos suficientes para hacer la ley. Pero el hombre sabio sabe que la legislación descabellada es una cuerda de arena que parece al retorcerse y que la forma de gobierno que prevalece es la expresión de lo que haya de cultura en la población que la permite”. (V. gr. el funesto arraigo, la prisión preventiva *ad eternum*, las inmorales e ilegales presunciones de culpabilidad, las escuchas e interven-

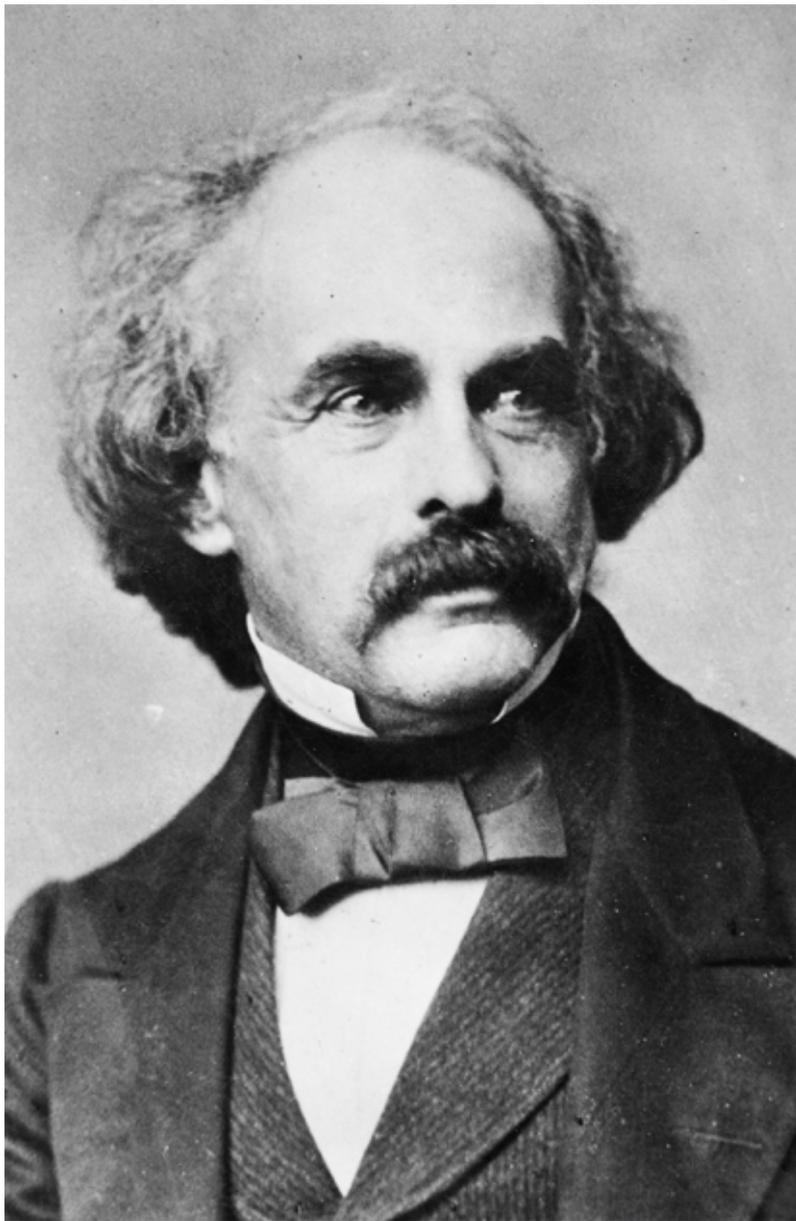
ciones de la comunicación entre particulares, en fin, el largo etcétera mexicano, urdido por los insensibles teóricos extraviados adictos al poder político, comparsas a sueldo del presidente en turno).

Emerson sostuvo que

la ley es solamente un memorándum. Somos supersticiosos y estimamos algo la ley: *su fuerza está en proporción con la cantidad de vida que contenga en el carácter de los hombres vivientes...* Nuestra ley es dinero en circulación, en el que estampamos nuestro retrato.



Henry David Thoreau



Nathaniel Hawthorne

Los sueños de los hombres sinceros y sencillos son proféticos. Lo que el joven sueña y reza y pinta hoy será la resolución de los organismos públicos, luego será llevada como una declaración de derechos en todo conflicto o guerra hasta que, por fin, se convertirá en ley triunfante que se establecerá por cien años hasta que dé paso, a su vez, a nuevas oraciones e imágenes. La historia del Estado esboza con torpes contornos el progreso del pensamiento y sigue a la distancia la delicadeza de la cultura y de las aspiraciones humanas. La teoría de la política... considera a las personas y la propiedad como los dos objetos para cuya protección existe el Gobierno. Las personas tienen iguales derechos porque son idénticas por esencia. *Este interés, con todo su poder, demanda una democracia.* En tanto que los derechos de todos como personas son iguales, *sus derechos de propiedad son muy desiguales*, a causa de un accidente.

Los “derechos personales” —concluye el bostoniano—, universalmente idénticos, demandan uno basa-

do en el censo; la propiedad demanda un gobierno basado en los propietarios y en la propiedad.

Pero la propiedad pasa, mediante la donación o la herencia, a los que no la crean. Han surgido dudas —añade— acerca de si no se ha *concedido demasiado* en las leyes a la propiedad y de si se ha dado a nuestras costumbres una estructura tal que permitían al rico abusar del pobre y mantenerlo pobre, pero principalmente debido a que *hay un sentido instintivo, aunque oscuro y todavía inarticulado*, de que *toda la constitución de la propiedad*, basada en sus presentes prerrogativas, es injuriosa y su influencia sobre las personas *perjudicial y degradante*.⁷

Emerson se inclina por la idea de que “*el único interés que ha de considerar el Estado son las personas*”, pues la propiedad —afirma— “seguirá siempre a las personas”, con lo que se alinea en las filas ilustradas y niveladoras, sin decir nada novedoso en el fondo.

Sí lo es, en cambio, su tesis de que “el fin más elevado del Gobierno es la cultura de los hombres” y que “si los hombres pueden ser educados, las instituciones participarán en su mejoramiento y el sentimiento moral dictará su ley sobre la tierra”.

Resplandece entre estas líneas el fulgor de la Ilustración. La afirmación es *propuesta política* y no una mera declaración de personal e íntima adhesión a los valores del espíritu. Veía Emerson levantarse ante la nación, que pujante y poderosa, iba construyendo su designio imperialista, los escollos a los que habría de enfrentar un día ya no muy lejano:

La sociedad consta siempre, en gran parte, de jóvenes y necios. Los viejos, que han visto la hipocresía de los tribunales y de los políticos, mueren y no dejan ninguna sabiduría a sus hijos. Estos creen a sus periódicos lo mismo que hicieron sus padres en su época... Con esta *mayoría ignorante y fácil al engaño*, los estados correrían pronto a su ruina... Bajo cualquier forma, las personas y la propiedad tienen que tener y tendrán su justo yugo... y los atributos de una persona; su ingenio y energía moral ejercerán bajo cualquier ley o bajo cualquier absorbente tiranía su propia fuerza, si no de acuerdo con la ley, sí de un modo secreto; si no de acuerdo con la ley, sí en contra de la ley; mediante el derecho o mediante la fuerza.

Son las *leyes naturales* las que realmente importan y quienes ordenan en última instancia siguiendo la explosiva idea según la cual “una nación de hombres unánimemente consagrados a la libertad o a la victoria puede fácilmente confundir la aritmética de la estadística y realizar acciones extraordinarias, completamente despro-

⁷ Edward Wagenknecht, *op. cit.*, pp. 76-77.

porcionadas a sus méritos, como lo han hecho los griegos, los suizos, los americanos y los franceses”.

No fue menos provocadora su *tesis del liderazgo*, que tanto emocionaba a John Kennedy:

“Es imposible fijar los límites de la influencia personal, porque las personas son órganos de fuerza moral o sobrenatural. Bajo el dominio de una idea que arrebató a las mentes de las multitudes, como la libertad civil o el sentimiento religioso, los poderes de las personas no son materia de cálculo”. Según su biógrafo Ted Sorensen, Kennedy leyó a fondo a Emerson durante las largas y dolorosas convalecencias, de su juventud, encadenado a su lecho de enfermo y de lector voraz; acudiría a los aforismos de Emerson en sus discursos presidenciales elegantes y elocuentes, que mucho contribuyeron a su aura de joven y seductor monarca, taumaturgo audaz y fascinante.

No es menos sugestiva la idea de Emerson de que “cuando el rico es derrotado en una votación, como ocurre frecuentemente, es que el tesoro unido de los pobres excede al de los ricos”. ¿Habrán ellos de confirmarse hoy ante un Trump de Trampas, el producto más logrado de la actual perversión democrática?

El gran señor bostoniano, que como los James vivía indistintamente en una y otra ribera del Atlántico, americano cosmopolita, proclamó la especificidad de Estados Unidos de América:

En este país estamos orgullosos de nuestras instituciones políticas, las cuales son singulares de los hombres que viven, *del carácter y condición del pueblo*, que expresan todavía con suficiente fidelidad y que nosotros las preferimos de una manera ostentosa a cualesquiera otras de la Historia. No son mejores, sino únicamente más adecuadas para nosotros. Acaso seamos prudentes al afirmar las ventajas de la forma democrática en los tiempos modernos... Hemos nacido demócratas y no estamos en modo alguno calificados para juzgar la monarquía, la cual, para muchos padres que vivieron en la idea monárquica, era relativamente justa. Pero nuestras instituciones, aunque coinciden con el espíritu de la época, no tienen ninguna excepción de los defectos prácticos que han desacreditado a las otras formas. Todo Estado actual está corrompido.

A los indignados de hoy les complacerá la conclusión de Emerson: “¿Qué sátira sobre el gobierno puede igualar la severidad de censura que encierra la palabra ‘político’, que durante siglos ha significado ‘astuto’, dando a entender que el Estado es una argucia?”.

La *Weltanschauung* romántica es telón de fondo. De ahí que el siglo XIX sea el de la crítica radical del Estado, de todo Estado y no solamente del absolutista del XVIII. Había una suerte de desencanto, de fatiga y de hastío en muchos intelectuales, europeos y norteamericanos, ante la complejidad del laberinto estatal y de los enigmas de la

conducta política. Insatisfacción generalizada ante la realidad grosera de la democracia electorera que contó y cuenta con la ignorancia y el prejuicio de las masas, gracias a las cuales los manipuladores de la máquina engañan a los únicos dueños del Estado, los ciudadanos, a quienes les fue expropiada por la implacable lógica capitalista: el principio del bienestar colectivo se convertía, a ojos vistas, en un infierno global. Había libertad para enchufar el individuo al sistema y sólo para ello se contaba con la protección de la ley; no en cambio para rebatirlo e impugnarlo, como lo hizo Thoreau, advirtiendo con su conducta el peligro que el Gigante representaba en su trasmutación como Big Brother, que fatalmente habría de nacer si no lo impedían hombres insumisos, que ya veían que el sueño de la razón engendraba las monstruosidades que Goya develó.

Vio Emerson llegar el padecimiento endémico de las democracias, la corrupción de los partidos políticos:

Un partido es corrompido perpetuamente por los personalismos. Ordinariamente nuestros partidos son partidos de circunstancias y no de principios, como los intereses de los labradores en conflicto con los de los comerciantes, el partido de los capitalistas y el de los obreros. Los partidos de principios, el del sufragio universal, el de la abolición de la esclavitud, el de la abolición de la pena de muerte, degeneran en personalismos... De los dos grandes partidos que en este momento casi se reparten la nación entre ellos, diría que uno tiene la causa mejor y el otro tiene los mejores hombres. El filósofo, el poeta o el hombre religioso desearán, desde luego, dar su voto con el demócrata a favor del comercio libre, del sufragio universal, de la abolición de las crueldades legales del Código Penal y por facilitar de todas las maneras el acceso de los jóvenes y de los pobres a las fuentes de la riqueza y el poder. Pero raramente pueden ser aceptados los filósofos, los poetas y los piadosos como representantes de esas generosidades, pues *no tienen en el corazón los fines que dan el nombre de la democracia, a todo lo que hay de esperanza, y de virtud en ella.* En la otra parte, el partido conservador, compuesto de la parte de población más moderada, capaz y culta, es tímido y *se limita meramente a defender la propiedad.* No reivindica ningún derecho, ni aspira a ningún bien real, ni condena ningún crimen, ni propone ninguna política generosa, ni construye ni escribe, ni mima a las artes, ni protege a la religión, ni establece escuelas, ni estimula la ciencia, ni emancipa a los esclavos, ni es amigo de los pobres, ni de los indios, ni de los emigrantes. De ningún partido, cuando está en el poder, tiene el mundo que esperar ningún beneficio en la ciencia, arte o humanitarismo, en consonancia con las fuentes de la nación.

La retahíla emersoniana expone los nudos problemáticos que llevarán a la Guerra Civil y revela la preocupa-

ción del ensayista por la pérdida de rumbo del empuje americano. Ante todo, ejemplifica *el deber del intelectual frente al espectáculo político*, desmascarándolo y desnudándolo para ilustración de la ciudadanía, a fin de contenerlo dentro de límites razonables, es decir, en la jaula de la política, sin permitirle colisionar ni interferir con otros sistemas sociales, que no obedecen a su lógica so pena de desnaturalizarse: “el de la religión, el de la ciencia, el de las artes, el del derecho y el de los valores y convicciones personales”.

Advirtió también que “la libertad salvaje desarrolla una conciencia de hierro. La falta de libertad, fortaleciendo la ley y el decoro, causa estupor a la conciencia. Un populacho no puede ser permanente: el interés de todo el mundo requiere que no exista; solamente la justicia satisface a todos por igual”.

En Emerson queda advertida la tesis del libro de que este capítulo forma parte,⁸ a saber, que la naturaleza humana se expresa en las leyes tan característicamente como en las estatuas, o en las canciones, o en los ferrocarriles y que “un extracto de los códigos de las naciones sería una transcripción de la conciencia común”.

A fin de enriquecer las posibilidades del análisis jurídico habría necesidad, además, de encontrar los vasos comunicantes entre el derecho como legislación, como saber, como doctrina, y la literatura, las artes, el urbanismo, la arquitectura y otros saberes que conllevan control social, como la medicina y la psicología, tarea multidisciplinaria que viene siendo exigida hace ya muchos años como reacción a un formalismo útil cuando no se le sacraliza, como ocurrió con el discurso jurídico en las décadas sesenta y setenta del siglo pasado. Emerson seguramente habría estado de acuerdo con esta propuesta y a Thoreau le habría interesado sólo por un rato.

“Feo como el pecado”, dijo Hawthorne descubriendo a Thoreau: “la nariz larga, la boca deforme y modales toscos y un tanto rústicos, aunque corteses”. Para la señora Hawthorne, “había llegado a ser tan gentil, sencillo, franco y amable como deberían ser todos los genios, con grandes ojos azules que se imponían a la nariz larga” que, según ella pensaba, “debió perjudicarlo constantemente”.⁹

Wagenknecht refiere que “hay versiones de personas que no lo conocían y que la primera vez lo confundieron con un buhonero, un calderero, un peón y un vagabundo”: es preferible abordarlo como uno de los grandes hijos de la alegría, pues la alegría de un alma es la medida de su pureza. “Sin duda, la alegría es la condición de la vida”. Afrontaba el futuro con esperanza y un discreto grado de confianza, como observó Berkowitz

cuando relata que, al exhortar a los hombres a ser fieles a su naturaleza, Thoreau implicaba que “el ciego y poco viril amor a la riqueza no es una parte esencial de la naturaleza humana”.

Aunque sabe que el gobierno civil, con todos los problemas que crea, es una necesidad, anticipa un periodo lejano en que los hombres podrán gobernarse solos. “Aún habrá otros amaneceres; el Sol no es más que un lucero del alba”.

“La tristeza jamás se justifica, pues siempre existe la vida, que, vivida con acierto, implica una satisfacción divina”. Era el sentimiento de “un niño”, del niño eterno e imbatible que fue Thoreau a los ojos de Emerson y a los de otros que gozaron con la fuerza, liberadora, del “niño” que confesaba que su estado de ánimo era el más propicio para ver algo maravilloso: la tristeza misma tenía fertilidad, porque evitaba que la vida fuese trivial.

Embotando la flauta, que sabía tañer aceptablemente, era una suerte de Pan vagando por bosques encantados, oyendo a los viajeros que pasaban cantando con “la inagotable capacidad natural del hombre para la vida divina, la sumisión a la Naturaleza, la religión de la contemplación y la libertad de la simplicidad”: le sonaba a música hasta el ruido de los hilos telegráficos, “que vibran como un arpa a gran altura”.

Su formación académica fue la de Harvard, aunque no guardaba hacia ella el sentimiento habitual de afección filial que provoca el *alma mater*. Conoció ahí los principios del latín y el griego, y también cursó la enseñanza del francés, el español, el italiano (en que no era muy diestro) y el alemán (en que mereció una alta calificación).

“Fue un erudito clásico por el mero imperio de las circunstancias pero *un romántico por temperamento*”, al decir de C. Gohdes. Sostuvo que el resultado definitivo y más alto fruto natural de la más excelsa sabiduría escrita era la poesía: el misticismo de la humanidad, así como el mito, eran la sabiduría registrada de los hombres, de los profetas, de los fundadores espirituales de la cultura.

Cuando murió, su biblioteca constaba de unos 400 volúmenes solamente, pero usó la de Emerson, muy rica y selecta: era un esclavo de la letra impresa y leía de todo aunque no todo fuera de su interés y agrado. Prefería algo que leer, lo que fuera, a no poder leer.

Después de escribir *Walden* leyó la *Antígona* de Sófocles y a Lucrecio. *Antígona* armoniza patentemente con *Desobediencia civil* al margen de que le haya influido o no directamente, lo que hace del libro de Thoreau un nuevo clásico. También se aventuró con Herodoto y Estrabón. Los *Himnos órficos* le atraían y Homero condensaba para él lo mítico y lo heroico, así como ocurría con Plutarco y con Esquilo. No admiró a Platón ni frecuentó a Aristóteles...

⁸ *De la rebelión individualista a la desobediencia civil* (actualmente en las prensas del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM).

⁹ Edward Wagenknecht, *op. cit.*, pp. 35-92.

“Leería a Virgilio —afirmaba Thoreau— aunque sólo fuera para recordar la dignidad de la naturaleza humana en todos los tiempos”. El *Bhagavad-Gita* influyó en él de modo importante aunque algunos no admiten este influjo pues Thoreau, dicen, nunca entendió el verdadero significado del dualismo oriental, su pesimismo y su resignación. Sólo espigó frases pero no profundizó en las ideas centrales de los sistemas. En cambio, se adentró en Dante y en Milton: “ *vemos con Dante pero sentimos con Milton*”. Claro que leyó a Linneo y se adentró en la botánica de la Ilustración enciclopédica: *Mis prisiones* de Silvio Pellico le dieron el tono para escribir su autobiografía, brevísima. Los vikingos y sus exploraciones también cautivaron su atención y los mitos nórdicos le entusiasmaron. Chaucer le encantaba, con lo que su código genético puritano se vio muy alterado a favor de la serenidad, la inocencia, la humanidad y la religión. Pero, en cambio, sorprende su desconocimiento de la gran literatura del XVIII, excepción hecha de Swift y sus *Viajes de Gulliver*, y de la obra de Sterne. Presumía, con justificada razón, su conocimiento de Raleigh, uno de sus grandes héroes. Leyó a Wordsworth, a Carlyle y a Coleridge. Sin embargo, no le complacía el análisis erudito, puesto que “la poesía no puede respirar en tal atmósfera”. Es también incomprensible su caprichoso desprecio por la cultura egipcia y sus “amontonamientos de piedras”. En el fondo, Thoreau profesaba la tesis, construida por él con elegancia: “si un hombre no sigue el paso de sus compañeros, quizá procede así porque oye un tambor diferente. Dejémosnos que él se atenga a la música que oye, por muy diferente que sea de la nuestra”.

La obra de Thoreau fue un soliloquio. “Observaba su propia mente como el gato que observa el orificio de la cueva del ratón”. Sabía —dice Wagenknecht— que amaba los libros más que a sus vecinos, pero eso no lo convencía de que fuera mejor que ellos. “En mi locura soy el mundo que condeno”. Lo mejor de él —decía también— estaba en los libros que escribió y fuera de esas obras confesaba ser un “patán balbuceante y torpe” (frase que mucho le complacía a Rubén Bonifaz, añorado y altísimo poeta, latinista impar).

“Ser filósofo —y Thoreau lo fue asistemático— no es sólo concebir pensamientos sutiles y ni siquiera fundar una escuela, sino amar tanto la sabiduría que uno viva, de acuerdo con sus dictámenes, una vida sencilla, independiente, magnánima y confiada”.

La vida de Thoreau fue todo eso, pero no fue sencilla:

El incidente más increíble de su carrera es el incendio casual que provocó en los bosques de Concord, cerca de Fair Haven, en 1844. Él afirmaba que había quemado unas cincuenta hectáreas, pero el *Concord Freeman* informó entonces que eran, por lo menos, 150 hectáreas.



Ralph Waldo Emerson

Que esto haya sucedido a un frecuentador de los bosques y a un conservacionista tan convencido es en sí mismo bastante asombroso, pero que Thoreau haya adoptado frente al incidente una actitud tan altanera es aun más extraño. Afírmase que, durante años, los habitantes de Concord lo llamaban “incendiario de bosques” y “condenado bandido”... “Me dije —escribió Thoreau—: ¿Quiénes son estos hombres que afirman su condición de propietarios de los bosques y cuál es mi relación con ellos? Incendí el bosque, pero no les provoqué ningún mal. Arreglé cuentas conmigo mismo y estuve contemplando las llamas que se acercaban. Fue un espectáculo glorioso y yo era el único que podía verlo”... El hecho mismo de que escribiese estas líneas, seis años después del episodio, revela claramente que está racionalizando, a mucha distancia del incidente, en un permanente esfuerzo por recobrar la paz interior.¹⁰

Thoreau hace entender su personal visión: “Sus propias obras inspiran al genio: es hermafrodita, y sus libros, consecuencia de una misteriosa partenogénesis”. Habrá pocos que sostengan tal idea de la creación literaria.

¹⁰ Edward Wagenknecht, *ibidem*, pp. 76-77.

Thoreau tuvo el cuidado de enlistar sus defectos como escritor: ser amante de las paradojas; ser ingenioso con sus juegos de palabras; utilizar frases hechas y máximas populares; ser disperso y... no siempre ser sincero. Para sus contemporáneos, Emerson a la cabeza, “Thoreau es demasiado religioso para ir a la iglesia, demasiado patriota para pagar sus impuestos y demasiado humanista, demasiado fervoroso, para interesarse por el bienestar del vecindario”.

Lo cierto es que, en 1939, según lo consigna Wagenknecht, Henry Seidel Canby incluyó a Thoreau, con Bacon, Shakespeare, Pope, Johnson, Franklin y los traductores de la *Biblia* del rey Jacobo, “entre los grandes creadores de la oración inglesa”.

A *Walden* no es posible considerarlo una autobiografía más ni, mucho menos, una reseña o crónica de las experiencias al borde del lago, círculo perfecto, sino “una *fábula* en la cual la materia prima extraída de esas experiencias ha sido recreada en formas artísticas que son reales pero no concretas, pues cuando

llegaron a nosotros existían sólo en la imaginación del artista”.¹¹

Thoreau vivió en la cabaña de Walden Pond poco más de dos años. Leo Marx considera el hecho como “otra manifestación de la geografía moral norteamericana, una combinación nativa de mito y realidad. La choza que estaba al lado del lago se alzaba en el centro de un paisaje simbólico en el cual la aldea de Concord aparecía a un costado de una amplia extensión de naturaleza virgen del otro”.

Buell sostiene que *Walden* es el fenómeno en que *los trascendentalistas* estuvieron más cerca de crear una obra de ficción en prosa y, si el lago es un mundo mítico, en ese caso “yo” debe ser una persona que *es, al mismo tiempo, el narrador y el tema de la obra*. Hay en ella “símbolos ambiguos” como en *Moby Dick*, en *The Scarlet Letter* y en *Prelude*. Comienza en primavera, recorre el ciclo de las estaciones con predominio del nacimiento y la renovación. Se describe el movimiento cíclico de los días, así como el que corresponde al año; los capítulos individuales alternan las realidades y los reflejos, y los capítulos y párrafos están cuidadosamente equilibrados interiormente: “hechos percibidos por la mente, pensamientos pensados por el cuerpo; con estos elementos yo tengo que lidiar”.¹²

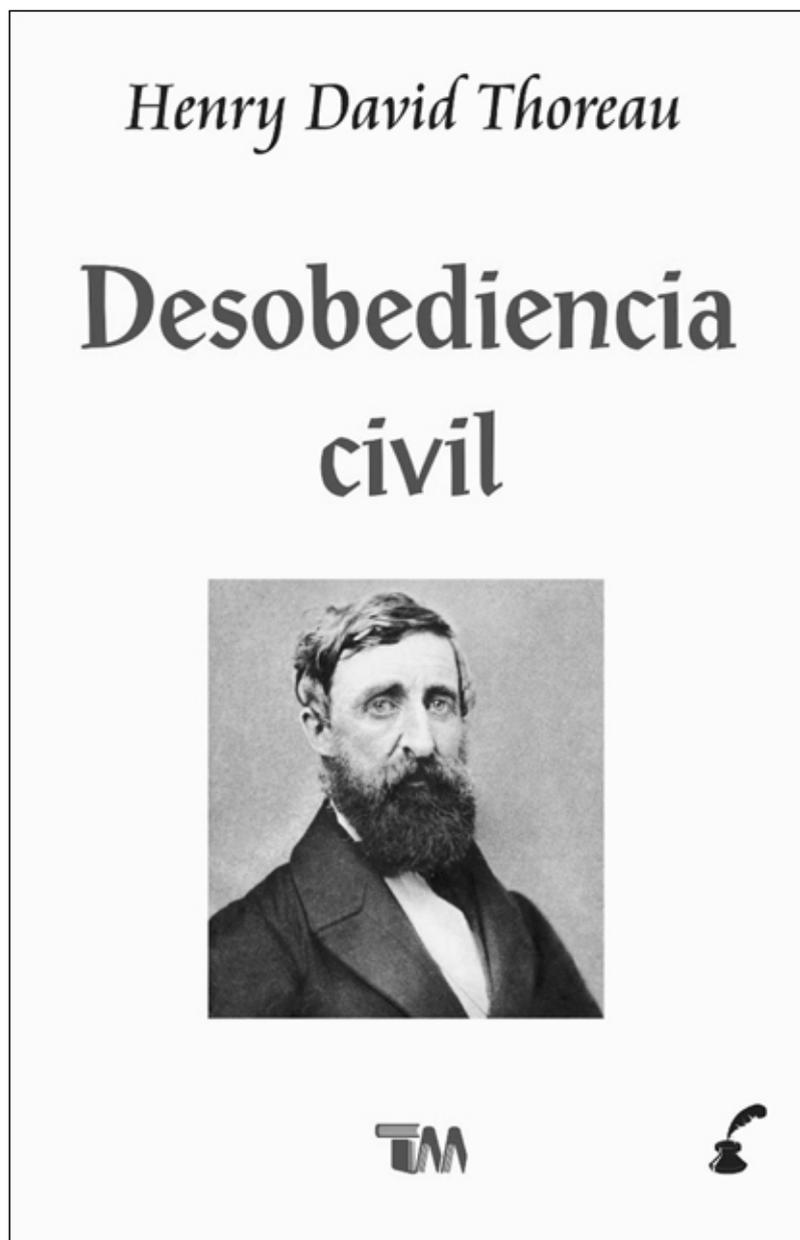
La analogía entre el paseante solitario del Walden y el del Lemán, Rousseau, no ha sido destacada, pero la coincidencia es gratamente sorprendente: las errancias por los bosques, las herborizaciones, las “meditaciones a la intemperie”, son comunes a los dos. Algo habrá sabido Thoreau de su precursor el más ilustre, el genio de Ginebra, tan conservadora como Concord. Rousseau es el maestro y Thoreau su discípulo, que conoció poco la letra y mucho el espíritu de ese su lejano mentor.¹³ Pero Rousseau se vio impelido a una altura que Thoreau nunca conocería, grandiosa como el Macizo del Jura, el blanco y anguloso telón de fondo de la niñez del suizo. La seducción de la Naturaleza arrebató a ambos hacia regiones misteriosas, lejos del reino de las cogitaciones cartesianas, tan árido y estéril, comparado con el sentimiento y las emociones que vivieron los dos.

Hay una analogía importante con Hawthorne: “Tenían mucho en común. Ambos eran al mismo tiempo realistas y espiritualistas y ambos estaban fascinados por los símbolos. Los dos sospechaban de los reformadores y estaban convencidos de que el orden social podía mejorar sustancialmente sólo mediante el progreso moral de los individuos que lo forman”.

¹¹ *Ibidem*, p. 86.

¹² *Ibidem*, p. 87.

¹³ “Amo mucho a mis amigos, pero compruebo que es inútil ir a verlos. Cuando estoy cerca de ellos suelo odiarlos”. “Podemos odiar a aquellos a quienes amamos; somos indiferentes a otros”.



Thoreau plantó un jardín para los Hawthorne cuando estos se fueron a vivir a Concord y vendió a Hawthorne un bote en el cual salían juntos a navegar. La relación con Emerson fue, inicialmente, la de discípulo y maestro; sin mediar ningún conflicto o disputa, el vínculo fue haciéndose paulatinamente débil y acabó por romperse anímicamente. Thoreau quizá percibió el peligro de quedar absorbido y desfigurado por tan potente intelecto que, además, caminaba rápidamente hacia un conservadurismo repugnante. De cualquier modo, también para Emerson empezó a serle ajeno Thoreau, quien nunca lo llamó por su nombre sino a partir de la carta que comienza con un “estimado Waldo, pues he oído decir que ese es su nombre”, que habrá sido muy anti-pático al recipiendario de aquella misiva aristocrática.

Thoreau, con todo y sus excentricidades, “suscitaba una intensa impresión de pureza en todos los que lo conocían”. S. Chase dijo: “su vida se caracterizaba por la pureza y la bondad”,¹⁴ y mientras Henry James lo veía peor que provinciano, parroquial, Charles Ives creyó que era tan universal que no necesitaba recorrer el mundo para demostrarlo y aunque no creía en la utilidad de los viajes, que para él constituían un desastre, su obra está llena de imágenes de viajes, pero de una peregrinación interior. Es el *homo viator* de la teología clásica, que singulariza una vida sedentaria sólo en el sentido más evidente y primario de la palabra.

Para el gusto de hoy, el experimento de Thoreau tiene el sabor de un extraño fruto, que no es exótico ni salvaje del todo. “Thoreau nunca abjuró de la civilización, ni teórica ni prácticamente. Al margen de lo que pudo intentar en Walden Pond, lo cierto es que no intentó revivir la experiencia de Robinson Crusoe. Cuando en Maine tropezó con un auténtico ermitaño, se preguntó cómo podía hacer ese hombre para soportar su separación de la humanidad”.¹⁵ Por otra parte, Thoreau tuvo más compañía y recibió a más invitados durante los dos años que vivió en Walden Pond que muchos habitantes solitarios de la ciudad moderna.

Parrington —afirma Wagenknecht— halló los términos apropiados cuando dijo de Thoreau que era “economista trascendente” y que Walden representaba un experimento controlado de carácter económico.

Por lo demás, no lo impulsaba la penuria, sino sólo el intento de ordenar la vida de modo que las cosas principales no se perdiesen entre las superfluas. El tiempo era vida y él no deseaba canjearlo por el desecho... Creía que cuando uno gana más de lo que necesita sencillamente adquiere un estilo de vida más caro y, por consiguiente, limita su libertad y aumenta su susceptibilidad, temeroso de que

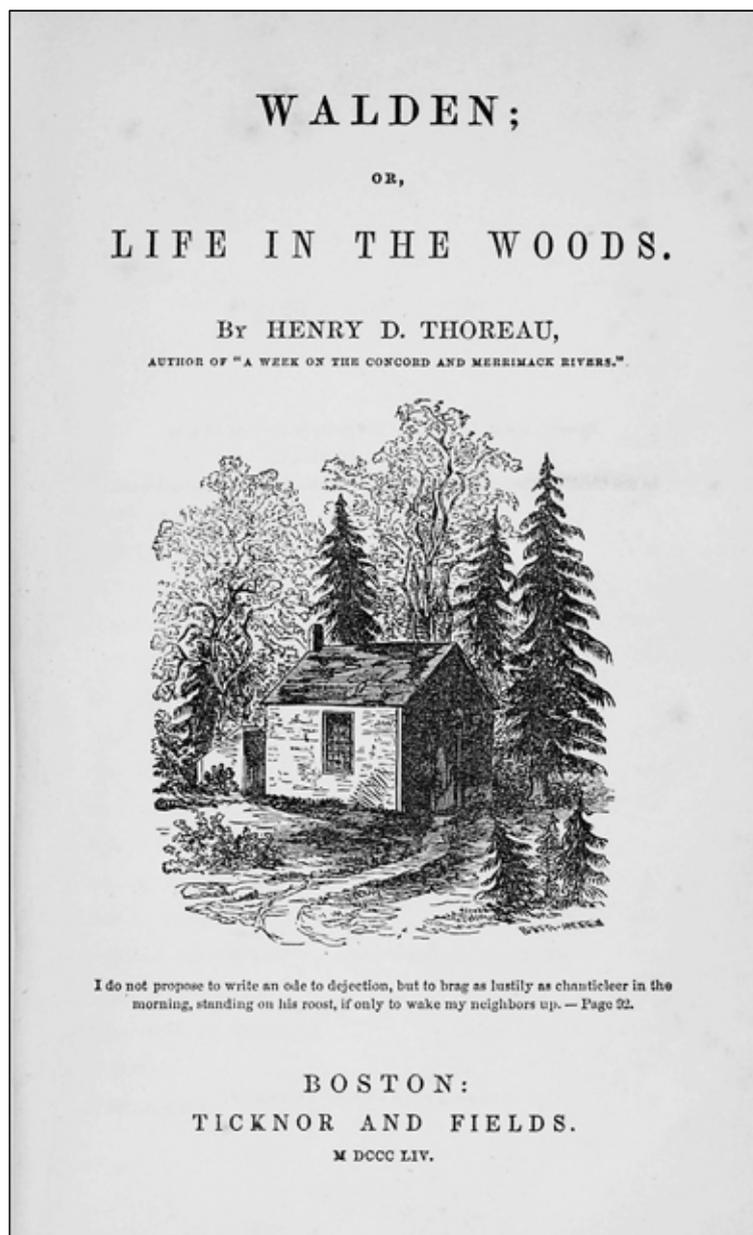
¹⁴ Citado por Wagenknecht, *ibidem*, p. 130.

¹⁵ *Ibidem*, p. 163.

se le arrebatan los medios de prolongar esa situación y, al mismo tiempo, entrega rehenes al orden vigente y crea vacas sagradas a las que uno mismo tiene que servir y que adoptan la forma de intereses creados. Por lo tanto, el propósito de la ocupación ganancial era suministrar los medios para cultivar y sostener el intelecto y el espíritu.

Pero, ¿por qué precisamente Walden? Tenía que escribir un libro y para hacerlo necesitaba aislarse y además estaba muy incómodo y disgustado con la reacción de sus vecinos al incendio misterioso del bosque. Y caben —dice Wagenknecht— otras explicaciones, alguna sentimental y erótica. Thoreau dijo que se alejaba de Concord y se ponía a vivir en la cabaña porque quería “completar ciertas tareas privadas con el menor número posible de obstáculos”.

“Fui a los bosques porque *deseaba vivir conscientemente*, afrontar únicamente *los hechos esenciales de la vida*... Quería vivir profundamente y absorber toda la sustancia de la vida, vivir de un modo tan áspero y es-



partano que desechase todo lo que no fuera vida... arrancar la vida y reducirla a sus términos más bajos y, si eso no me acomodaba, percibir la mezquindad del asunto y denunciarla ante el mundo”. La declaración enigmática proclama, ante todo, una especie de ascesis laica y propone otro “*viaje a lo esencial*”, tal y como lo hizo el polinésico Gauguin, él a miles de kilómetros de París. Thoreau, que desconfiaba de toda larga travesía, tenida por él como cosa inútil, emprendió la suya alejándose tan sólo unos cuantos metros de su pueblo. En ambos casos su emboscadura tuvo como resultado una obra revolucionaria, innovadora y original y consiguió también otra mirada sobre el mundo que, después de ellos dos ya no sería igual, análoga a la cabaña ártica de Wittgenstein, cuando el filósofo viviera ahí con su joven compañero, en la clásica “soledad de dos” leyendo a Tolstói, es decir, en el “espíritu” de Thoreau, y rechazando sus posesiones cuantiosas, inmensa fortuna acerrera, como una carga inútil al igual que el conde ruso, como el santo de Asís y San Jerónimo...

Walden Pond fue por otra parte un experimento de agricultura de subsistencia. La agrimensura era importante para su negocio de lápices de grafito; ante todo, el alejamiento le acabó por convencer de que “no todos los hombres podían avanzar hacia una nueva Frontera y ocupar parcelas baldías en las áreas colonizadas. Nunca quiso que otros hombres lo siguiesen a la espesura”, afirma Wagenknecht.

El rechazo de Thoreau a la política marrullera de sus días, a los partidos y los hombres tabernarios que campeaban en los capitolios norteamericanos, tuvo su origen en una convicción democrática radical: el gobierno corresponde en última instancia al pueblo y la “*representación política*” es una burda ficción, una creación artificial, irreal, increíble e... insignificante. No era un anarquista —concluye Wagenknecht— en el sentido que pidiese la eliminación inmediata del gobierno pero sí en el sentido de que la libertad política no le parecía muy importante porque no implicaba la libertad económica y moral.

En la mejor tradición contestataria y escéptica, porfiaba en “mantenerse obediente a las leyes de su ser, que nunca opondría a un gobierno justo... si llegaba a conocerlo un día”. Decía que “si tratamos de florecer y oler y saber dulce y refrescar a la humanidad en la medida de nuestra capacidad y calidad, realizaremos todo lo que somos capaces de hacer y, al mismo tiempo, evitaremos las superficialidades, las parcialidades y las intolerancias de los reformadores que concentran los esfuerzos en sus proyectos favoritos y que, por eso mismo, acaban deformados”. Proclamaba orgullosamente: “*No conozco riquezas que quisiera retener. No tengo ningún bien privado, a menos que se trate de mi capacidad particular para servir al público*”, explica Wagenknecht.

Un gobierno digno del apoyo de los ciudadanos debía, según Thoreau, fomentar oficialmente la cultura y las ciencias, el arte y la educación, los buenos caminos, la persecución del delito, ¡la extinción de los incendios!, la protección de la naturaleza y la vida silvestre y la educación de los niños, haciendo universidades de todas las aldeas, como lo soñó cuando fue secretario del Liceo de Concord. Las bibliotecas y galerías tenían para él la misma importancia que los bosques y parques, que a todos los hombres deben brindárseles; una posesión común, destinada a la instrucción y a la recreación colectivas. Para conseguirlo sí valía asociarse políticamente y empujar en dicho sentido, tanto más cuanto que la ambición individualista, “el individualismo posesivo”, ya asomaba sus ávidas garras con el monopolio ferrocarrilero, el gran negocio mundial de la segunda mitad del XIX, que hizo la fortuna del duque de Guermantes, el fantasma proustiano que tuvo su correlato real en Greffulhe y su bellísima e irresistible duquesa.

“Silenciosamente declaro la guerra al Estado, la que libraré a mi modo, aunque lo usaré y lo aprovecharé como pueda, como se acostumbra en estos casos”. Con estas palabras Thoreau “rompía las hostilidades” contra los poderes, político y social, que habían colocado al gigante norteamericano en la encrucijada de la Guerra Civil y en la inicua invasión militar para despojar a México de más de la mitad de su territorio: era la desobediencia civil lo que así se anunciaba.

“Si el Estado dejaba en paz, él lo dejaría en paz, pero si le exigía que cometiese una injusticia, tenía que resistirse”, anota Wagenknecht. En todo caso —y en sus propias palabras—, “debo cuidarme de que no sea yo mismo quien me preste al mal que condeno” y, anticipando las posibles consecuencias, admitió que “bajo un gobierno que encarcela injustamente al individuo, el lugar que corresponde al hombre justo también es la prisión”.

El trasfondo de *Desobediencia civil*, del deber de la desobediencia civil, es la guerra de agresión a México,¹⁶ entre 1846 y 1848, que concluye con el Tratado de Guadalupe Hidalgo, convención impuesta a la fuerza por el vencedor quien, con cruel humanismo, tituló “de paz, amistad y límites”, y en cuya negociación los representantes mexicanos escribieron una página inmarcesible de dignidad y de diplomacia, denunciando el designio oculto de poblar el territorio robado con esclavos e inclinar así la balanza a favor de los estados sureños en la inminente Guerra Civil norteamericana. La historia de esos debates sigue siendo una lección de derecho internacional y también de política imperialista; el primero estuvo a cargo de los mexicanos y en el segundo aquellos gringos salieron perdiendo. **U**

¹⁶ Así lo sostiene J. J. Coy en su introducción, ya citada. Wagenknecht difiere y le asigna otros motivos.

Doce y medio

Héctor Manjarrez

Dominado por las dudas, un chico de doce años y medio entra a una iglesia y se acerca al confesionario. Ahí narra al sacerdote un episodio ocurrido en casa de su abuela, y que involucra a una mujer casada, un perro y... el Diablo. El autor de Ya casi no tengo rostro, uno de nuestros más solventes y emotivos autores de ficción breve, entrega una hilarante fábula sobre la pérdida de la inocencia.

Para José Agustín

La fuerza de la naturaleza es ígnea, como el centro de la Tierra. La sexualidad es honda, ineluctable, eléctrica, misteriosa, sagrada, sensual, enloquecedora, incomparable, peligrosa. ¿Por qué no se hablaba más de ella?, se preguntaba él. ¿Por qué no se decía *nada* de ella? El maldito pito se le ponía casi al rojo vivo con motivo o sin motivo. ¿Era eso normal?

Desde luego, no se atrevía a preguntarle a nadie. ¡Nadie hablaba de su pito con sinceridad! Los muchachos de la secundaria faroleaban que sus papás los habían llevado o los llevarían de putas, o del acoso nocturno a las habitaciones de las domésticas, pero él ya no les creía gran cosa. Muchos ni siquiera tenían servidumbre, o eran ellos mismos hijos de choferes, jardineros, cocineras. Pero —igual que los adultos— todos aparentaban saber sobre lo que no sabían nada o menos que nada. El de los hombres era el mundo de la patraña y la fanfarroñada, la ignorancia y la jactancia.

Nadie explicaba el deseo sabroso, furioso, doloroso. Nadie aludía a la contradicción entre el antojo de violencia y el anhelo de ternura. Entre la vulgaridad y el lirismo; la procacidad y la poesía. Entre el rechazo y la admiración por las mujeres. Entre el temor y el an-

sia. Algunos leían *Dafnis y Cloe*, pero no entendían mucho.

Como si fueran anécdotas atestiguadas, circulaban narraciones fantásticas sobre hembras legendarias que sin embargo vivían entre nosotros, apenas ocultas en la multitud de la gran ciudad: las ninfómanas, las sirenas de piscina, las odaliscas de *penthouse*, las secretarías tan leales como sensuales. También las pelirrojas y las de pubis verdaderamente rubio y las completamente afeitadas. Las actrices y las modelos y las románticas apasionadas. Las caballistas y las acróbatas, de dotes excepcionales; las doctoras expertas y las vírgenes locas. Las lesbianas en el fondo bisexuales y con ganas de *ménage à trois*, como se decía, en francés. Desde luego, las francesas y algunas gringas y muchas suecas. Las putas finas, las putas baratas y las pobres putas de ocasión que necesitaban para el autobús a Comitán o Aguascalientes. Sin hablar de las viudas incontroladas, las tías solteras, las vecinas frustradas, las tías casadas e insatisfechas, las hermanas de los amigos, las mamás de los amigos, las hermanas y la mamá de uno...

El de los hombres era un mundo estúpido y enloquecedor, o simplemente muy difícil.



Además, los que estudiaban o habían estudiado en ciertas escuelas católicas contaban que los hermanos seculares les azotaban las nalgas desnudas con varas especialmente manufacturadas en castigo por tocarse, por pensar en tocarse o por oír hablar a otros de tocarse a sí mismos. Les exigían que contaran con todo detalle lo que habían cometido (o pensado cometer), y los flagelaban con lo que parecía una mezcla de goce y de saña, de goce y de saña.

A algunos les daba pena que sus despreciables pecados obligaran a los hermanos seculares a esos castigos que los hacían jadear y perder los estribos. (El catolicismo es una religión muy extraña).

Una tarde que caminaba por el Paseo de la Reforma sin motivo para estar allí y no en otra parte, él se atrevió a entrar en una iglesia de la calle de Praga. Quería plantear algunas preguntas a alguien que tuviera respuestas y que no fuera ni familiar ni amigo; ni conocido siquiera. Supuso que tal vez un sacerdote podría ser un experto paradójico: un conocedor de lo que no conocía, un teórico inteligente o por lo menos articulado sobre el tema.

Por casualidad, una mujer guapa estaba abandonando el confesionario y él tomó su lugar de hinojos, oliscó el aroma que quedaba de ella, se acordó de que alguien afirmaba que las mujeres usaban perfume porque la panochita les olía a pescado, y dijo:

Padre, creo que he pecado.

¿Lo crees? ¿No lo sabes de cierto?

No, padre.

¿Nunca antes te has confesado, hijo?

Sí. Hace mucho, cuando era chico.

¿Y por qué crees que has pecado?

Porque es algo que no sé qué es.

¿Tiene que ver con tu cuerpo?

Sí, con el cuerpo. Aunque también con la mente, porque ella estaba de acuerdo con mi cuerpo, padre.

¿En tus partes privadas? ¿Debajo del cinturón?

Esas mismas.

¿Mirando una revista de esas que...?

¡No, no me gustan esas revistas! Me dan miedo.

¿Entonces?

Estaba mirando a una mujer casi desnuda.

¿Estabas mirando a una mujer de carne y hueso, nada menos! ¿Era una mujer de la calle?

¿Eh?

¿Una prosti?

No, señor cura, ¿cómo cree?, dijo el chamaco. Era una señora casada.

¿Cómo pudo ser tal cosa?

En casa de mi abuelita.

¿De tu *abuela*!

Sí, padre. La mamá de mi mamá.

Ella, esta mujer casada... ¿se te ofreció, por así decir?

¿Ofreció?

Lo que quiero saber es si hizo algo para incitarte.

¿Incitarme?

¡Excitarte, vamos!

No, no lo hizo. Para nada... Por lo menos no al principio, porque ella no sabía que yo la miraba. Yo la miraba sin que ella supiera.

¿Quieres decir que la estabas espiando, hijo? ¿Cómo, por la cerradura?

No, en absoluto. Yo nunca espío a nadie (mintió sin sentir que mentía). Yo estaba con Bruce en la cama de mi abue.

¿Con Bruce, nada menos! ¿Es otro muchacho?

No, no. Es un perro policía ya un poco viejo.

Ah.

Lo que pasa es que de repente se me empezó a poner duro... muy duro y muy grande, más duro y más grande que nunca, el...

El deste.

Sí, el deste, padre. Yo estaba recostado con Bruce, o más bien sobre el hombro izquierdo de Bruce, y el deste se me ponía, como le digo, cada vez más grande y más duro.

Ahórrame los detalles. ¿Y esto te pasaba por estar recostado en el perro?

No creo, padre. Yo pienso que fue más bien por estar leyendo una novela de Jardiel Poncela. A mí me gusta mucho leer.

¿Y quién es ese tal Jardiel?

Un escritor muy divertido, el más divertido que yo conozca.

¿Por eso lo lees, porque es divertido? ¿Tú no crees que hay cosas más sensatas y útiles en la vida que divertirse?

Pues sí, pero Jardiel es genial. Sus personajes viajan por todo el mundo en coche y en barco y en avión y en tren teniendo aventuras con leones y ladrones internacionales y agentes de gobierno y mujeres guapísimas... Por cierto que es español, como usted.

¿Y dónde consigues esos libros tan divertidos? ¿En las librerías católicas?

No, en casa de mis abues. Son de mi abuelito.

Conque eso lee tu abuelo, vive Dios.

Yo creo que los leía antes, porque sus libros están todos polvosos y yo sólo lo veo leer *La Afición*.

¿Y qué más me cuentas de esos libros españoles que encuentras tan jocosos?

Hay un episodio en *Té espero en Siberia vida mía*—el libro que yo estaba leyendo— donde una mujer joven y muy bonita le ofrece veinte veces los pechos para que se los bese.

Veinte veces, nada menos. ¿Y se los besa?

¡Veinte veces, cada uno! Unos pechos, dice el narrador, preciosos. Como perlas de nácar, como azucenas, como la arena de una playa del Caribe. Lo dice como poesía, muy bonito.

Como poesía. Uno aprende todos los días. ¿Y te estabas tocando?

Al principio no, en absoluto, para nada, lo juro. Por eso creo que al principio *no podía* ser pecado.

No podía ser pecado.

No, porque el pájaro me crecía solito. Me crecía, me crecía y me crecía y yo estaba súper caliente sin sudar y sin que mi mente pudiera impedirlo.

Tu mente no podía impedirlo.

No, padre. ¿Cómo...? ¿Era pecado lo que me sucedía...? Y si sí, ¿por qué? ¿Qué es el pecado, padre?

¡Claro que era pecado, criatura! ¡Estabas leyendo un libro lúbrico, sucio y además seguramente prohibido!

¡Pero no me tocaba! Y el libro era muy chistoso y poético, se lo juro.

Deja de jurar.

Está bien, padre.

¿De veras no te tocabas? Dime la verdad. Sin jurar.

Me moría de ganas de tocarme o de que Bruce me tocara o algo, pero me daba miedo.

¿De qué te daba miedo?

¡No sé!

¿De qué *crees* que te daba miedo?

No lo sé. ¿Quizá de morirme? O de que Dios y los adultos se enojaran.

¿Se enojaran de qué, hijo?

¿Cómo voy a saberlo? ¡Muchas veces uno no sabe ni de qué se enojan!

Los dos guardaron silencio.

Oyeron los tacones de una mujer que se alejaba hacia la salida. Afuera gritaban los cláxones furiosos de cuatro o cinco automóviles. La iglesia estaba fresca y apacible.

Y la mujer casada, ¿qué hacía?, preguntó el confesor suavemente.

Cuando la vi, me estaba mirando a los ojos.

¡Te estaba mirando!

Sí. Aunque parezca extraño, de repente me di cuenta de que esta mujer, esta adulta de ojos oscuros como capulines, me estaba mirando y me sonreía desde que empecé a tocarme.

¿O sea que te empezó a mirar desde que comenzaste a toquetearte?

Sí... porque cambié un poco de posición y nuestros ojos se encontraron.

Porque empezaste a tocarte.

Y por casualidad. Yo ni siquiera me acordaba de que esa mujer estaba ahí con mi abue, yo no me fijo en general en los adultos, ya no soy un niño.

Lo entiendo.

Y si quiere saberlo, una vez que empecé a toquetearme, como usted lo llama, ya no dejé de hacerlo, creo... Aunque no me tocaba todo el tiempo, ni me tocaba directamente, piel con piel.

¿Por qué me cuentas estos detalles?

Porque me imagino que son importantes para usted.



Para Dios son importantes. ¿Tú crees que pecas menos si te tocas a través del pantalón?

¿Qué, no?

¡Claro que no, ignorante! El pecado es el pecado. Yo creía que había pecados peores que otros pecados.

Sí, los hay. Pero no hay pecados *mejores* que otros pecados.

¿Qué extraño!

¡No tiene nada de extraño!... Sigue con tu historia. No me tocaba con la mano, como ya le dije.

¿Porque te dabas cuenta de que pecarías más aún?

No. Porque mi abuelita podía entrar en cualquier momento en su cuarto.

Pues ¿dónde estaba tu abuela, sinvergüenza?

Estaba en otro cuarto, precisamente junto con la mujer en pantaletas y brasier que me estaba mirando.

¡En bragas y sujetador!

Así es, padrecito.

¿Y cómo podía ser eso?

Mi abue renta cuartos.

Renta cuartos.

Bueno, *un* cuarto.

A caballeros, supongo.

Ni tan caballeros, a veces.

Y la señora con pocas prendas, ¿trabaja allí para tu abuela?

No, señor cura. La señora que me miraba, y a la que yo miraba también, se estaba probando blusas, faldas, vestidos y trajes sastre... ropa de la que también vende mi abue.

Entonces, ¿cómo podía mirarte y hasta saber que te estabas toqueteando, si estaba en otra habitación?

Al principio, yo creo que fue como telepatía de su parte...

Telepatía... ¡No te hagas el chistosito, que estamos hablando de cosas serias!

¿Usted no cree en la telepatía?

Vuelve a tu historia, criatura de Dios.

No lo estoy carneando, padre. Los ojos le brillaban, a la mujer medio desvestida, y comenzamos a mirarnos a través del espejo de cuerpo entero de su cuarto y el espejo de cuerpo entero del cuarto de mi abuelita. Fascinado, yo la miraba desvestirse y vestirse y a ratos mirarme de ladito, y ella me miraba mirarla mientras yo me tocaba con la derecha.

Con la derecha por fuera.

Sí.

¿Y qué hacías con la izquierda, rapaz?

Con la izquierda acariciaba a Bruce a ratos.

¿Acariciabas a Bruce! ¿Y qué hacía él?

Resoplaba un poco, siempre al mismo ritmo: kaj-kaj-kaj-kaj. Ya ve que ellos se airean por la lengua. Y yo como que acabé siguiendo su ritmo.

¿No sería al revés?

Pues no sé. A lo mejor.

Bueno, dejemos al perro: ¿y la mujer, qué?

Se veía, no sé cómo decirlo, preciosa, monísima. Como esas mujeres de las películas mudas, padre, de Chaplin y los Keystone Cops.

Monísima. ¿No era *sexy*, como ahora dice la gente vulgar?

Mmh.

¿Sí o no?

Pues era mona, como le digo, pero la verdad es que también levantaba o enseñaba un poco los pechos, un poco la cadera, o también me sacaba la lengüita... Y yo no sabía qué hacer, excepto tocarme con mucho cuidado.

No digas *pechos*, di busto.

Está bien. Puedo decir *senos*, como algunos poetas.

Di busto.

De acuerdo.

¿Y tú crees que lo hacía adrede, para provocarte? Piénsalo bien antes de contestarme.

Sí, sí lo creo.

Te dije que lo pensaras.

No necesito pensarlo, estoy seguro.

¿No estarías imaginando cosas? Es posible que tu abuela y esa señora estuvieran hablando de cómo le quedaba la ropa en el busto o la cadera, o de algún chocolate blanco muy sabroso, pongamos por caso, y que por

eso sacara la lengua... Los hombres a menudo son muy fantasiosos. Ven señales de la mujer donde sólo hay juventud, alegría, lozanía...

Yo mismo me preguntaba en esos momentos si no era mi imaginación la que me arrastraba, por así decir.

Bien dicho.

Pero ella hablaba de una cierta manera. “¿No le parece que me ajusta y resalta *el busto*? ¿Usted cree que me destaque bien *la cadera*?” Parecía que sólo hablaba con mi abuelita, pero yo *sabía* que no.

Ya te lo dije: los hombres creen lo que quieren creer. Nunca lo olvides.

No, padre.

Y supongo que ya no leías el libro.

Sí, claro que lo leía, porque no estaban siempre enfrente del espejo.

Y leías las aventuras con los leones y los espías, o lo que fueran.

No. Sólo donde el protagonista besaba los pechos divinos veinte veces.

Divino es un atributo de Dios.

No para Jardiel, que!

Que es un blasfemo y un bromista. Dime, ¿tu abuela no se daba cuenta de nada?

De nada, señor cura. Siempre ha sido distraidísima. Además, sólo en un ángulo en particular me podía ver la mujer a mí y yo a ella, de espejo a espejo.

La cosa no era fácil. Tenían que esforzarse.

Sí. Un poquito.

¿Y por qué no te levantaste y te marchaste? ¿Por qué no te dio vergüenza lo que hacías, pobre inocente, y sobre todo lo que te hacía esa mujer?

Mmh.

Mmh ¿qué?

Me extraña que no lo sepa usted, señor cura.

No me digas *señor cura*. Es anticuado.

De acuerdo. Me extraña que no lo sepa usted, señor... Sus ojos y sus pechos y sus muslos me atrapaban la mirada. Me sacaba la lengua de su boquita. Me decía cosas mudas con los labios.

¿Qué cosas?

No lo sé. No podía entenderle. Yo no voy a entender a los adultos hasta que no sea adulto, de eso hace tiempo que me di cuenta.

Claro. Tienes razón. Y ¿te imaginabas algo?

Sí. Yo quería creer que me hablaba de lugares donde yo debía besarla o chuparla o algo.

Nada menos.

No sé si es lo que ella quería, señor cura. Es lo que yo quería imaginarme.

Vaya pues. ¿Y cuánto tiempo ha durado esta charada licenciosa?

Bastante, padre. Se probó nueve o diez prendas despacito. Se iba y regresaba y me miraba y volvía a irse.



© Mark Rios

Bruce ya ni se movía, nada más hacía kaaj-kaaj-kaaj y se le salía una tripita roja de su deste.

¡Vaya por Dios, un perro pecando y una abuela distraída! ¿Y tú qué hacías, monstruo inocente?

Yo sentía una especie de felicidad que nunca había sentido, padre. Llegué a sentir o a pensar que el corazón me iba a estallar de gusto y que me iba a morir allí mismo, en la cama de mi abuelita, del corazón, lo cual por otro lado me asustaba mucho por mi abue y toda mi familia.

Vuelvo a preguntarte: ¿por qué no te levantaste y te marchaste, para ya no seguir pecando?

Pues porque era la primera adulta que veía en calzonnes y chichero.

¡Eres un salvaje y un obtuso!

¿Le parece?

Sí, eso creo. Ahora dime qué más pasó.

Seguimos así un rato. Ella cambiándose de ropa y sonriéndome, yo...

¿Cuánto tiempo?

No sé. Todavía no uso reloj. Creo que no mucho. En un momento dado, de repente, sentí que ya no podía más y me levanté de la cama y me fui corriendo al baño.

¿Y?

Cerré la puerta con el pasador y me bajé los pantalones y los calzoncillos y antes de siquiera tocarme tan-

tito, me estalló el deste en no sé cuántos disparos y una crema o espuma o pus blanca salía de mí a borbotones, en todas direcciones, como metralla de un cañón rodando por la cubierta y como que me desmayé... creo que con un gritote.

¡Tirando tu esencia!

Más bien regándola como manguera suelta, padre. Era la primera vez que me venía. Y cuando volví en mí, no sabía cuánto tiempo había pasado pero tenía un muslo pegado al otro por este engrudo o pegamento mío, y me dolía el cráneo del golpazo contra la pared al privarme... ¡No quería abrir los ojos! Me asusté muchísimo... Estaba convencido de que me iba a morir de una enfermedad extraña, o tal vez por culpa del pecado.

¿Te dabas cuenta, al fin, de que habías ofendido a Dios?

No, señor cura... perdón: no, padre. Pensaba en mis abuelitos y en que no se fueran a enojar conmigo, o apenarse por mi enfermedad. Por todas partes había pegostes de mis mecos... en el bidet... en la cortina azul con pescaditos de la regadera... en las paredes, en el piso, en la taza, en el lavabo y hasta en el espejo... en mis muslos y en mis manos y hasta en mi oreja izquierda, y yo limpia y limpia con papel higiénico... ¿Me iba a morir? ¿Me tenía que morir? Había estallado como calamar y ahora mi tinta blanca se estaba convirtiendo en polvo, ¿polvo eres y en polvo te convertirás?... ¿Es una enfermedad?

Es el Diablo.

¿El Diablo?

Es el Mal que se apodera de ti, tal como lo has descrito. Tienes que luchar contra él. Tu infancia terminó, tu conciencia debe ser fuerte. Tú vas a poder, se ve que eres listo.

Pero, padre, ¿cómo voy a luchar si se me mete entre las piernas cuando estoy dormido? ¿Si se me para el deste cuando veo pasar a una muchacha en silueta a la distancia? ¿Si se me remueven las entrañas cuando la muchacha de la panadería me roza la mano al entregarme la bolsa del pan?

Después te diré cómo puedes luchar contra el Maligno. Primero dime cómo acabó tu historia.

Bueno, pues mi pájaro ya estaba tranquilo. Es la única parte del cuerpo, aparte de la mente, que actúa por sí misma, ¿verdad?

Dime qué pasó después.

Bueno, yo por todas partes encontraba polvo blanco y hasta engrudo y me puse como loco de miedo porque mi abuelita me pedía que le dejara el baño a la señora del brasier blanco medio transparente, la señora De la Fuente.

Así se llamaba esa pecadora.

Sí, padre, aunque, perdonando la expresión, el de la fuente era yo.

¡Eres un idiota! ¿Y qué has hecho?

Fingí que me dolía mucho el estómago (que en realidad ya me dolía) y que estaba en el escusado con diarrea y entonces ya no oí las voces de mi abue y la señora porque se fueron al baño de mi abuelito. Y se me ocurrió usar el bidet para lavarme las partes nobles de mi tinta blanca.

¡De nobles no tienen nada! ¡Son la fuente misma de la suciedad, el excremento, la orina, el deseo!

Pues en Educación Física las llaman partes nobles, padre.

¡Innobles son!

Como usted diga.

¿Qué más? Aún no termina esta vergonzosa historia, ¿verdad?

No, señor cura.

Ya te dije que no me llames así.

Usted disculpe. Estaba yo sentado en el bidet, echándome el borbotón de agua en mi deste —que por cierto me dolía— cuando oía la voz de la mujer esa que me susurraba.

¡La De la Fuente! ¡Qué mujer malvada! ¿Qué te decía?

“Ábreme, tu abuelita está abajo en la cocina, yo te puedo ayudar”.

¡Qué desfachatez! Y le abriste, claro.

Como estaba yo muy asustado y la puerta está junto al bidet, le abrí.

¡Descarado! ¿Y qué pasó? ¡Menos mal que aún estás vivo!

Me dio un besito en la frente, me dijo que yo era un amor de niño y que me quitara ya esa cara de pánico, porque no me iba a pasar *nada*. Luego me limpió con la esponja, allí sentado en el bidet, y me secó el pájaro y los muslos con la toalla...

¿Y no te lo despertó de nuevo?

Sí, pero me subió el pantalón y los calzones bien rápido, me cerró la bragueta y el cinturón y me dijo: “Fue tu primera vez, ¿verdad? No te preocupes de nada, de veras. Todo está bien. Lo que te pasó es *normal*”. Y me echó fuera del baño.

¿Y qué hiciste? ¿Siquiera pensaste en Dios?

Me fui a acostar con Bruce, que estaba dormido, y a espiar a la señora De la Fuente.

De la cual ahora estás locamente enamorado, seguro, porque así es el animal masculino.

No.

¿Era guapa?

Sus ojos y sus pechos me parecían muy bonitos.

¿Por fin ha acabado esta historia?

Casi. Me debo haber quedado dormido de inmediato, porque lo siguiente que recuerdo fue que mi abue me gritaba para que bajara a despedirme, y bajamos Bruce y yo y la señora De la Fuente estaba con un dulce

de los que llaman trompada en la mano y me lo metió en la boca mientras le decía a mi abuelita: “A ver cuándo me presta a su nietecito para que juegue con mis hijos. Es una verdadera monada”.

¿Y la has vuelto a ver?

No. Se desapareció sin pagarle a mi agüe.

Ambos guardaron silencio. No había nadie más en la iglesia, salvo una paloma que aleteaba cerca del techo.

¿Cuántos años tienes, desvergonzado?

Doce y medio.

Vas a rezar diez avemarías y diez padrenuestros, con contrición sincera.

Está bien.

Y no es todo. Vas a venir una vez a la semana a las reuniones de orientación para adolescentes; a la entrada están los horarios, escoge el que te convenga. Es gratuito y podrás hablar con otros muchachos y un sacerdote joven sobre los muchos peligros para el alma y el cuerpo de los jóvenes.

Sí, padre.

¿Vas a venir?

Sip.

Recuerda: estás en peligro, pero eres un chico inteligente y puedes salvarte. Aunque se siente extraño, salir de la infancia también es algo muy bonito. Anda, ve con Dios y por el mundo.

La señora De la Fuente me dijo algo muy extraño, padre.

¿Qué te dijo esa bruja?

Que yo tenía una misión.

¿Eso te dijo? ¿Que tienes una misión en la vida?

Sí, padre.

¿No te habrá dicho que habías tenido una *emisión*?

No, no. Me dijo que yo tenía una misión.

Pues no le hagas caso. Esa mujer es una diabla y una ladrona y además una mentirosa. ¿Qué misión podrías tener? ¿Ir a Marte? ¿Catequizar a los indonesios? ¿Ser el nuevo Robin de Batman?

No sé, padre. Ella me dijo eso y yo quisiera saber cuál podría ser mi misión.

¿No tener más emisiones, por lo pronto! Vete, criatura, y déjame solo con Dios.

El chamaco salió del confesionario a la calle, que lo deslumbró con su luz y sus ruidos y sus multitudes. **U**



© Mark Riós

Fragmento narrativo

Sin rastro de nosotros

Luis Tovar

Un hombre joven quiere hacer un viaje de vacaciones a Oaxaca, durante tres meses, pero su padre se opone. Este es sólo uno de los episodios de dolorosa confrontación entre dos generaciones de varones que habrán de conocer un trágico final en un hospital, como narra Luis Tovar en Sin rastro de nosotros, obra recientemente editada.

Estoy convencido de que desde que tuve 17 años no he dejado de tenerlos, así que debió de ser a los 17 cuando mi padre y yo nos enfrentamos con verdadera acritud por primera ocasión, precisamente a causa de un viaje que yo no iba a dejar de hacer por mucho que él insistiera en decir que era una absoluta pendejada, y en vaticinar que me moriría de hambre. Yo había decidido pasar los poco menos de tres meses que en aquellos tiempos la generosa UNAM daba de vacaciones entre el final de un período lectivo y el inicio de otro, había elegido Oaxaca —aunque el destino podía variar cuando estuviese formado para comprar el pasaje— y la noche antes de mi salida entendí que esta no era como las anteriores, no era un viaje de una semana o quince días cuando mucho, que se pasaban rápido y de cualquier modo, durmiendo en las bancas de la terminal y comiendo lo que me pudiera ganar o robar de los puestos del mercado. Aun siendo un lapso corto, era tanto como irse a vivir a otra ciudad, y cuando lo hice jamás se me ocurrió pensarlo de esa manera, pero al cumplir ese plan cumplía también, sin proponérmelo, lo necesario para que mi padre no pudiera volver a afrentarme diciendo que aun

sin poner dinero directamente en mi mano yo todavía no pasaba de ser un mantenido respondón, puesto que ahí comía y dormía, precisamente las actividades que a partir del día siguiente dejaría de llevar a cabo con su auspicio, hasta que el recommienzo de las clases me trajera de regreso.

Tardé muchísimo en ser consciente —y lo hice más bien gracias a Isabel, que me lo insinuó— de que su temor consistía en que yo decidiera no regresar más, abandonara la escuela, me fuera realmente mal en Oaxaca o me sucediera algún accidente grave, nada de lo cual sucedió a fin de cuentas. Pero esa noche previa al viaje yo estaba demasiado atareado en poner a salvo mi orgullo adolescente, hipertrofiado como suele ser el de todos, por lo cual de plano me reí en su cara cuando, según él zanjando en definitiva el asunto, se dirigió a todos —era la hora de la merienda y como de costumbre no faltaba nadie— diciendo “pues no te voy a dar ni un centavo para que te vayas y óiganme: nadie le va a prestar tampoco, ¿eh, Roberto?”, concluyó particularizando con mi hermano mayor, al tiempo en que miraba a Isabel, pues ellos dos eran los únicos que podían facilitarme alguna lana.

“Y te quiero aquí mañana cuando regrese de trabajar, ¿me oíste?”, agregó gritándome. “¿Sabes qué? No te estoy pidiendo nada, ni a ti ni a nadie. Me voy a ir con lo que tengo —la verdad no sabía si al menos me iba a alcanzar para el pasaje de ida—, mañana, cuando te hayas ido al trabajo. Ni modo que faltes para quedarte a vigilarme, pero si de todos modos lo hicieras entonces me voy pasado mañana, tú no eres capaz de faltar dos días al trabajo. Vamos, ni siquiera uno, así que puedes dar por hecho que cuando llegues mañana en la tarde ya no me vas a encontrar. O sea que si ya te vas a acostar nos vemos dentro de tres meses, ¿okey?”

Yo tenía razón en todo: efectivamente me fui a la mañana siguiente con mil pesos en la bolsa, o sea, 500 que había podido reunir y que resultaron ser exactamente el costo del boleto de tren en segunda clase, más otros 500 que Isabel me dio de último momento y que resultaron fundamentales para poder llegar. A mi regreso, cuando mi padre y yo volvimos a vernos —él estaba regando el jardín, tenía la manguera en una mano y no volteó hacia donde yo estaba al decirle “hola, ya estoy aquí” —, lo único que respondió fue: “Finalmente te saliste con la tuya, ¿verdad?”. “Pues ya ves”, dije yo, y el tema del viaje a Oaxaca no volvió a ser tocado jamás.

Otra cosa en la que yo tenía razón era en que mi padre no faltaba jamás al trabajo, ni siquiera llegaba tarde. Desde que puedo recordarlo, cada mañana desayunaba su “polla” —una mezcla horrida de jerez, dos huevos crudos y un chisguete de Coca Cola, que no pienso probar nunca—, sin sentarse a la mesa sino como quien ya tiene un pie en el estribo, salía a encender el auto para que el motor se calentara —eso cuando no teníamos el viejo Ford Futura modelo 66, que invariablemente debía ser empujado para que arrancara—, y si nos demorábamos un poco más de lo habitual, pues nos llevaba casi a todos tempranísimo a nuestras escuelas, se ponía a tocar el claxon para urgirnos. A las siete y media máximo debía chearse la tarjeta, pero la suya siempre quedaba ponchada minutos antes de esa hora.

Así que yo también tenía razón en cuanto a que no iba a ser capaz de faltar dos días seguidos al trabajo. Ni uno. Menos por mí, para vigilarme e impedir que me fuera. No sé todavía cómo decir esto, pero habría sido mucho muy soberbio de mi parte imaginar que por mi causa él podría estropear su registro perfecto de cero inasistencias e inclusive cero retardos; quiero decir, ojalá mi soberbia hubiese sido desmentida para que él faltase al trabajo por un motivo así de intrascendente y no a consecuencia de haberle estallado el apéndice y haber tenido que permanecer en cama, contra su voluntad, un día y otro y un tercero y un cuarto, hasta que a la quinta jornada de postración en casa su estado, gravísimo desde el primer momento, tuvo más fuerza que nuestra desidia o irresponsabilidad u obediencia demasiado a pie

juntillas; lo que haya sido y que permitió el absurdo de que transcurrieran esos días con mi padre tendido en su cama, sin comer apenas, creyendo él y nosotros con él que en cualquier chico rato se le pasaría el dolor, se levantaría y cada quien iba a volver como si nada a su rutina y sus costumbres.

El dolor no se le pasó ni entonces ni nunca, salvo las treguas adormecidas con medicamentos. Luego del espanto inicial de verlo invadido de sondas en terapia intensiva —adonde fue a dar horas después de que lo llevamos al insuficiente hospitalito de zona—, no sé mis hermanos e Isabel, pero yo sentía como latigazos o cuchilladas sobre mi propia espalda cuando veía retorcerse hasta el desfiguramiento un rostro del que las enfermeras habían rasurado, no sé para qué coños, un bigote sin el cual jamás había visto a mi padre, y cuya ausencia producía el doble efecto de hacer que aparentara todavía más dolor, y que esa involuntaria transformación en un rostro familiar pero novedoso me hicieran tener



la impresión contradictoria de estar viendo sufrir a un desconocido.

“¡Ayúdame, hijo! ¡Me voy a morir! ¡Ayúdame a largarme de aquí, me van a matar si me dejas aquí!”. ¿Qué se supone que mi espanto y mis 19 años podían o debían hacer cuando mi padre me recibía diciendo eso, mal cubierto con la bata azul, sin bigote, tumbado en una cama, conectado al suero, a no sé cuántas sondas y al electrocardiograma? Cuando mucho, y en total silencio, imaginarnos protagonizando una de esas mentiras monumentalmente imposibles de ser trasladadas a este lado de la pantalla, en la que el paciente es “rescatado” del hospital por uno que decidió no convertirse pronto en deudo y entonces, resuelto e imparabile, saca a pasear un heroísmo irresistible para enfermeros, médicos y paramédicos que se limitan a abrirle paso al paladín que levantó en vilo a su padre, se lo echó a los brazos y lo salvó de la impericia y el desinterés clínicos que lo tenían condenado a una muerte segura.

Ojalá, chingado; ya quisiera yo que algo así hubiera sido posible, pues aunque nadie nos lo iba a decir con todas sus letras, mi padre estaba efectivamente condenado a no salir de ahí por su propio pie. A los cinco primeros días de inasistencia a su trabajo siguieron tres meses completos, y en algo que mezclaba tozudez con simples deseos de sobrevivir, varios de los pocos momentos en los que estuvo por completo lúcido, los dedicó mi padre a pensar en lo que haría cuando regresara a sus activi-

dades. El resto del tiempo lo pasaba inconsciente, cuando no aturrido y alucinante por tanta droga intravenosa, que era como estaba la primera y las siguientes veces que me recibió implorando ayuda, para luego, en vista de mi silencio y mi petrificación, explotar diciéndome las mismas frases que yo ya había escuchado de su boca en otras circunstancias: “no sirves para nada, pendejo”, “eres una mierda como hijo”, “de todos, tú eres el que más me decepciona”.

Es muy probable que mis limitaciones de entonces —no mucho peores ni más grandes que las actuales— hayan sido las que me hicieron creer que tenía el derecho, según yo, de ponerlo contra la pared preguntándole por su otra familia y queriendo saber si no pensaba en Isabel cuando estaba con la otra mujer. Como cualquiera, vi en la culpa de otro la oportunidad ideal para perdonarme a mí mismo, y precisamente por las mismas o muy similares faltas. Nada sabía él de mis constantes truenos con Angélica, muchos de ellos a consecuencia de los cuernos que yo le puse cada vez que tuve oportunidad. Si lo hubiera sabido, estoy seguro de que —por lo demás con toda justicia— me habría mandado al carajo con mi moralina barata, que además en el fondo yo ni sentía y para la cual me sabía desautorizado. Pero era tan parecido a la venganza, me imagino, que habría sido imposible desperdiciar una oportunidad así de propicia.

Aquella tarde, tres días antes de su muerte, hablé con mi padre por última vez. Los turnos de ocho horas en

©Marina Domínguez Betis



Luis Tovar

los que nos habíamos repartido la guardia permanente a su lado hicieron que no volviera a verlo sino hasta la tercera noche, la última que su cuerpo pasó vivo. Su cuerpo, digo, porque no hay modo de saber si al final tuvo conciencia de lo que su cuerpo estaba viviendo.

Ya no me lo encontré en la misma cama junto al ventanal desde donde se veían todas las luces del norte y el centro de la ciudad. Lo habían cambiado a la primera junto a la entrada sin puerta del pabellón. Lo habían amarrado de muñecas y tobillos a la estructura de metal sobre la que descansaba el colchón, levemente inclinado hacia arriba del lado de la cabecera. Lo habían amordazado, supongo que para evitar que mordiera su propia lengua y muriera por asfixia.

Le habían quitado la sonda que drenaba y el depósito adonde antes iba a dar la pus. Le habían desconectado el electrocardiógrafo. No hacía calor, pero le habían quitado la bata azul y sólo llevaba puesto una especie de pañal. Felizmente, habían dejado que le creciera el bigote. No me daba cuenta ni podía saberlo, pero ahora sí lo habían desahuciado, porque desahucio y ninguna otra cosa podía ser ese virtual abandono en el que lo tenían, y ninguna otra razón podía haber para explicarse el trabajo que me costó conseguir que una enfermera mal dispuesta y soñolienta tuviera a bien primero escucharme protestar, luego ir de mala gana hasta la cama de mi padre, mirarlo como quien ve una escena cotidiana, decirme entre dientes que iría a buscar un doctor para que le hiciera un reconocimiento a mi padre, y desaparecer para siempre en el fondo del pasillo.

Mi turno había comenzado a las once y media de la noche, la enfermera me vio la cara por ahí de las doce. Todavía insistí en buscar ayuda, fui al mostrador de control de enfermeras del piso donde estábamos, encontré a un médico muy joven que me acompañó y puso la misma cara que de seguro tenía yo también, al ver que en el lugar donde habían postrado a mi padre se retorció un amasijo de carne hinchada, luchando por zafarse de las correas que lo unían a un dolor que nunca voy a ser capaz de traducir a palabras.

Volvimos al mostrador, de donde el mediquito sacó unos papeles. Los leyó y me dijo, casi como quien habla de carburadores o de bujías flameadas, que mi papá necesitaba un hígado. Quién sabe qué pensé, quién sabe qué le dije, quién sabe qué hice en ese momento. Tendría que inventármelo, porque no me acuerdo de nada más, salvo que a partir de ese momento enfermeras y médicos, tal vez deliberadamente, me dejaron solo con mi padre, y que no me moví de la silla en que me había sentado, a su costado izquierdo, salvo cuando por un instante no pude soportar lo que veía y me salí del pabellón, me alejé unos pasos y en silencio me puse a cantar *La mala muerte* de Aute. El resto del tiempo estuve junto a él, con un libro sin leer en una mano y con la

mano de mi padre en la otra, que me daba la suya inconsciente de que lo hacía, por puro acto reflejo a consecuencia del dolor que literalmente quería partirlo en dos; el torso se le levantaba, la columna arqueada al máximo que permitían las ataduras de pies y manos; los dedos se le crispaban y yo podía sentir su mano izquierda hinchadísima, como si fuera un animal ahogándose, apretando y soltando la mano inútil del más inútil de sus hijos; la mirada de mi padre ya no miraba el techo ni las paredes del hospital, porque sus ojos abiertos hasta dolerme a mí también estaban fijos en algo que no puede pertenecer a este mundo, y a mí me costaba muchísimo voltear hacia él y detenerme en su rostro, que si bien físicamente, salvo por la extrema delgadez que le había devastado las facciones, era de nuevo el rostro que yo recordaba, era también un rostro que no le pertenecía sólo a él sino ha de ser más bien el que se van turnando todos aquellos que tienen la fortuna infausta de saber que van a morir ya y se están muriendo lenta, dolorosa, concienzudamente, célula por célula, minuto a minuto, con un trascavo revolvedora triturador y horno todo en uno hirviendo y girando a la máxima potencia, licuando sus entrañas hasta volverlas una purulencia estancada bajo la piel tensa que enrojece y pone a sudar al nudo de tendones músculos huesos vísceras atrapadas por el terror animal de su propia extinción inexorable a la que yo me asomaba a diez centímetros de distancia infinita, asido al desasimiento sin remedio de mi padre, ambos incapaces de palabras, él por su mordaza de trapo entre los dientes, yo por la que me llenó la boca cuando quise atisbar aquello que tal vez veía mi padre y entonces descubrí sobre su cuerpo, retorciéndose hasta el techo, figuras imposibles dibujadas a ocho manos por El Bosco, Doré, Goya y Dalí.

Cuando se fue la noche, el cuerpo de mi padre no tenía más fuerzas y se había quedado quieto, amarrado todavía, con surcos cárdenos en muñecas y tobillos. Mi hermano mayor, a quien le tocaba relevarme, oyó mi explicación confusa de imposible trasplante de hígado y médicos ausentes. Horas o días después me contó que por ahí de las once de la mañana, cuando se asomó a mi padre, ya no lo encontró. Seguía tan quieto como yo lo había dejado, no había vuelto a abrir los ojos y mi hermano debió quedarse atento al tórax para ver si se elevaba y descendía. Cuando comprobó que ya no más, fue a buscar algún doctor y desde ese momento debe de haberse puesto a pensar, con su envidiable capacidad de moverse hacia el futuro, en todo lo que siendo el primogénito recaería sobre su espalda. **U**

Fragmento del libro *Sin rastro de nosotros*, de Luis Tovar, escrito con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte y publicado por el sello Eternos Malabares en coedición con el INBA.

Polvo eres

Guillermo Arreola

Trinidad es una joven que vive en las calles y asegura poder hablar con Santa Rosa, quien le encomienda una tarea al tiempo que le explica sus enfáticos ánimos de venganza. Con imágenes poéticas de notable precisión y fuerza, este relato de Guillermo Arreola, autor de Fierros bajo el agua, presenta una visión crítica de la violenta realidad mexicana del nuevo siglo.

¡Ah!, ¡pero me la van a pagar! Ya algunos están cayendo, pero me faltan, me faltan. Nomás con que no me falle el equilibrio, ¡y no se la van a acabar! Cuando más fuerte me vienen los malestares en el interior de mi sistema lunar es cuando hay más cosas que hacer.

Un día, la Señora se me apareció sin que nadie más pudiera verla, como siempre, engalanada de colores y luces fosforescentes a su alrededor, y me reprendió porque me pasé de largo un puesto de periódicos y no verifiqué las noticias para el informe que me he comprometido a hacerle sobre las cosas que suceden fuera del cielo y del mar. Le levanté la voz:

—Pues es que ya ando bien mareada, Señora —me miró con tajo y acto seguido me escupió varias veces la cara; sentí su saliva tibia y suave como un bálsamo para redimirme.

Pronto quedé arrepentida de mi queja y le dije:

—Discúlpeme, venerada. Pero sentí que todo me daba vueltas y mejor me iba a tirar un rato en la banquetta.

—¿Qué sientes? —me preguntó.

—Que me falta el aliento.

—¿Como si se te bajara la presión? —quiso saber.

—Sí —le respondí.

—Toma, cómete esto, hija —me dijo, sacándose de una de las mangas de su divino vestido una tablilla de chocolate y poniéndomela en la mano. Y agregó, amorosa:

—Y apúrale porque todavía te faltan, además de completar tu informe, la adquisición de méritos.

—No le entiendo, Señora —le dije.

—Méritos, hija, méritos: cualquier cosa afilada que le saque sangre a este pinche mundo.

Mis otros amores, además de la Señora, el agua y la medianoche, son las letras y las palabras. Cuando digo palabras, cuando dejo que salgan de mi boca, ahí ando atrápidolas en el aire para devorarlas. Cuando salen de mi mano, salen para consignar en mis cuadernos del informe sobre la vida que estoy escribiendo para Ella. Por ejemplo, el día 17 de marzo, año 2008, escribí: “México, Informe sobre las cosas que suceden fuera del mar y del cielo: ‘Encuentran tres cabezas humanas tiradas en un baldío’, ‘El amor a primera vista sí existe, sobre todo frente a un espejo’, ‘Sigue la ola de violencia: ¡matazón!’, ‘16 cuerpos destrozados encontrados en una fosa’, ‘La sombra del iceberg. A partir de noviembre 22. Sólo en cines’, ‘Crecimiento anual de México: 3%: BID’, ‘Mortal asalto’, ‘Las drogas ofrecen muchos caminos para entrar, nosotros te ofrecemos uno para salir’”. Enseguida añadí: “Al parecer, otros ya han recibido la señal, están laborando. Aún no he tenido la suerte de toparme con ninguno de los elegidos como yo. Total de aniquilaciones de este día: muchas. Tengo en la mira a un cabrón que me ha estado chingando porque a veces me quedo a dormir en el estacionamiento donde trabaja de velador, un día de estos lo mando a la verga. Tengo reu-

nidos muchos cuchillos, y los he atado con mecates, los he ocultado en un baldío de por aquí cerca”. Nunca he dicho que a veces me agarra la lluvia y el anochecer cerca de un basurero, que casi no duermo; que me duelen las piernas y el cuerpo lo siento todo derrumbado por andar vagando, jodiendo, tronchándome de risa, muriéndome de coraje, maldiciendo a la gente, dando lástimas y poniéndome mal porque entro a los centros comerciales para ver cómo se van comiendo todo esos cabrones, comiéndoselo con trapos, metiéndose a los cines a ver puras mentiras; porque ando en las calles subiendo y bajando a trompicones de los camiones, esquivando taxis y carros de todo tipo y ando absorbiendo los gritos y las mentadas cuando voy abriéndome paso en las líneas del Metro. Tampoco digo que a veces me fallan mis adornos del cielo y del mar; quién sabe qué líos se traerán entre ellos. No lo digo, ni lo escribo, ni quiero ya pensar sobre eso, por respeto a Ella.

A veces me detengo de repente frente a cualquiera con quien me topo en la calle:

—Agárrame, porque me voy a caer.

—¿Qué? —me responde.

—Que me agarres porque me voy a caer, cabrón. Estoy a punto de desmayarme hacia dentro.

Me mira como si hubiera proferido una ofensa. Voltea a todos lados y me grita:

—¡Quítate, loca pendeja!

—¡Vas a perder! —le grito su precio.

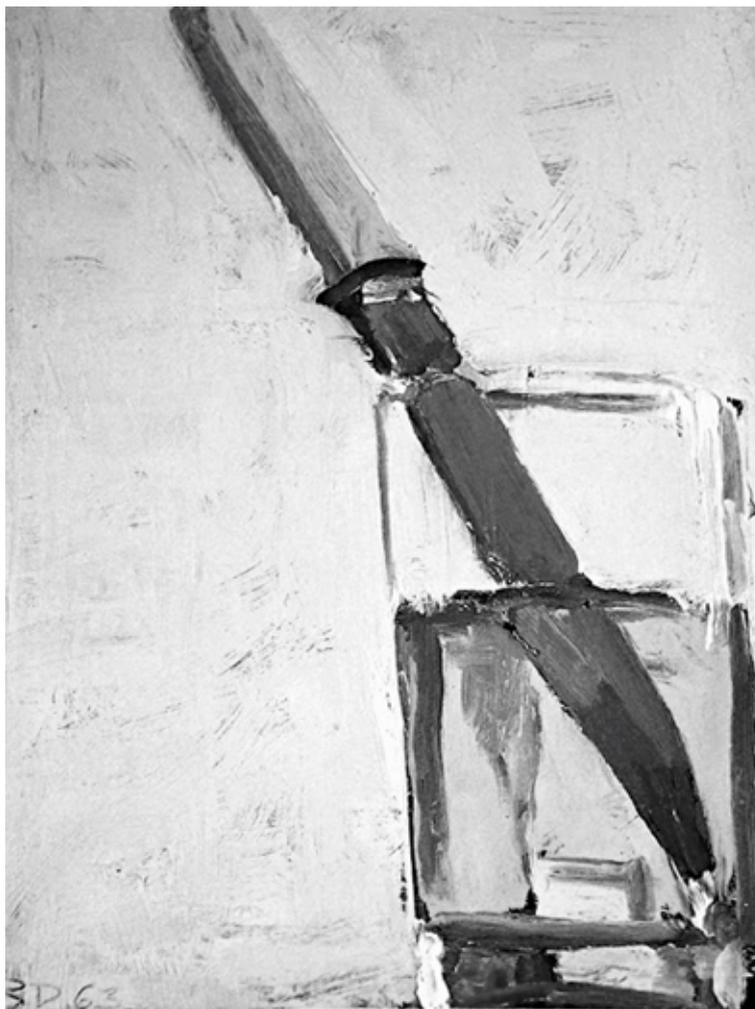
El ruido, el aire, el tráfico, ¡los odio! Cuando respiro parece que estoy respirando aire molido; se me llena la nariz de polvo, de gasolina quemada, de cochambre, del olor de la gente. Odio los países, las calles, los caminos, al pinche calor; odio la televisión, a los policías, a los abogados; odio a los que andan de un lado a otro dizque buscando una nueva vida. Pero me gustan el mar, los cigarros, las flores, los números; y el agua me gusta por cabrona, y me gusta la medianoche, ¡a la medianoche le rindo sacrificios!, ahí es donde a veces me meto con toda la cara y con todo el cuerpo.

Soy la que espera, a la que acechan por todas partes. “Ya cállate, hija de tu chingada madre”, me dice la gente cuando me quedo tirada a dormir en la calle y me despierto sobresaltada, gritando por un ataque de palabras: en sueños grito “¡piernas!”, “¡brazos!”, “¡rosas!”, “¡ojos!”, “¡semáforo!”, “¡lumbre!”. Me levanto y me quedo mirando el panorama: el día todo opaco o, si es de noche,

la oscuridad toda fría y el cielo a veces lleno de estrellas como de plástico. “Pinche día”, digo, “con lo que te odio”, o “pinche oscuridad, y pensar que te venero”. En esos momentos me siento como si estuviera hecha de trocitos, de tiras de los días gastados y recuerdo que ya no tengo llaves ni puertas que abrir o cerrar.

Aunque nadie pueda verlos, traigo a mis dos adornitos del cielo y del mar revoloteando encima de mi cabeza, zumbando, alertas, prestos para resguardarme de este mundo perdido y cabrón.

No me llevo con la gente, soy alérgica a las manos, las miradas, al simple roce con los demás. Cuando escucho que alguien dice “gracias” o “claro que sí”, “compermiso”, “disculpe”, me pongo mala. Y nadie, nadie me da ni tantito de pena, cuando los imagino todos achicharrados, degollados, apuñalados, asfixiados, machucados, con el cuerpo hinchado, con la sangre saliéndose por los poros o devorados por los puerquitos de la Señora. No me dan ni un poquito de lástima cuando los escucho dar de alaridos, mutilados, pidiendo clemencia, “ayúdanos, Trinidad, haznos la valona, intercede por nosotros con la Señora que ya anda exterminando



Richard Diebenkorn, *Knife and glass*, 1963

a todo el mundo”, “¡mira, a mí ya me arrancó un brazo, ve, nada más, estos ramales de venas que traigo colgando, qué no te da cosa ver cómo la sangre va sangrando y se va abriendo brecha por las banquetas!, ¡dile que no me quite el otro brazo, por favor!”. Sí cómo no. ¡Cómo disfruto viendo que se les está acercando el fin!

Lo sé, lo sé, pronto vendrá Ella y se quedará a reinar para siempre.

La primera vez que me acercó su divina presencia me puse pánico. Estaba yo en la azotea del edificio donde trabajaba, estaba tendiendo la ropa y pensando cuándo se iba por fin a morir la vieja a la que cuidaba; una vieja que ya tenía no sé cuántos meses echada en la cama, sin casi poder moverse, y yo tenía que estarle dando sus medicinas: “Trini, mi medicina; Trini, tráeme agua; Trini, ¿ya está la comida? Trini, mira qué tonta eres, dejaste que me quedara dormida”.

Veneno o vidrio molido es lo que debería de darte para que dejes de estar chingando, pelada, era siempre lo que yo musitaba.

En eso estaba pensando y en la pinche coladera que es este mundo, cuando de repente que la veo bajando por el aire, despacito, hasta que quedó a unos metros de mi vista. Llegó vestida con una bata roja de tafeta, huaraches de misionera y colgándole de la cintura unos como machetes; alrededor de la cabeza traía una corona de rosas iluminadas. Me quedé como babosa, me puse a temblar, me tiré al piso y empecé a darme de cabezazos. Cuando me pongo pánico me doy de cabezazos contra el suelo, contra la pared, contra las ventanas; mi cabeza ha probado el concreto, la madera, el vidrio, el acero, la tierra, la lámina, el lodo. “No te asustes, Trinidad; levántate; vengo a poner orden en esta tierra sin gobierno, tú me entiendes”, me dijo, guiñándome un ojo. Yo sólo la conocía por las estampitas que venden afuera de las iglesias. “Soy Santa Rosa”, dijo, “¿Qué, no me reconoces? ¿No me reconoces, hija mía? Soy la santa de los humillados y ofendidos y también la vengadora. Voy a hacer una limpia por estos rumbos”, murmuró la aparición.

Me levanté del piso y hasta chillona me puse de la emoción, yo que nunca lloro. “Ya casi todo está listo para la hora final”, me dijo hablando muy quedo. Luego: “mira, te traje a tus angelitos de la guarda; ahí te los dejo, para que te cuiden la cabeza”. Sentí una oleada caliente alrededor de mi cuerpo, volví la vista hacia los lados y vi a dos seres aureolados, como dinosaurios pero chiquitos, levitando a la altura de mis hombros. Volteé hacia ella y vi cómo iba descendiendo a la calle hasta aterrizar en la banqueta, suavcito, suavcito, mientras manadas de puerquitos llegaban de todas partes, para ponerse en fila india y a su disposición.

La gente que andaba en la calle corría aterrorizada; ¡ja!, como si pudieran escapar de su furia. Desde la es-

quina de la azotea la vi, la vi avanzando y dando patadas al aire como no queriendo contaminarse de la gente. Al primero que le dio alcance, lo rodeó una manada de puerquitos. Ella le soltó un machetazo en el cuello; la cabeza no se le desprendía y el cuerpo empezó a andar de bailarín, como gallina recién degollada. Enseguida alcanzó a tres chiquillos mugrosos que andaban en la calle como perros perdidos, un solo machetazo y ¡zas!; los puerquitos se acercaron a ellos como plebes alrededor de una piñata. La gente seguía corriendo, pero entonces ella extendió la mano y de allí le salieron flamas larguísimas que alcanzaron a un grupo de cabrones que corrían todos juntos, como si huyendo en bola les fuera a doler menos. Entonces se detuvo, dio una señal a su ejército de marranitos, un golpe de machete contra su propia pierna, para traerlos al orden. Todos se pusieron a su alrededor y levantando la cabeza la miraban a la cara, como queriendo comprobar su olor con sus hociquitos rosados llenos de espumarajos. Ella se fue elevando hacia el cielo y los puerquitos empezaron a dispersarse a toda prisa hasta desaparecer por esquinas y callejones.

De pronto, todo volvió a ser igual, igual de mugriento, los mismos pinches carros, la misma gente andando por las calles, la misma luz del día toda pastosa, las mismas pinches caras de infelices. Ese espasmo estallando en mi interior, pesado, vibrante, como si una carga de agua se me hubiera metido en el pecho.

Después de aquella primera revelación divina, bajé corriendo hasta el departamento de mi patrona. Me fui directo a la cocina y agarré el frasco de las pastillas de la vieja. Entré en su recámara; ella estaba quietecita, bien arropadita, como ida. Me le puse enfrente:

—Aquí están sus pastillas, señora.

Me miró fijamente con sus ojos asapados y dijo:

—Si serás pendeja; ¡me tocan hasta las cinco, Trini!

—Sí cómo no; ¡a las cinco deberías estar pero apestando, hija de tu puta madre! —le respondí. La agarré de las greñas y la obligué a sentarse en la cama, la enderecé como si estuviera maniobrando una muñeca de cartón.

—¡Toma tus pinches pastillas, pendeja! —le grité mientras se las metía a puñados por la boca. La vieja me miraba con los ojos aterrados. Entonces le di un puñetazo en su cara que no rompe un plato.

—¡Y nomás se te ocurra gritar, mosquita muerta!

El miedo la había avasallado y lo único que se le ocurrió fue intentar hacerse bolita en la cama, como un pinche feto ahí todo desprotegido. Antes de salir de su cuarto no pude evitar darle una estruendosa nalgada, que la hizo pegar un chillido: “¡Nooooooo!”.

Me fui a la cocina, abrí una gaveta y empecé a sacar los cubiertos, pero sólo guardé los cuchillos, los metí en una bolsa de plástico. Nunca más, nunca más, pensé. Agarré la bolsa y mi monedero y abandoné el edificio; entré a la calle y me volví yo. **U**

El espacio *Artaud*

Salvador Gallardo Cabrera

A través del gesto, el movimiento y el ruido, un teatro liberado del texto y de la trama –según Antonin Artaud– abre un hueco para que el inconsciente actúe fuera del ámbito de la razón y de la lógica, y creen así otro lenguaje en el espacio, un lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, como explica Salvador Gallardo Cabrera, autor de La mudanza de los poderes.

EN LA CONCHA DEL APUNTADOR

Desde la segunda mitad del siglo XX, las grandes filosofías y las creaciones artísticas decisivas han estado entrelazadas con el espacio, con las estructuras ahuecadas, los bloques fluidos, los filamentos espesos y las puntas de espacios, antes que con el tiempo. “El espacio reina...”, lee una voz en *off* al inicio de *Pierrot el loco*, de Godard. Los saberes y los poderes, nuestras subjetividades y discursos, se dan entre espacios. Y cuando el tiempo aparece no es sino como un juego de distribución entre elementos que se reparten en el espacio.

PUESTA EN ESCENA

Antonin Artaud fue uno de los primeros exploradores del espacio. Sus exploraciones conocieron dos fases: la de la postulación de un nuevo arte teatral ligado al espacio, y la que lo llevó a revelar la forma en que la vida entra en el espacio: “cómo en el espacio se vuelve a encontrar el fondo de la vida”. La primera fase estaba ligada aún al Surrealismo, la segunda deviene de su visita a México (nunca hay que entender por “México”

un país, sino una zona de intensidad), y señaladamente de su viaje a la Sierra Tarahumara. Es esta segunda fase de exploración la que toca con mayor fuerza a nuestro presente: la torsión del espacio a la vida provoca un espasmo que todavía nos alcanza. Es ese espasmo, esa torsión inaudita, la que persiguieron Deleuze y Foucault en los textos en que buscaron una manera distinta de aproximarse a la noción de vida, un espacio situado fuera de lo vivido y de la intencionalidad subjetiva, como una errancia sin desembocadura, sin promesa, trazada en la línea de la vida en tanto inmediatez absoluta. Agamben habla de la “casualidad” de que Deleuze y Foucault hayan escrito esos textos al final de sus vidas. Pero no hay casualidad alguna. Hay necesidad y gracia: la necesidad que pesa físicamente, la gracia que va siempre por delante.

TRAMOYA

“El teatro es un arte del espacio”, escribió Artaud en 1936, desde México, “y solamente pesando sobre los cuatro puntos del espacio puede tocar a la vida”. En sus trabajos sobre el teatro de la crueldad y del teatro

y su doble, Artaud había precisado cómo opera la espacialidad teatral a través del gesto, el movimiento y el ruido, un teatro liberado del texto y de la trama donde las acciones desfondan las palabras, abren un hueco para que el inconsciente actúe fuera del ámbito de la razón y de la lógica, y creen así otro lenguaje en el espacio, un lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopéyas, un lenguaje que escapa a lo humano y deja entrar las fuerzas afásicas y cósmicas. El arte de la crueldad busca en las danzas y en los ritos mágicos no occidentales una sensibilidad más compleja y refinada, y si es “sanguinario e inhumano” es porque manifiesta el conflicto “donde la vida se eleva contra nuestro estado de seres constituidos”. Artaud descubre en los códices mexicanos (para él los diversos pueblos indígenas formaban una sola cultura) una “ciencia del espacio” con sus dioses “móviles”, trenzados en líneas, que proporcionan un medio concreto para comprender la formación de la vida. Arrojan línea sobre línea, los artistas que pintaron los códices poblaron el espacio, cubrieron el vacío, ese punto de indeterminación donde se espesa la materia, en donde se tejen las fuerzas, las líneas —el “vacío” o el “punto muerto” de Artaud resuena en el “afuera” de Blanchot y de Foucault—. Una línea zigzaguea por encima de la cabeza de Tláloc, por ejemplo, se convierte “en un medio melódico y rítmico de superponer el pensamiento al pensamiento”, se diversifica en el espacio, creando múltiples orientaciones. Esa espesura de líneas de fuerza —los hilos y máquinas de la tramoya de un teatro— “invitan a no petrificarse en sí mismo, sino a marchar”; nos muestran la fuerza de la que hemos salido, y en un mismo giro, la posibilidad de salir de uno mismo o la forma de entrar en algo distinto. El espacio y la vida en una torsión inmanente.

ZONA DE ILUMINACIÓN

Así que la torsión del espacio a la vida que modula las creaciones artísticas y filosóficas decisivas de nuestra época no hace, desde Artaud, un bucle para reencontrar el mundo griego, situado siempre encima de las cosas para explicar su formación, sino que irradia desde la espacialidad móvil, en marcha, de los indígenas mexicanos. El teatro de la crueldad podía nutrirse aun del suelo griego; la torsión del espacio a la vida, no. Hay que releer los episodios del viaje de Artaud a la Sierra Tarahumara desde ese desfase. Ese mismo desfase hizo que los trabajos de Foucault sobre la biopolítica se cortasen y se suspendieran en el estudio de un espacio móvil: el flujo de los granos en la segunda mitad del siglo XVIII. El *bios* que precede a las políticas destinadas a la población en su conjunto no puede hacerse con el sentido completo de

la vida. Hay algo que se escapa, algo que fluye entre una política constituida como programa poblacional y la vida plena. Un *algo* irreductible también a la distinción entre *bíos* y *zoé*, tan cara a Agamben. Para Artaud el espacio es ese *algo* que permite sondear las fuerzas, los afectos, los saberes y los poderes. En *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud mostró que el juicio de dios es el poder de organizar —los cuerpos, la vida— hasta el infinito. Artaud, escribe Deleuze, “presenta ese *cuerpo sin órganos* que dios nos ha robado para introducir el cuerpo organizado sin el cual su juicio no podría ejercerse. El *cuerpo sin órganos* es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes”. ¿Qué mueve a ese cuerpo intensivo si no es una potente vitalidad que abre un espacio nuevo, un espacio sin dios-organización? La *vida plena*, ese concepto deleuziano que viene de Spinoza, tiene también una línea que proviene de Artaud: el espacio en el que madura la vida.

ESCENOGRAFÍA

No hay escenografía en el teatro de la crueldad. Algunas mojangas de diez metros de alto, instrumentos musicales “grandes como los hombres” que funcionan como personajes, objetos con formas y destinos desconocidos. Ningún telón de fondo. ¿Han visto actuar a Artaud? En *Napoleón* (1927), la bella película de Abel Gance que debía ser proyectada en tres pantallas paralelas con imágenes de acciones simultáneas, Artaud hace de Marat. Es tal su fuerza de imantación que con un gesto atrae una tempestad, con el movimiento de su brazo cayendo, después de recibir la puñalada, cae la Revolución entera. El rito rarámuri del jícuri (Artaud escribe “ciguri” o “peyote”, y usa siempre “tarahumara” por “rarámuri”) es la confirmación de que el teatro de la crueldad es una vía para quebrar lo real constituido, un arte del espacio que corre el riesgo de tocar la vida. Los hechiceros rarámuris son grandes actores y danzarines, durante toda la noche restablecen las relaciones perdidas “con gestos triangulares que cortan extrañamente las perspectivas del aire”. Después de haber participado en el rito, Artaud vive los tres días más felices de su vida. Salvo una escueta mención en *El rito del peyote*, Artaud jamás volvió sobre esos días. En una reciente investigación etnográfica, John Forester demuestra que esos tres días pudieron coincidir con un viaje a Paquimé, la antigua ciudad de la cultura Casas Grandes. Si eso fue así, entonces Artaud habría realizado en México un viaje a lo largo y ancho de tres regiones ecogeográficas: montañas, valles y desierto. Tal vez por ello, encantado como estaba, nunca regresó realmente a Europa: sólo lo hizo su *doble*. **U**

Octavio Paz

Moldear las palabras

Evodio Escalante

Un breve poema de Libertad bajo palabra titulado “Las palabras” permite una comprensión del uso que Octavio Paz –el único Premio Nobel de Literatura mexicano– da al endecasílabo enfático, es decir, aquel que lleva acento en la primera sílaba, una hazaña métrica de notable interés exegético, como desmenuza el también autor de Crápula.

Quizá valdría la pena revisar el papel que juega el endecasílabo enfático en la poesía mexicana. Se llama endecasílabo enfático a aquel que lleva acento en la primera sílaba. Por supuesto, hay otras sílabas acentuadas en el verso, de modo regular la sexta y la décima sílabas, por ejemplo, o bien la cuarta, la sexta y la décima o, incluso, en el caso del llamado endecasílabo “de gaita gallega”, en la cuarta, la octava y la décima, pero la nota característica que aquí interesa es que en todos los casos la primera sílaba tiene acento. Confieso que este interés por el endecasílabo enfático me surgió de una lectura de Rulfo. En efecto, la novela *Pedro Páramo* da inicio con un endecasílabo de este tipo, cuyos acentos se ubican en la primera, en la cuarta, en la sexta y en la décima sílabas: “Vine a Comala porque me dijeron / que acá vivía mi padre...”. No podía arrancar de mejor manera esta novela de Rulfo: el endecasílabo enfático algo tiene de positivo, de afirmativo, transmite una cierta fuerza inicial que el texto no perderá ya nunca.

Una mirada retrospectiva a algunos poemas notables de nuestra historia me hizo caer en cuenta de que muchos de ellos inician justamente con un endecasíla-

bo enfático: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis”, así empieza “Muerte sin fin” de José Gorostiza. “Capto la seña de una mano, y veo”, replica el “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta. “Tristissima nox”, una de las piezas maestras de Manuel Gutiérrez Nájera, también inicia con el enfático: “¡Hora de inmensa paz! Naturaleza”. Un orfebre del verso como Efrén Rebolledo inicia así su composición titulada “El soneto”: “Sopla el Endecasílabo en su dura / trompeta...”. Rebolledo se las ha ingeniado para que después del acento en la primera sílaba, el siguiente recaiga en la sexta. Esto lo logra porque el término que emplea, después de “sopla”, es un término esdrújulo: “Endecasílabo”.

“La Suave Patria”, de López Velarde comienza con un enfático: “Yo, que sólo canté de la exquisita / partitura del íntimo decoro”. Puedo agregar que muchas de las estrofas del poema comienzan con este tipo de verso. Por ejemplo: “Suave Patria: permíte que te en vuelva / en la más honda música de selva”. “Patria: tu mutilado territorio / se viste de percal y de abalorio...”. “Joven abuelo: escúchame loarte, / único héroe a la altura del arte”. Aquí López Velarde aglomeró dos enfáticos. “Quie-

ren morir tu *ánima* y tu *estilo*...”. “*Trueno* de temporal: oigo en tus *quejas* /crujir los esqueletos en parejas”. Transcribo otros dos enfáticos en escalera: “*Patria*, te *doy* de tu *dicha* la *clave*: / *sé* siempre *igual*, *fiel* a tu *espejo diario*”. Otro más: “*Sé* *igual* y *fiel*; *pupílas* de *abandono*...”.

En los sonetos de *Hora de Junio*, de Carlos Pellicer, también abundan los endecasílabos enfáticos. La primera cuarteta del primero de los quince sonetos de que consta la composición —por poner un ejemplo— está integrada por endecasílabos enfáticos en escalera: “*Vuelvo* a ti, *soledad*, *agua vacía*, / *agua* de mis imágenes, *tan muerta*, / *nube* de mis palabras, *tan desierta*, / *noche* de la *indecible poesía*”.

Algún encanto ha de poseer esta métrica, este inicio marcado por el acento. El otro gran antecedente, de sofisticación impresionante, por cierto, se debe a sor Juana Inés de la Cruz, aunque el ejemplo que cito corresponde a una métrica decasilábica, constituida por versos de diez sílabas en lugar de once. Se trata del romance a la condesa de Paredes que arranca (cito tan sólo la primera cuarteta): “*Lámina* sirva el *cielo* al *retrato*, / *Lísida*, de tu *angélica forma*; / *cálamos forme* el *sol* de sus *lucis*; / *álabas* las *estrellas compongan*”. Así se corre todo el romance. El chiste adicional es que la primera sílaba acentuada tiene que recaer siempre, según la regla implícita, en una palabra esdrújula.

Octavio Paz ha empleado de vez en cuando este recurso. La sección final de “Entre la piedra y la flor”, por ejemplo, acude a un endecasílabo enfático: “*Dame*, *llama* invisible, *espada fría* / tu persistente *cólera*, / para acabar con todo [...]”. En “La poesía”, texto que Paz dedica a su homólogo Luis Cernuda, no faltan los endecasílabos enfáticos, como los siguientes: “*Subes* desde lo más hondo de mí, / *desde* el centro inencontrable de mi ser”. La estrofa final, casi toda ella heptasilábica, se prodiga en versos enfáticos: “*Llévame*, *solitaria*, / *llévame* entre los sueños, / *llévame*, *madre mía* [...], / *hazme* soñar tu sueño, / *unta* mis ojos con *aceite*, / para que al conocerte me conozca”.

El endecasílabo enfático se presta a menudo para ordenar, para solicitar una acción, y por ello no es extraño que se lo encuentre en la sección final, de naturaleza exhortativa, del poema “Piedra de Sol”, una de las piezas maestras de Paz. Ahí leemos, en efecto, la siguiente estrofa:

puerta del ser, *despiértame*, *amanece*,
déjame ver el *rostro* de este *día*,
déjame ver el *rostro* de la *noche*,
todo se comunica y *transfigura*,
arco de sangre, *puente de latidos*,
llévame al otro lado de esta *noche*,
adonde yo soy tú *somos nosotros*,
al reino de pronombres enlazados.

De los ocho versos de que consta la estrofa, los primeros seis son todos ellos endecasílabos enfáticos, mientras que los dos últimos son heroicos, o sea, llevan un acento en la segunda, la sexta y la décima sílabas.

Adviértase la fuerza ontológica que se trasmite en este verso, también de “Piedra de Sol”, que retoma algo que ya se insinuaba antes: “*puerta del ser: abre tu ser, despierta*”, sólo que ahora quien debe despertar no es tanto el sujeto que habla, sino el ser mismo, la puerta misteriosa que permite pasar al otro lado, acceder a la *otra orilla* que tanto le gustaba invocar a Octavio Paz.

Pero sin duda el texto más prodigioso desde el punto de vista técnico, y el más efectivo —habría que añadir— que escribió Paz, recurriendo a la versificación enfática, es un pequeño poema titulado “Las palabras”. Se trata de una composición libre de apenas quince versos que parece ceñirse a cierto ritmo endecasilábico (inicia y concluye, como se verá enseguida, con endecasílabos), aunque la mayoría de los versos en su libre despliegue resultan ser heptasilabos, pentasilabos y tetrasilabos.

El texto es el siguiente:

LAS PALABRAS

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmallas,
destrípallas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.¹

En este ramillete de versos lo que predomina de modo señalado es la acentuación enfática: 12 de ellos, en efecto, son enfáticos, incluyendo los endecasílabos que abren y cierran la composición, y sólo los 3 restantes corresponden a otro tipo de verso. Sin duda una hazaña lingüística que no parece tener competidores entre nosotros. Los versos se distribuyen así:

1-4: “Dales la vuelta” (pentasilabo enfático)

1-5: “cógelas del rabo” (exasílabo enfático; estos dos versos, leídos de corrido, hacen un endecasílabo)

¹ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, FCE, México, 254 pp.

1-3: “chillen putas” (tetrasílabo enfático —aunque está integrado al segundo verso)

2: “azótalas” (trisílabo; estos dos versos, leídos de corrido, hacen un heptasílabo)

1-4-8-13: “dales azúcar en la boca a las rejegas” (14 sílabas, verso enfático)

1-4-6: “inflalas, globos, pínchalas” (heptasílabo enfático —con palabras esdrújulas al inicio y al final, mediadas por una palabra grave)

1-4-6: “sórbeles sangre y tuétanos” (heptasílabo enfático que inicia y termina como el anterior, con una palabra grave intermedia)

1-0: “sécalas” (bisílabo enfático)

1-0: “cápalas” (bisílabo enfático —los dos bisílabos leídos de corrido forman un pentasílabo enfático)

1-4-7: “písalas, gallo galante” (octosílabo enfático que inicia con esdrújula)

1-6-10: “tuérceles el gazzate, cocinero” (endecasílabo enfático con esdrújula inicial)

2: “desplúmalas” (trisílabo)

2-5: “destrípalas, toro” (exasílabo)

1-3: “buey, arrástralas” (tetrasílabo)

1-4: “hazlas, poeta” (pentasílabo enfático)

1-4-6-10: “haz que se traguen todas sus palabras” (endecasílabo enfático)

¿Cómo ha comentado la crítica este texto? Las pocas referencias que he encontrado me parecen más bien eufemismos y vagas generalidades que no le hacen honor a la complejidad ni a la inquietante violencia del texto. Antonio Alatorre, en sus *Ensayos de crítica literaria*, parece advertir, es cierto, la presencia de esta violencia lingüística, pero no la aborda sino muy por encima y sin lograr enfocar del todo. Según Alatorre, el asunto del poema es el lenguaje, quiero decir, el lenguaje como *materia ya coagulada* con el que el poeta se ha de enfrentar para empezar su trabajo de poetización. Se pregunta Alatorre: “¿Qué otra cosa es el lenguaje con que se encuentra cada poeta sino una materia inerte, un peso muerto que debe sobrepujar?”. Ahí mismo precisa: “Las palabras son objetos ya fabricados, y cada una de ellas significa una cosa, está consagrada a denotar algo fijo y determinado, casi fatalmente ligada a un objeto consabido”. De donde concluye, de modo categórico: “El idioma, pues, no es tanto un aliado cuanto un enemigo del poeta. La victoria que



Octavio Paz



significa cada acto creador es ante todo una victoria *contra* el lenguaje, ese hecho general, tradicional, ya petrificado, convertido en molde”.²

Anthony Stanton, por su parte, en *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz*, prolonga y diversifica la línea fijada por Alatorre cuando observa en torno al poema que nos ocupa: “Jugando con el género femenino del sustantivo del título y simulando elementos de la retórica machista, se emplea con gran intensidad una serie de verbos imperativos con acentuación esdrújula en esta invitación a realizar una vasta operación violenta sobre el lenguaje convencional para liberar su potencial oculto y moldear las palabras a las intenciones del poeta. ...”.³ Lo que se añade aquí es el protagonismo de la *intencionalidad* del poeta, la cual, para expresarse en su nitidez, está obligada a *moldear* las palabras y a remontar los convencionalismos y las inercias que son propios del lenguaje de todos los días.

A la manera de un espejo, Hugo Verani abunda en lo mismo. El texto de Paz, según esto, representa “un

combate verbal para arrancar a las palabras sus moldes convencionales”. En dado caso, añade que se trata de una “temprana arte poética”.⁴

¿De verdad el texto de Paz enfila *contra* el lenguaje? ¿De verdad el enemigo a vencer serían sus inveterados convencionalismos? ¿Lo que denuncia Paz es la *inercia* del lenguaje, entendida así, en términos generales?

A mí me parece que Octavio Paz tenía presente, a la hora de escribir su texto, un famoso ensayo de Ramón López Velarde, y que lo que propone es revertir la situación de la que ahí habla el poeta. En efecto, en “La derrota de la palabra”, un sardónico López Velarde observaba: “La palabra, que en la niñez del mundo, se plegó tan mansamente a traducir la vibración de los hijos de Adán, parece haber imitado el empleo de esas señoritas que, sumisas y blandas en el noviazgo, una vez firmadas las actas se cambian en epidemia o en ley marcial. No hay quien no conozca a más de un marido golpeado. Y si la palabra es la mujer del literato, yo os aseguro que a casi todos nuestros literatos los golpean sus mujeres”.⁵

Ahí mismo, complementa el autor de “La Suave Patria”: “La inversión, en el arte literario, del procedimiento racional, del procedimiento vital, ha colmado la medida de lo absurdo. Ya el espíritu no dicta la palabra; ahora la palabra dicta el espíritu”.

En actitud análoga a la de López Velarde, mejor que *contra* el lenguaje en general, Octavio Paz parece estar protestando *contra el lenguaje de la época*, que en efecto se ha encaramado sobre las espaldas de los escritores y ha acabado por “golpearlos” y “maltratarlos”. De aquí que Paz trastorne esta situación: convierte a las palabras en sirvientas obedientes de su patrón, con el recurso de darles la vuelta y de cogerlas por el rabo, para empezar, como si se tratara de animales y no de un exquisito producto de la cultura. Les ofrece “azúcar en la boca” a las más rejegas, a las más remolonas, pero las somete al fin. Para doblegar a las palabras, asume que hay que hacer de todo: “caparlas”, “inflarlas”, “sorberles la médula” e incluso “pisarlas” (en el sentido sexual del término, tal y como se dice que los gallos *pisan* a las gallinas). Se trata de restablecer el señorío del escritor sobre sus herramientas de trabajo. En lugar de que azoten al poeta, el poeta debe azotarlas a ellas, y algo más: secarlas, pisarlas, destriparlas. Donde el doctor González Martínez en el lenguaje del modernismo aconsejaba torcerle *el cuello* al cisne de engañoso plumaje, Paz replica en términos más ásperos y terrenales, como si se encontrara en el rastro o en el mercado, o bien como si se aproximara al fogón: “tuérceles el gazzate, cocinero...”. En lugar de la finura del *cuello*, la bestialidad del *gazzate*.

² Antonio Alatorre, *Ensayos de crítica literaria*, edición corregida y aumentada, El Colegio de México, México, 2012, p. 28.

³ Anthony Stanton, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz*, FCE, México, 2015, p. 285.

⁴ Hugo Verani, *Octavio Paz: El poema como caminata*, FCE, México, 2013, p. 65.

⁵ Ramón López Velarde, *Obras*, compilación de José Luis Martínez, FCE, México, 1994, p. 440.

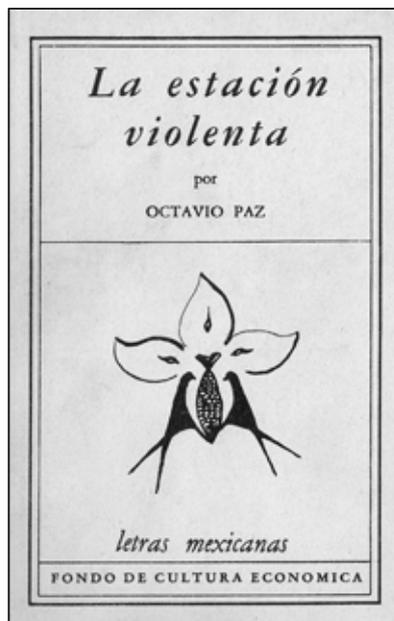
La utilización de un léxico a la vez vulgar y carnal, un léxico no sólo agresivo sino “desublimado”, como podría decir Herbert Marcuse, le otorga un lugar aparte a este texto dentro de la obra poética de Paz. ¿De verdad se trata de una “temprana arte poética”, como aseguraba Verani? Por supuesto que sí. Lo notable es que es un arte poética “huérfana”, que no tiene continuidad. El autor no registra otro texto en verso que incorpore con esta gracia y con este descaro el léxico “arrabalero” de los bajos fondos o de las ya por desgracia desaparecidas “carpas”. La única pero muy notable excepción la constituyen las prosas de *¿Águila o sol?* (1949). En la sección “Trabajos del poeta”, uno puede encontrarse con tiradas como la que ahora cito: “Esta vez te vació la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Doña campamocho se come en escamocho el miembro mocho de don escamocho”.⁶ Esta referencia a *¿Águila o sol?* podría indicar una posición de clase que asumiría el poeta frente al lenguaje. Al lenguaje de los cultos y de los exquisitos, Paz parece oponer, al menos en estas derivas, el lenguaje carente de prestigio del hombre de la calle y del mercado. Un lenguaje materialista, por cierto.

Hasta aquí, con todo, se diría que “Las palabras” es un texto metalingüístico cuyo tema son las palabras mismas. En dado caso, el autor habría avanzado un paso más, al desplegar una suerte de “manual de instrucciones” para someterlas y convertirlas en bestezuelas dóciles y obedientes. Sólo que los dos versos finales alteran de manera radical el escenario al que ya empezábamos a habituarnos. De pronto, y como interrumpiendo la secuencia de su discurso, el poema dice en un tetrasílabo: *hazlas, poeta*. Ya no se trata de *vejarlas*, de *destriparlas*,

⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 150.

de *arrastrarlas*, como veíamos en la secuencia, sino de *hacerlas*. Por un momento, se diría que el texto cambia de nivel. Primero, porque las palabras ya están hechas. Segundo, porque esto parecería poner sobre el escenario al *poeta creador*. En efecto, el poeta *puede hacer* las palabras, casi como extrayéndolas de la nada. Este *creacionismo* instantáneo, empero, se derrumba en décimas de segundo. La evocación del poder creador del poeta *romántico* era sólo un artilugio para hacer más fuerte el contraste final. El texto se “corrige” sobre la marcha. No hay una operación creacionista de por medio sino más bien una venganza histórica que es necesario ejercer contra los monigotes del verbo, contra los falsos oficiantes del arte de la palabra. De aquí la exhortación final: *hazlas, poeta, / haz que se traguen todas sus palabras*.

Estamos en la arena social: el poema se debate contra otros oficiantes de la palabra, contra otros entes sociales que ocupan determinadas posiciones en el campo, y que no resultan para nada indiferentes ni prescindibles. La única manera que tengo de entender este llamado a la violencia es acudiendo al conflicto generacional que protagoniza el propio Paz como miembro de la generación de *Taller*. Como toda generación emergente, los de *Taller* se encuentran con una posición ocupada, los dueños de la mesa son otros, entre ellos, los llamados Contemporáneos. Pues bien, se impone no sólo desplazar el lenguaje de los mayores, de quienes integran el orden establecido, sino de obligarlos a que *se traguen sus palabras*. De sus bocas salieron, por esas mismas bocas deben desaparecer. Hay un agujero propicio para eso: el gazzate. Tal parece ser la lógica implacable que funciona en este texto, por lo demás magistral y cuya publicación, de esto no me cabe duda, contribuyó de modo decisivo para que cambiara para siempre el “tono” de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. **u**



Pablo Espinosa

La música, ese misterio

Alberto Blanco

Un melómano se lanza a los numerosos ríos de la música para entregar a sus lectores un haz de experiencias, intuiciones y memorias que, a la manera de un viaje iniciático, transforman toda expedición al reino de los sonidos y los silencios. Esto ha hecho Pablo Espinosa, quien acaba de publicar, con el sello de la UANL, el libro La música, ese misterio, de donde procede el siguiente prólogo.

Hace unos días, releyendo los *Escritos de un salvaje*, de Paul Gauguin, me encontré —más que perdida, guardada cuidadosamente entre sus hojas— una notita donde transcribí esta frase de García Márquez, melómano irredento: “hasta descubrir el milagro de que todo lo que suena es música, incluidos los platos y los cubiertos en el lavadero, siempre que cumplan la ilusión de indicarnos por dónde va la vida”. Y como esto no es un texto académico ni una tesis, sino apenas unas líneas para servir de entrada a las exploraciones musicales de Pablo Espinosa, no he sentido necesario rastrear el libro específico ni la página exacta en la obra del Gabo de donde proviene este pensamiento iluminador. Baste con atenernos a lo que en él queda expresado: todo es música. O, más bien: todo *puede ser* música, incluidos los ruidos de platos y cubiertos en el lavadero. Que así sea depende en realidad del oído y la conciencia de quien escucha. Así lo dejó expresado John Cage en su “credo”, *El futuro de la música*: “Donde quiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”.

Esta manera de entender la música —y de comprender el ruido— en realidad no tiene nada de moderno ni revolucionario ni experimental. Se atiene a la perfección a ese estado de la conciencia que es el centro del Zen, de la práctica budista y de toda forma de meditación. Por dar un solo ejemplo, en el libro *Dharma Art*, el maestro Chögyam Trungpa, uno de los primeros lamas tibetanos en viajar a Occidente para impartir sus enseñanzas, lo dijo claramente: “Desde nuestro punto de vista el arte consiste en ser capaces de observar la singularidad de nuestra experiencia cotidiana”. Es posible llegar a apreciar la música más bella al estar barriendo las hojas secas.

A lo largo de años y años de escucha y escritura, de sensación, deleite y reflexión, Pablo Espinosa ha compartido generosamente con sus lectores un espectro amplísimo de propuestas musicales, que van desde el canto gregoriano hasta obras contemporáneas que utilizan el ruido como punto de partida y aun como materia sonora única en sus composiciones. Desde “La compositora Hildegard von Bingen” hasta “Billie Holiday, ese misterio”, sus textos no son otra cosa que la bitácora de

su educación musical: un esfuerzo limpio por ir más allá de las entrañables melodías escuchadas en la infancia y la pista sonora de la adolescencia, donde la música dejó estampada su huella indeleble en el disco duro de nuestras emociones, hasta lanzarse a la aventura de la *terra incognita* de la música contemporánea. Así, en un solo texto como “Música para el tránsito del alma”, Pablo Espinosa se ocupa de réquiems que van desde Guillaume Dufay y Johannes Ockeghem hasta Górecki y Arvo Pärt.

Pero Pablo Espinosa no se ha ocupado únicamente de la música clásica, contemporánea y el jazz; el rock ocupa un lugar destacado en su dietario, así como toda la música popular, venga de donde venga. Y basten como ejemplos los textos dedicados a Lou Reed, “Retrato del artista cuando ausente”, y a la bossa nova en “Antônio Carlos Jobim, poeta del agua”. Del primero de estos textos extraigo esta cita donde habla de Reed, Cale y todos los integrantes del Velvet Underground: “ejemplos a seguir de cómo hacer obras de arte con pocos recursos, con la honestidad, la verosimilitud y la aventura como vigías, rumbos, derroteros de la libertad”. Del segundo texto, cito esta frase: “antes de Jobim y De Moraes, la música brasileña ya poseía felicidad, destreza y alegría. Gracias a ella adquirió una nueva felicidad: la inclusión de la poesía”. Y es que no hay que soslayar que en sus textos, Pablo no sólo se ocupa de la música, sino que, cuando se trata de ópera o canciones, su atención a la letra y su poesía no desmerece en lo más mínimo.

Así, en su texto dedicado a Leonard Cohen, y que comienza diciendo: “Esta es la historia de un hombre que persigue la belleza...”, Pablo Espinosa no suelta el hilo:

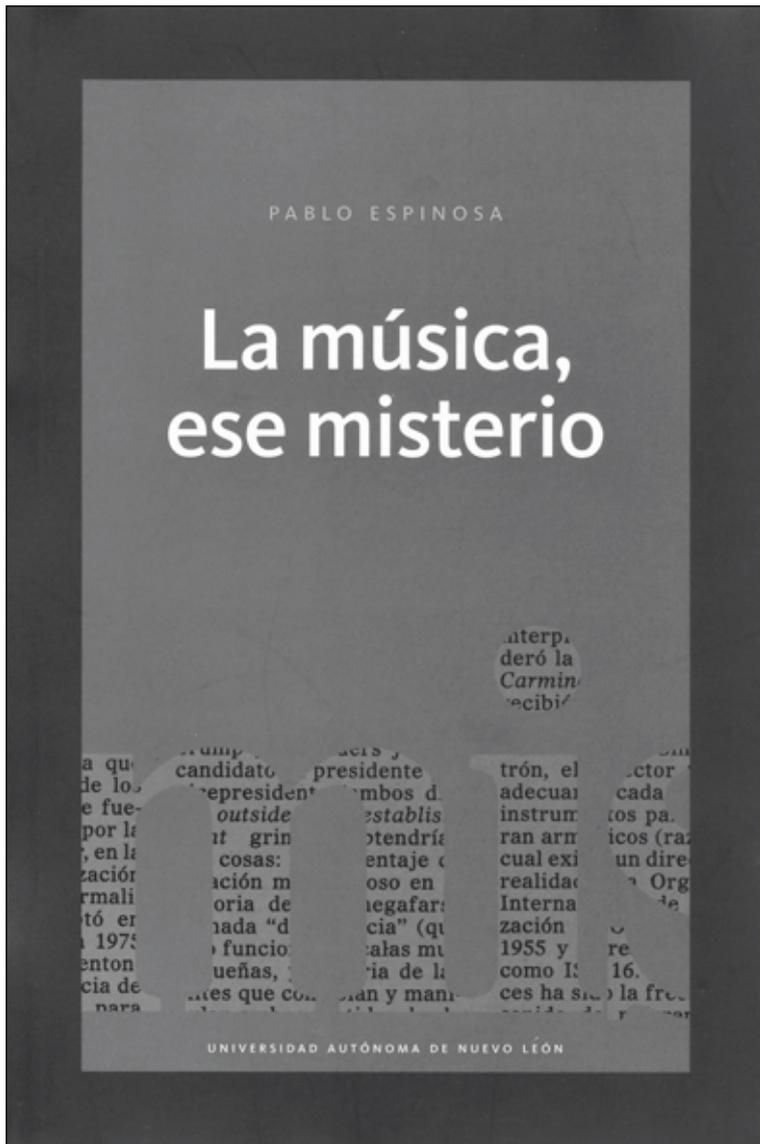
“Las palabras, ¡ah, las palabras! Son la herramienta maestra de Leonard Cohen para descifrar el mundo, narrar la vida, despertar el asombro y trascenderlo todo”. Y recuerda luego la mañana del 21 de octubre de 2011, cuando en Oviedo, España, el compositor canadiense recibió el Premio Príncipe de Asturias y en su conmovedor discurso dijo: “Hoy que soy un hombre mayor me doy cuenta de que no he dicho gracias por todo lo que he recibido, así que hoy vengo aquí a agradecer a todos porque cuando era adolescente y anhelaba una voz, Lorca me permitió hallar una voz propia, dentro de los estrictos límites de la dignidad y la belleza”.

Dignidad y belleza. Los compositores vanguardistas de música clásica y contemporánea, de free jazz y de rock experimental, en esta búsqueda de la dignidad y nuevas formas de belleza están más cerca unos de otros que de sus colegas menos aventurados. Los textos de Pablo Espinosa dan buena cuenta de ello acompañándolos en el espíritu y en la letra. Hoy en día un par de buenos oídos pueden distinguir con claridad que compositores vanguardistas como el griego Xenakis y el argentino Ginastera están más cerca de Radiohead o de Sonic Youth que de Bartók o de Britten; el director finlandés Esa-Pekka Salonen está más alejado de Herbert von Karajan o de Otto Klemperer que de Frank Zappa o de Björk. Un solo ensamble de intérpretes como el famoso Kronos Quartet ha hecho su carrera a partir de esta realidad ya muy evidente. Nada impide grabar en un mismo disco piezas de Jimi Hendrix y Conlon Nancarrow, o dedicar discos completos a la música de los Inuit, Astor Piazzolla, el minimalista Terry Riley o el gru-



© Javier Navarro

Pablo Espinosa



po islandés Sigur Rós. Pablo Espinosa hace justamente lo mismo con su escritura.

En sus textos dedicados a la música, Pablo ha ampliado el catálogo y el registro no sólo de la música que somos capaces de disfrutar, sino que se ha dado a la tarea de indagar incluso en la raíz de lo que podemos apreciar como belleza y entender como *música*. Porque, a fin de cuentas, esta es la pregunta que late entre las notas y silencios de estos textos: ¿qué es la música? Y conste que hablo aquí de notas al mismo tiempo que de silencios, porque como nos dice Espinosa en su texto dedicado a la música de la viola da gamba del siglo XVII de Monsieur de Sainte-Colombe, grabada bajo la batuta de Jordi Savall, la música no está en las notas ni en los acordes, no está en el ritmo ni en las melodías, sino en el espacio que hay entre todos estos elementos: “ese intersticio donde ocurre la magia de la música”. Que no es sino otra forma de decir lo dicho tantas veces y desde siempre sin dejar de ser verdad: que la música está en el silencio. O que la música proviene del silencio. O que la música tiene como fin último el silencio. Porque en el corazón de la música reina el silencio.

Y es que con la música pasa lo mismo que con la poesía, esa música de las palabras. Su sentido y su significado no se encuentran solamente en su significado semántico, o en el sonido de las palabras y los versos, en su concatenación y fraseo, asonancias y consonancias, sino, sobre todo, en sus márgenes: los silencios y los ecos... Un sonido significa más o menos en relación a los sonidos que lo rodean, del mismo modo que cierto color tiene una opacidad o un brillo, un tono o un matiz diferente dependiendo de los colores vecinos, cercanos o distantes. Aquí radican muchas de las lecciones de los grandes pintores, los grandes coloristas.

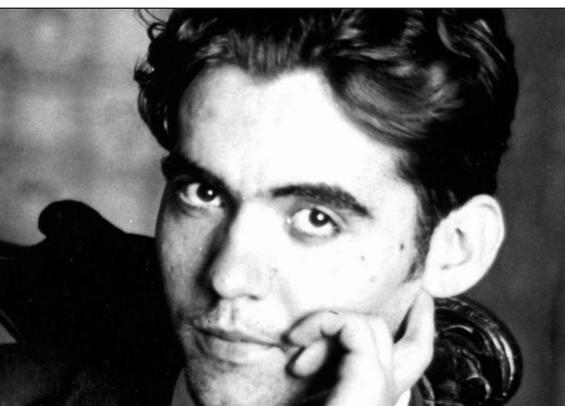
Todo contribuye a la educación del oído: las presencias tanto como las ausencias; la construcción, la deconstrucción y la reconstrucción de lo que nuestros oídos aceptan como música. Los extremos se tocan. Y todo forma parte de un proceso que no es sino la historia de la música misma, como bien lo señala Alex Ross en su indispensable *The Rest is Noise*:

“Los acordes de escándalo de Schoenberg, tótems del artista vienés en rebeldía contra la sociedad burguesa, trasminaron hasta los *thrillers* de Hollywood y el jazz de la posguerra. El material súper compacto y dodecafónico de las *Variaciones* de piano de Anton Webern mutó en una generación o dos hasta convertirse en *El segundo sueño...* de La Monte Young. La notación indeterminada de Morton Feldman dio la vuelta hasta llegar a los Beatles y su “A Day in the Life”. Los procesos graduales de Steve Reich infiltraron discos de gran éxito comercial de bandas como Talking Heads y U2”.

Un aprendizaje musical y una educación del oído que desemboca —¡paradojas!— en un verdadero desaprendizaje: escuchar todo por primera vez y con frescura, sin atavismos ni preconcepciones. Ya se sabe que, al paso del tiempo, toda música —y aunque parezca inconcebible, todo ruido— termina convirtiéndose en música clásica. Las matracas, las sirenas de barco y las máquinas de escribir del *Parade* de Satie así nos lo confirman. Y así lo entiende, lo comprende y acepta Pablo Espinosa en sus oídos, y lo comparte con nosotros en sus textos. Palabras que nos hablan de cómo hacer obras de arte, muchas veces con pocos recursos... derroteros de la libertad para ser recorridos con la honestidad y la certeza de auténticos gavieros (¡salud, Álvaro Mutis!) sin soslayar nunca la plenitud de la poesía.

Se trata, pues, de vivir la música, ese misterio, tal y como lo quería Varèse: no como un relato ni como una filosofía. Porque la música es... sencillamente la música. Escúchenla... hasta llegar a descubrir el milagro de que todo lo que suena es —o bien puede llegar a ser— música, incluida la conversación de los platos y los cubiertos en el lavadero, las teclas de mi computadora y el suave aleteo de las hojas del libro entre sus manos... siempre que cumpla con la función de recordarnos que *esta es la vida*. **u**

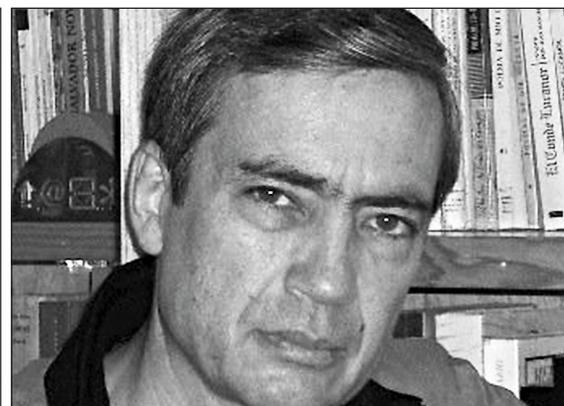
Reseñas y notas



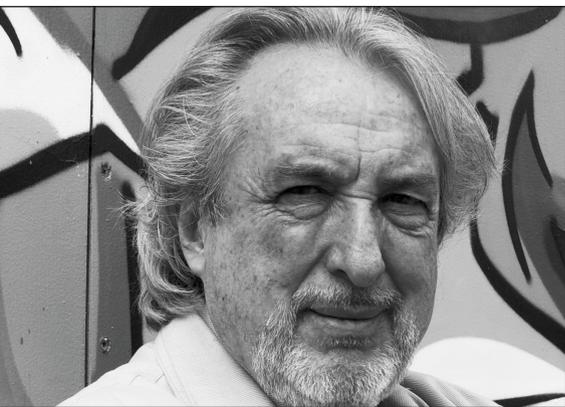
Federico García Lorca



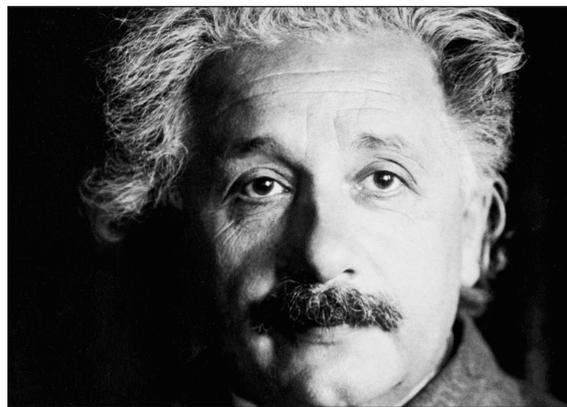
Pura López Colomé



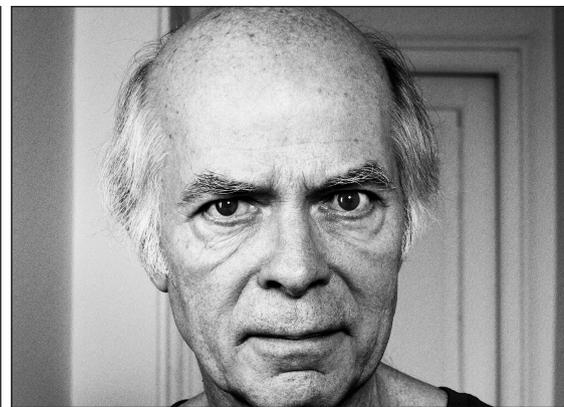
Eduardo Hurtado



Hernán Lara Zavala



Albert Einstein



Pascal Quignard

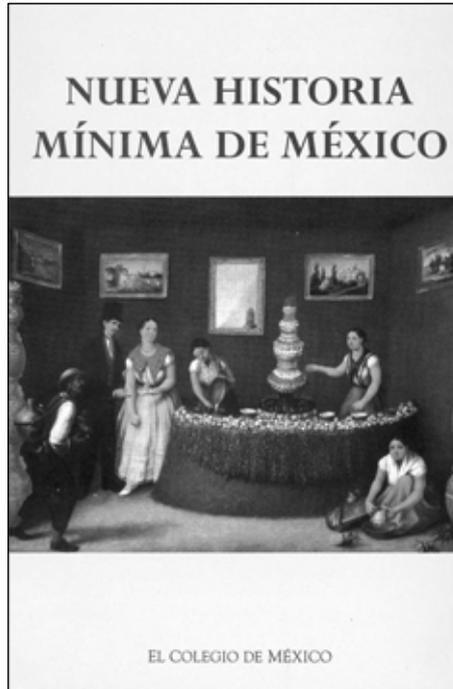
Historias mínimas

José Woldenberg

i. La idea de ofrecer una historia mínima del país abrió la puerta. La iniciativa de Daniel Cosío Villegas de reunir a un grupo de especialistas de alto nivel para integrar un relato ordenado y analítico del transcurso de México corrió mercedamente con inmejorable recepción. No sólo llenaba una laguna, sino que mostraba que era posible conjugar los esfuerzos de historiadores destacados para dar a luz una historia amplia de México. Apareció en 1973 y a lo largo de los años tuvo dos ediciones y 21 reimpressiones, lo cual significó 677 mil 500 ejemplares. Fue traducida a diferentes idiomas y puede decirse que en ella se informaron y formaron varias generaciones de mexicanos. Pero el proyecto se iniciaba y cerraba con esa edición. Era un fin loable en sí mismo y, hasta donde alcanzo a ver, no tenía por qué tener descendencia.

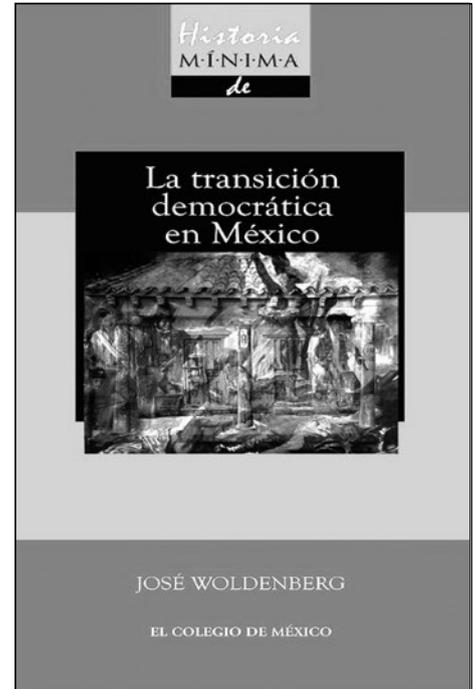
En 2004 vio la luz la *Nueva historia mínima de México*, que al igual que su antecesora ha corrido con suerte, aunque decir “suerte” sea un exceso y una inexactitud, porque atiende la necesidad de contar con una narración panorámica, fundada y actualizada del saber histórico. Me asomo a la edición que tengo a la mano, y en 2011 ya circulaba la octava reimpression de 15 mil ejemplares “más sobrantes para reposición”.

Entiendo que esos son los antecedentes de la colección Historias Mínimas de El Colegio de México. Una idea magistral. Solicitar a un autor calificado en el tema una versión general, fundada y puesta al día del devenir de un país, una región, un área del conocimiento, una cuestión, un proceso social, o lo que a usted se le ocurra, porque todo puede ser historiado.



ii. Me gusta el beisbol. Sé que lo interesante son los partidos. Pero es un deporte que ha explotado las estadísticas como ningún otro. Y las mismas son hoy como un aura que acompaña a la competencia. Guardando todas las distancias, la riqueza de las historias mínimas se encuentra en sus páginas. Pero vale la pena —creo— presentar algunas estadísticas, quizá sólo por el gusto por las mismas, pero también porque ilustran el asunto del que estamos hablando. Tomé 40 tomos —al llegar me enteré de que ya eran 42—, pues bien, resultó que 24 eran ediciones en exclusiva de El Colegio de México, 15 coediciones con Turner y una coedición con El Colegio Nacional. Conclusión: se trata de una serie que avanza con los recursos propios de El Colegio y con asociaciones que imagino resultan venturosas para multiplicar la visibilidad y distribución de las obras. Una ruta doble que aumenta las posibilidades de que una historia encuentre a sus lectores.

El texto más añejo es por supuesto la ya mencionada *Nueva historia mínima de México* y hasta 2009 no encontré un nuevo



libro. Luego, en 2010 se publicaron cuatro; en 2011, tres; 2012, cuatro; 2013, cuatro; 2014, nueve; 2015, nueve; y en lo que va de 2016, cinco. Es decir, la colección ha tenido un impulso importante en los últimos años, especialmente a partir de 2014: 23 de los 40 títulos aparecieron en 2014, 2015 y 2016, el 57.5 por ciento. Una tendencia ascendente. En buena hora.

Las historias mínimas pueden serlo de todo. Ese es su potencial, su promesa. Pero tres grandes campos ordenan buena parte de las publicaciones: 1) México, por supuesto, con 11 libros (sobre sus relaciones exteriores, la migración hacia Estados Unidos, el PRI, la cultura, la economía, la literatura del siglo XX, las constituciones, la vida cotidiana, la educación, la transición democrática y por supuesto la historia); 2) América Latina con seis libros (población, esclavitud, deuda externa, ideas políticas, expansión ferroviaria y constitucionalismo) y 3) la historia de países y regiones, con 14 libros (Argentina, Perú, Chile, Cataluña, Las Antillas, Centroamérica, Estados Unidos, China, Bolivia, Cu-

ba, España, País Vasco, Corea y Japón). Y de *tutti frutti*. Nueve textos que no caben ni tienen por qué hacerlo en la clasificación anterior: literatura de España, música de Occidente, mitología, Revolución cubana, neoliberalismo, siglo XX, lengua española, derecho en Occidente y el cosmos. Una oferta variada, pertinente, interesante.

Se trata de un esfuerzo que parte de una premisa fundamental: difundir el conocimiento especializado, académico, de vanguardia, a un público no experto pero interesado. Resulta fácil enunciar la intención, pero se requieren de capacidades especiales para cumplir cabalmente con la misión. En primer lugar, contar con el conocimiento suficiente; en segundo, traducirlo a un lenguaje accesible; en tercero, resumirlo sin que por ello se pierda lo esencial y, cuarto, no realizar concesiones al supuesto o real “atraso” de los posibles lectores. Se trata de obras que pueden ser leídas y consultadas por lectores del común, pero también por los especialistas en los temas. Porque deben estar escritas en un lenguaje inteligible, llano, pero sin descuidar ni vulgarizar el conocimiento especializado.

Las decenas de tomos que hoy circulan están empezando a construir una especie de saga enciclopédica. Por supuesto, nadie a estas alturas y en su sano juicio puede o debe pretender confeccionar una suma del conocimiento, pero las historias mínimas pueden no tener fin porque temas y procesos jamás faltarán.

III. Permítanme contarles ahora un capítulo personal reciente que ilustra —creo— la utilidad de las historias. Se trata de un botón de muestra, sólo eso, que intenta ejemplificar la relación virtuosa de un lector con un libro de la colección.

Hace muy poco cumplió 90 años Fidel Castro, personaje central y más que polémico de la historia de América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Quería hacer una nota de prensa con ese motivo. Me interesaba sobre todo subrayar la mutación que había sufrido en los años sesenta. De encabezar un movimiento nacionalista, democrático, justiciero que intentaba desplazar del poder al dictador Fulgencio Batista y restablecer la vigencia de la Constitución de 1940, lo que suponía elección

es, pluralismo político, libertades individuales, a un liderazgo que acabó no sólo alineado con la URSS, sino diseñando una Constitución (ya en los setenta) a imagen y semejanza de la soviética. No quería omitir las agresiones que había sufrido la Revolución cubana por parte de Estados Unidos y tampoco cómo la inmensa mayoría de los gobiernos de América Latina la habían expulsado de la OEA y habían tendido un cerco para aislarla, pero sobre todo deseaba recuperar declaraciones de Fidel antes del viraje, que ilustraran con claridad su ideario anterior. Pues bien, recordé el libro de Rafael Rojas, *Historia mínima de la Revolución Cubana* (2015), que había leído, disfrutado y subrayado. Me había dado una versión sintética y analítica de esa polivalente experiencia y por ello fui a hojearlo y encontré mis marcas en el libro. Por supuesto, esa consulta facilitó la elaboración de mi artículo.

Pongo ese ejemplo, porque las historias mínimas son, sí, un acercamiento panorámico a muy diversos temas, pero resultan además obras de consulta en circunstancias especiales. Esa es otra utilidad que quiero destacar de los libros que estamos comentando.

IV. Por otra parte, hace varios años, creo que en 2010 o en 2011, el entonces presidente de El Colegio de México, Javier Garciadiego, y el responsable de sus publicaciones, Francisco Gómez, me invitaron a realizar una “historia mínima de la transición democrática mexicana”. El proyecto me entusiasmó y por supuesto se los agradecí. Un poco más de diez años antes había escrito junto con Ricardo Becerra y Pedro Salazar un libro titulado: *La mecánica del cambio político en México* (Cal y Arena, 2000), que describía y analizaba ese proceso. Pues bien, me dí a la tarea de confeccionar una versión sintética y para difusión del que creo es un proceso central para comprender al México de hoy. Pero no se trataba de repetir lo escrito, tampoco de sintetizar solamente, sino de escribir esa historia centrándome en lo fundamental, peinando el relato de lo accesorio (o de lo que yo consideraba accesorio), ofreciendo la información básica y fundamental al lector, y tratando de que el

ciclo fuera comprendido. Al mismo tiempo, tenía que buscar los cuadros y gráficas fundamentales que ilustraran el trayecto electoral que permitió a México transitar de un sistema casi monopartidista a otro pluralista y equilibrado y de elecciones sin competencia a otras altamente competidas, modificando con ello todo el espacio de la representación en las instituciones estatales.

Fue un trabajo placentero pero más complejo de lo que pude imaginar al inicio. Requirió una redacción inédita, detectar la nuez de cada uno de los episodios y recrearlos de la forma más apretada posible, encadenarlos no sólo en el tiempo sino lógicamente, hacerlos transparentes para un potencial lector no acostumbrado al léxico especializado o pseudoespecializado y ofrecer una secuencia que rescata el significado profundo de un proceso político inédito en nuestro país. No diré que lo logré; eso, en todo caso, debe decirlo quien se acerque al libro. Lo que quiero destacar es que la tarea de hacer una “historia mínima” no es un asunto sencillo y menos una derivación natural y mecánica de otras obras, sino una creación singular y con ciertos grados de dificultad (disculpen que tome esta expresión de los clavados y la gimnasia, pero es que acaban de concluir las hipnóticas Olimpiadas).

Las historias mínimas, en buena hora, llegaron para quedarse y expandirse. Son una apuesta editorial valiosa, que puede coadyuvar a trascender las fronteras de la academia, que pretende poner en manos de los lectores conocimiento probado en muy distintas materias y que ayuda a hacer de la conversación académica y la conversación a secas circuitos mejor informados y formados.

Y tiene una virtud extra. Sus posibles temas son inacabables, infinitos. Son tantos como nuestra imaginación sea capaz de enumerar, tantos como autores se encuentren dispuestos a desarrollar una exposición en el tiempo. Porque al final y al principio, no existe nada bajo el Sol que no sea resultado de una historia. **U**

Texto leído en la presentación-celebración de la colección Historias Mínimas de El Colegio de México, el 24 de agosto de 2016.

Modos de ser Einstein y la locura

Ignacio Solares

No toda la locura es negativa, como no toda la cordura es positiva (hay que ver a cada nazi...). Es más, hay formas de locura que habría que merecer. Pongamos un ejemplo: Albert Einstein, con su pelo

revuelto y su tricota, sacando la lengua a la cámara de los periodistas: daba de veras la impresión de un loco perdido en sus sueños. Freud, quien lo conoció bien, dijo que tenía claros síntomas de pérdida

de la realidad, e incluso habló de lagunas mentales que, sin su genio, lo hubieran vuelto candidato a severos tratamientos psiquiátricos.

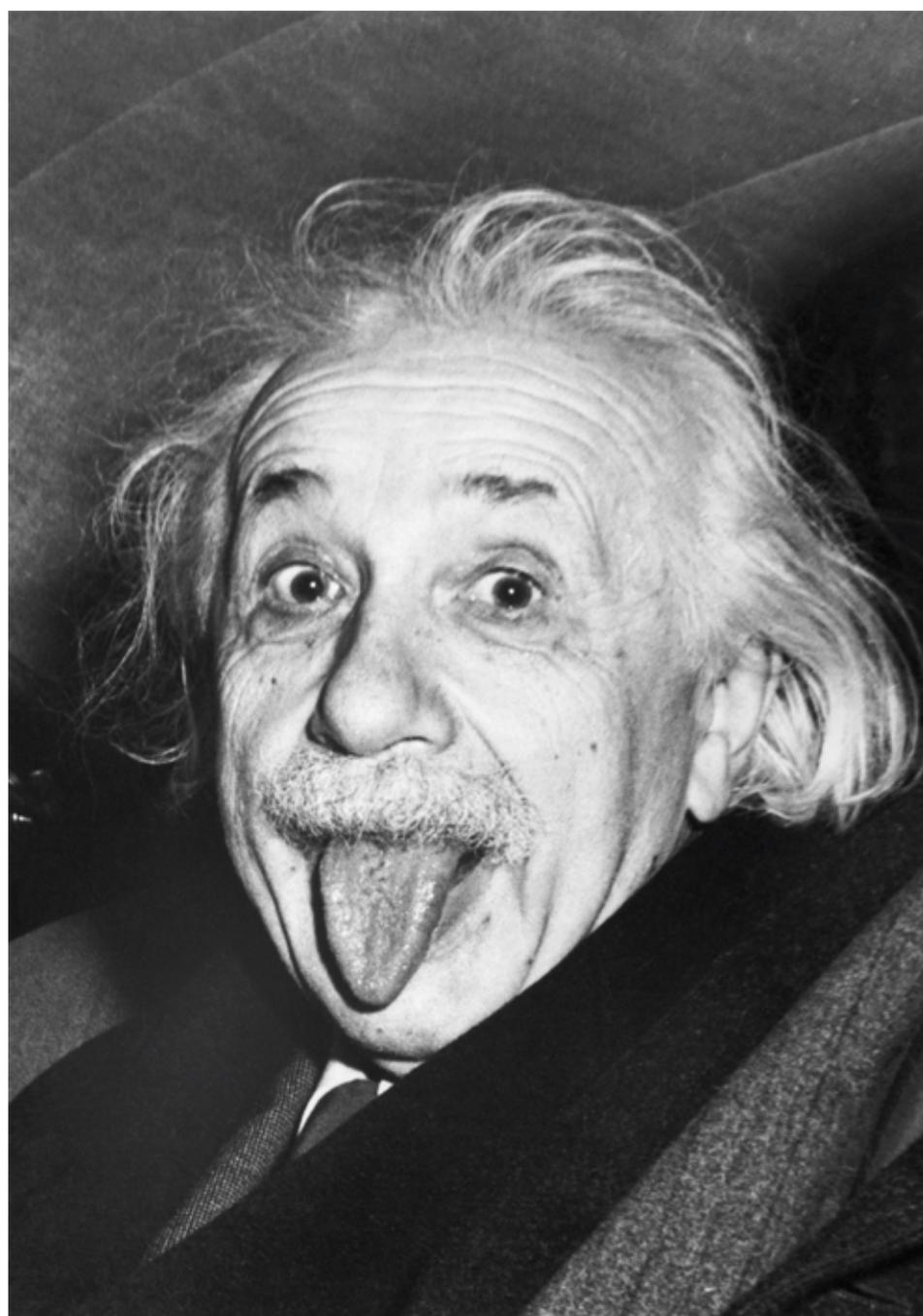
Por algo así es que Chesterton dijo que el loco es el que ha perdido todo, todo, menos la razón.

Una simple anécdota nos muestra a Albert Einstein de cuerpo entero.

Es sabido que en una ocasión la reina de Bélgica lo invitó a su casa de campo (donde con toda seguridad eran muy propios, rascaban conciertos para cuerdas y se aburrían como ostras). Al ir a tomar el auto que los conduciría, su esposa mostró a Einstein el lamparón que llevaba en la camisa, producto de su descuido al tomar el té con leche. Qué barbaridad, tenía que cambiarse esa camisa enseguida, ya estaban muy retrasados. De lo siguiente, tenemos dos testimonios. El de la esposa, que cuenta cómo después de veinte minutos tuvo ella misma que subir a la recámara a ver qué sucedía con el famoso científico, y lo encontró apaciblemente dormido y en pijama dentro de un ronquido que parecía surgir del fondo de la Tierra.

El otro testimonio es del propio Einstein:

“Andaba yo muy distraído esos días por una fórmula matemática que no lograba resolver, así que cuando mi mujer me mandó a cambiar la camisa, llegué a la recámara, me quité el saco, me quité el chaleco, me quité la corbata, me quité las mancuernillas, me quité la camisa, me quité los pantalones, me quité los zapatos y los calcetines, me puse la pijama y me metí a la cama. Una vez que distraído empieza uno a quitarse algo de ropa, no hay manera de parar y termina dentro de la cama...”. **u**



Albert Einstein

Callejón del Gato

El primer Federico

José Ramón Enríquez

Corría el año de 1920 y Federico García Lorca era ya el poeta veinteañero que había llegado a deslumbrar Madrid. Dos años antes, con uno de sus poemas, había encantado a Gregorio Martínez Sierra, quien se lo pidió para montarlo en escena. Y ese poema se convirtió en su primer texto teatral, *El maleficio de la mariposa*, que en marzo de 1920 se estrenaba en el Teatro Eslava, con sonora rechifla. Llevaba cuatro años de muerto el primer Nobel español, José Echegaray, y el periodista Mariano de Cavia lo había enterrado para siempre con un epitafio demoledor: “Aquí yace el siglo XIX”.

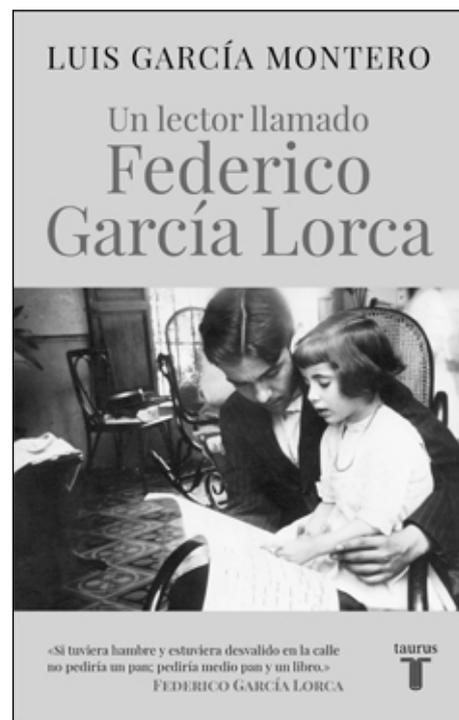
Sin embargo, los coletazos decimonónicos continuaron y el joven Federico fracasó con su historia de un asqueroso cucaracho enamorado de un imposible en forma de mariposa blanca. Eran los mismos coletazos que impidieron también a Cipriano de Rivas Cherif, en ese 1920, montar *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, el gran enemigo de Echegaray. Y, en ese mismo año, el genio de Valle-Inclán empleó la palabra “esperpento” para bautizar un género y lanzar al ciego Max Estrella al Callejón del Gato para enseñar al mundo que la verdad radical sólo puede verse en los espejos ya cóncavos, ya convexos, maestros de la historia. *Luces de Bohemia* se publicó por entregas entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 y tuvo que esperar cincuenta años para ser estrenada, por José Tamayo, en Valencia.

Tardó mucho en morir el yacente siglo XIX porque, desaparecido Echegaray, otro Premio Nobel, don Jacinto Benavente, se hizo el dueño de la escena y su monarquía explica, en parte, tanto el silencio tendido sobre don Ramón María del Valle-Inclán como la rechifla recibida por *El maleficio de la mariposa*.

Sin embargo, un buen amigo del padre de Lorca escribió a Granada, como reseña del malogrado estreno, que “Federico era un gran poeta”, y con ese buen deseo de salvar a la joven promesa echó a andar la “teoría” de que Lorca era un dramaturgo débil y un genio lírico. Yo, que he llevado a escena *El maleficio de la mariposa*, con jóvenes que tenían la edad de Lorca al escribirla, me atrevo a defender ese texto como una auténtica joya y como un paso audaz del débil Romanticismo español de esa época al mejor Simbolismo.

Siento que mi intuición no andaba errada al leer el nuevo libro del poeta Luis García Montero, *Un lector llamado Federico García Lorca*, publicado este mismo año por la editorial Taurus, e indispensable para entender a un Lorca que es materia inacabable tanto para los estudiosos como para los enamorados de su obra.

Después de probar que Lorca era un poeta culto, y no un fenómeno popular a lo flamenco, García Montero deja clara la línea simbolista de Maurice Maeterlinck (que recuperaba lo pequeño, lo despreciable, como podían ser los insectos) en el primer Lorca y, por lo tanto en *El maleficio de la mariposa*, así como el interés de Federico por el *Peer Gynt* de Henrik Ibsen. Ambas influencias chocaron, en lo que yo llamaría una relación dialéctica, con su primera y profunda lectura, la de Victor Hugo. Así, Lorca fue capaz de superar el mejor Romanticismo por una de sus vertientes, el Simbolismo: el Ibsen de *Peer Gynt* y el de Maeterlinck. Dice García Montero: “El simbolismo fue el estilo apropiado de los que querían decir ‘el no decir’. Por eso las grandes exclamaciones románticas derivaron hacia los cuidados simbolistas”.



Y Federico tenía mucho que “decir sin decir”: nada menos que su homosexualidad. Con ironía, García Montero apunta: “¡Tal vez Fernando de los Ríos no se diese cuenta del significado amplio que tenía el hecho de prestarle a su joven amigo los *Diálogos* de Platón [...] García Lorca pudo leer su deseo y escribir una de sus primeras prosas sobre la homosexualidad amparado por la tradición culta”.

El cucaracho enamorado de lo prohibido, esa víctima de *El maleficio de la mariposa*, pudo expresarse a pulmón batiente a pesar de la mala puesta de Martínez Sierra que, sin entender el simbolismo escénico, quiso vestir de auténticos bichos a los personajes y los volvió grotescos en lugar de poéticos.

Luis García Montero nos acerca a la entraña viva del primer Federico, a “lo que García Lorca llamó ‘la ciencia del silencio’ en uno de sus primeros poemas. Si la lectura de Hesíodo, Platón o Shakespeare le sirvió al poeta para establecer la dinámica de sus conflictos en el escenario de la alta cultura, la apuesta por Ibsen, Maeterlinck y Verlaine le permitió, además, adentrarse en el mundo simbólico y en el poder de lo callado”. **U**

La epopeya de la clausura

Regresar del mundo y escribir

Christopher Domínguez Michael

François VI, duque de La Rochefoucauld nació en París en 1613. Algunos años después aparecieron La Fontaine, Molière y Pascal, los hombres del Gran Siglo quienes, precedidos por Montaigne, fundan aquella que para Borges, no habiendo sido el argentino ningún afrancesado, ha sido la más importante de todas las literaturas.

La Rochefoucauld no nació predestinado para las letras. Entregó su vida a las embajadas, a las alcobas y a las armas. Un antepasado suyo, el príncipe de Marcillac, fue jefe del partido protestante y murió en la devastadora noche de San Bartolomé. Nuestro La Rochefoucauld fue soldado en Italia y en España, y fiel seguidor de la reina madre expulsada por el cardenal Richelieu. Vida la suya transcurrida entre la luz de las espadas y la melancolía de los destierros, días de lucha contra el jansenismo y de conspiraciones entre la Fronda y el rey.

Sainte-Beuve sentenció así la aventura entera de La Rochefoucauld: “La venganza y el desprecio lo empujaron a la política más que una ambición seria: hermosos fragmentos de novela se le interponían en el camino; su vida privada y la dulce pereza lo reclamaron al final”.

Su figura registra el destino de un hombre que vuelve del mundo y dedica esos últimos años a escribir lo visto. En su juventud quedó casi ciego gracias a un mosquetón en la cara que estuvo a punto de matarlo en 1680. Se presume que amó a las señoras de La Fayette, de Sablé y de Sevigné. Escribió unas *Memorias* (1662) y las *Reflexiones o sentencias y Máximas morales* en 1665. Debe a estas su fama y de las que Voltaire dijo: “El librito fue leído con rapidez. Acostumbró a la gente a pensar y dar a sus pensamientos un giro vivo, preciso y delicado. Era un mérito que an-

tes de él, nadie había tenido en Europa, desde el renacimiento de las letras”.

Las *Máximas* de La Rochefoucauld son unos 500 epigramas o aforismos sobre el hombre y sus pasiones. Literatura de salón concebida para entretener a la aristocracia, la máxima apareja la intención mundana con la especulación trágica. Ese frágil equilibrio, advierte Roland Barthes, es la clave de la permanencia de La Rochefoucauld y de la necesidad que de él tenemos. Nunca sabremos quién fue ese hombre que vuelve de la guerra en tono epigramático.

Seleccionemos mejor, como sugiere Barthes, algunas de las *Máximas*:

5. La duración de nuestras pasiones no depende de nosotros más de lo que depende la duración de nuestra vida.

26. Ni el sol ni la muerte pueden mirarse fijamente.

68. Es difícil definir el amor. Lo que de él puede decirse es que en el alma es una pasión por reinar, en la mente es una simpatía y en el cuerpo no es más que un deseo oculto y delicado.

262. No hay pasión que se halle tan dominada por el amor a sí mismo como el amor: siempre estamos dispuestos a sacrificar el reposo de la persona a quien amamos antes que perder el nuestro.

330. Se perdona mientras se ama.

434. La fortuna y el capricho son las que dominan el mundo.

502. Los celos son el mayor de todos los males, y el que menos compasión provoca en las personas que los causan.

Regresemos a Sainte-Beuve: “Las reflexiones morales de La Rochefoucauld parecen verdaderas, exageradas y falsas según el humor del que las lee. Pueden gus-



François de La Rochefoucauld

tar a quien haya vivido su propia Fronda y haya recibido su herida en los ojos. El soltero amargado las apreciará. El hombre honesto y dichoso, el padre de familia unido a la vida por lazos prudentes podrá encontrarlas odiosas y, para aceptarlas, tendrá que interpretarlas”.

Oscuridad y lucidez. Exploraciones de la mente y del cuerpo que la vivencia sospecha pero nunca encuentra escritas. Los descubrimientos terribles, también. Escéptico y cínico a la vez que generoso y galante, el señor de La Rochefoucauld se niega a complacernos. Duda de lo divino y con la crueldad de la ironía encuentra que la condición humana yace sumergida bajo las aguas procelosas de lo mundano.

Hundirse en una tarde en las *Máximas* algo tiene de penitencia. Queda uno obligado a desnudarse y padecer culpa o escarnio. Pero después se descubre que todo ha sido un juego y el moralista salvador nos devuelve nuestras prendas junto con la pasión y su goce. Reconciliados con el amor propio. Que sea Roland Barthes quien remate ambiguamente: “sus aproximaciones pueden envejecer superadas por la historia de los hombres, pero su proyecto permanece, ese proyecto que dice —en última instancia— que el juego concierne a la muerte del sujeto”.

La Rochefoucauld es la eterna respuesta, la seducción que sufre quien ha sido herido en los ojos, quien regresa del mundo para escribir y morir. Él lo hizo en 1680. [1985] **u**

Tras la línea

Crónica de la intervención

Sergio González Rodríguez

Me dijo, después de presentarse: “hay quien tiene la cabeza cuadrada, la cabeza redonda o la cabeza triangular. Tú la tienes amorfa”. La acababa yo de conocer, se acercó a mí, tímida la voz, indecisa en los movimientos. Me preguntó mi nombre, le respondí y, después de un suspiro, hizo un silencio antes de responderme.

Era pequeña, el cabello rubio y desigual que perdía su color para tomar un castaño cenizo. Vestía pantalones vaqueros de azul desteñido, una chaqueta deportiva de hechura barata color gris. Su rostro redondo, sin embargo, emitía una madurez precoz cuya mirada ambigua reflejaba el desconcierto de un nacimiento quizás irregular.

Luego me contaría que nació prematura en un hospital de beneficencia, al que se refirió como un edificio rectangular y frío de aristas tan agudas que lastimaban la vista. Eso afirmó. Era notoria su proclividad, casi manía, a darle resultados geométricos al lenguaje. Cuando le señalé ese rasgo de su habla, pareció incomodarse, fue que me insistió que yo tenía la cabeza amorfa.

En nuestra vida, todos llevamos la memoria de encuentros ya no con personas notables, como G. I. Gurdjéff apuntó en su célebre libro, sino con personas anómalas o circunstancias peculiares que irrumpen en el tejido de lo que llamamos normalidad cotidiana. Ella era una de esas anomalías. Su irrupción cambió mi vida para siempre: la muchachita expresó tener trece años, si bien parecía un poco menor, su estatura de alrededor de un metro con cuarenta centímetros, su complexión delgada, sus palabras con un dejo disléxico que fui incapaz de identificar en su patrón, la falla esporádica a veces en la letra R, a veces en la D, la devolvían a la infancia. Una infancia que había sido, me dijo, solitaria.

Se acercó a mí después de una mesa redonda en la que participé en el Museo de San Ildefonso, en el Centro Histórico de la ciudad. En esas fechas, más de quince años atrás, ofrecí un curso de “Apreciación filmica” que fue un completo fracaso: el objetivo de mi curso nada tenía que ver con las expectativas de quienes se inscribieron invitados por la Fimoteca de la Universidad.

Mi propósito era, desde la historia, la sociedad y la cultura, trazar una síntesis entre el ámbito de las ideas creativas de diversas épocas y su contexto histórico. La perspectiva cronológica implicaba, a modo de ejemplo según recuerdo, la estética de los hermanos Lumière, el expresionismo, el inicio del cine industrial en Hollywood y el influjo de todo aquello en el cine actual.

A la mitad de la primera sesión, los alumnos interrumpieron mi exposición para quejarse: “¿Qué sentido tenía toda esa verborrea mía con las ideas de tantos teóricos?”. Tuve que rogarles que permanecieran en el curso y entenderían mi propósito de aludir a Kracauer, Eisner, Sontag. Me quedé al final de las cinco sesiones con sólo cuatro asistentes de la docena original. Y ni siquiera ellos se mostraron satisfechos. Una chica se quejó: yo hablaba demasiado rápido y daba tanta información que era imposible, aseguró, remarcaba esta palabra, seguir mis ideas. Pensé en el tema de la *indecibilidad* filosófica que tanto había despreciado antes.

El curso aquel culminó con una mesa redonda la cual servía para presentar un manual de apreciación filmica cuyo contenido nada tenía que ver con lo que yo expuse. El libro no me fue proporcionado para utilizarlo en mi curso, pues el coordinador de las actividades aseguraba confiar

en mí. La mesa redonda tuvo más público. Unas veinte o treinta personas que incluso hicieron preguntas a los participantes.

Al término del acto, confuso y harto, bajé del estrado y caminé de prisa hacia la escalinata de San Ildefonso. Bajo los arcos y el reflejo multicolor de los murales de Rivera, Alva de la Canal, Orozco... me atajó la muchachita. Casi gritó mi nombre. Quería asegurarse de que era yo. El encuentro, quiero ser más exacto, debió ser en las cercanías del Patio Chico, donde se despliegan las ficciones geométricas de Siqueiros. La niña, después de pronunciar su nombre, Virginia, añadió: soy yo, soy tu hija.

En su sencillez, aquella frase condensada todavía hasta hoy una enormidad que me trasciende, sobre todo, por lo que aconteció después. Aquellas cinco palabras tienen una potencia que sólo he vislumbrado en las afirmaciones teológicas (“Soy el que soy”, Éxodo, III, 14), o en las proposiciones normativas de lo más común (“Prohibido pasar”). Hacen chocar el lenguaje abstracto con una anterioridad o un presente materiales que detona su sentido, al estilo de: “¡Lázaro, sal de ahí! Y salió el muerto, atados con vendas las manos y los pies, y la cara envuelta en un sudario. Jesús les dijo: ‘Desátelo, para que pueda andar’” (san Juan XI, 1-45). La entonación de ese tipo de afirmaciones o proposiciones le presta un peso cósmico.

Al decir “la bomba atómica”, mi padre bajaba el volumen y agravaba el tono de su voz. Un eco del espacio del acontecimiento (Slavoj Žižek *dixit*): ese instante en el que los efectos se desgajan de su causa, avanzan por sí solos y parecen desbordar su origen en medio de nuestra estupefacción, teatro de operaciones de tal enormidad.

Soy yo, soy tu hija. Allí estaba el misterio de la procreación, del acto transgresivo por imprevisto. Y la culpa carnívora, la incredulidad y la posibilidad de la descendencia genética, el pánico expansivo ante la réplica —que llevó a Jorge Luis Borges a emitir su célebre dicerio metafísico: “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.

Desde que era niño me atrajo la bomba atómica: leía cuanta nota periodística, artículo en revistas y libros que trataban del tema. Estoy lejos de ser un experto en esa materia: las obsesiones nada tienen que ver con el conocimiento sistemático. Al menos eso ha sido en mi caso. Pero sí leí y releí el libro de Robert Jungk, el de Michihiko Hachiya, el ensayo de Elias Canetti al respecto y, desde luego, muchos libros y novelas sobre el Proyecto Manhattan.

Para algunos científicos, la prueba de la bomba atómica Trinity (El Gadget) en Nuevo México, durante el 16 de julio de 1945, desató la era del Antropoceno, con la cual los humanos modificaron el planeta Tierra, un proceso que se remonta has-

ta la Revolución Industrial del siglo XVIII. Observo las filmaciones de aquel día una y otra vez y trato de encontrar, en esas tomas mudas del amanecer, las montañas en el desierto, el trajinar de operarios en torno a la esfera de metal, algún signo que me revele el misterio inasible de la conversión de la ciencia aplicada en figura emergente del aciago demiurgo que estudió E. M. Cioran: el ser perfecto e inmanente. El origen del mal.

Y la luz y la oscuridad en una nube cósmica que en nada se parece a algo visto o existente en el planeta. Un prodigio artificial cuyo relumbre sobrecoge y aniquila, como se aproximó a traducirlo en 2006 Tomer Yaacobi con un video de imágenes de pruebas nucleares y la música del grupo de post-rock Godspeed You! Black Emperor (<https://www.youtube.com/watch?v=tV83U4CDAx4>). El roce con el infierno.

Soy yo, soy tu hija. Me dijo, y yo sólo pude pensar en el desastre nuclear sin reparar en ella, en su origen, en su madre, en su gestación, nacimiento y ascenso en el mundo, fuera de mí. Ahora vuelvo a ver su mirada desigual, triste. Sin reproche,

pero inscrita en una ausencia primordial, la mía.

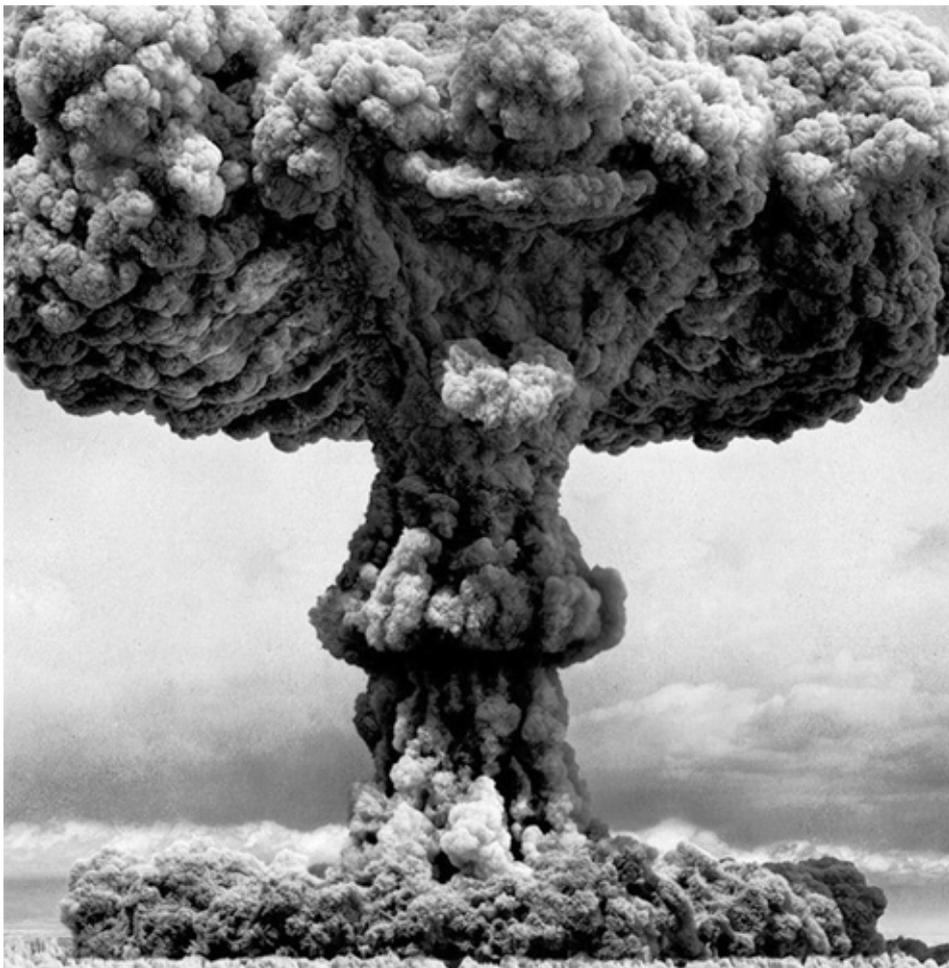
Estábamos en una cafetería cercana a San Ildefonso, y ella pidió un vaso con agua, que bebió de golpe. Antes de probar el té que me sirvieron, le pregunté si estaba enferma. La sed compulsiva puede ser un síntoma de algún padecimiento, había yo leído, le expliqué. Enseguida me sentí estúpido, trivial. Se hizo un silencio entre nosotros, que aproveché para cuestionarla: “¿De verdad soy tu padre, no te has equivocado de persona? ¿Cómo se llama tu mamá?”.

Ella me miró, desolada, hizo una mueca de disgusto. Sus ojos giraron de aquí a allá. Suspiró. Y dijo: “Sólo quería que supieras que soy tu hija. No volveré a molestarte. No creas que quiero sacarte algo. Mi nombre debería decirte algo acerca de quién es mi madre. Ella murió hace tiempo y, antes de morir, me dijo que tú eras mi padre. No quise buscarte antes, no le vi sentido. Nunca te necesité. Tampoco ahora”. Su palidez había aumentado y tenía la boca seca, los labios casi exangües. Quise decirle algo que ahora he olvidado, y ella hizo un gesto con la mano. Espantaba al fantasma innecesario que ya era yo, que siempre sería para ella y para una parte de mí también.

De inmediato, se levantó y se fue, sus piernas delgadas seguían un rumbo frágil. La llamé, intenté detenerla en la calle, la jalé del brazo y se sacudió de mí. Me dijo: “eres amorfo, sí, y yo soy tu hija, yo decido si vuelvo a buscarte”. Caminó de frente y se perdió en un zigzag entre la multitud. Dejé de pensar en ella, en el peligro nuclear, en su madre, en su posible enfermedad. Se hizo un blanco en mi mente. Como el estallido de la bomba atómica que llena la oscuridad: redondo, cúbico, triangular...

He escrito sobre quienes interrumpen de pronto nuestras vidas. Incluso inventé en mi novela titulada *La pandilla cósmica* un concepto sobre este fenómeno: el intruso imprevisto.

Ya pasaron muchos años de aquel encuentro, y ella, Virginia, la que dijo ser mi hija, nunca reapareció. Quizá murió poco después de verme. O tan sólo se fue de mí, donde nunca estuvo, ni estará. **u**



Hernán Lara Zavala

¿Quién es Macho Viejo?

Alejandro Ordorica Saavedra

Decía Germán Arciniegas, en *Biografía del Caribe*, que el mar es unión de culturas. Y pienso con él que todos los mares la traen en su oleaje.

Ese inmenso mar de letras que nos inunda con sus propias delicias literarias, en el ir y venir eterno de sus aguas, donde por igual surca Homero llevando de la mano a Menelao hacia Helena; Melville, trepado en una enfurecida ballena blanca, ante el acecho del capitán Ahjab; Hemingway, cavilando junto a un viejo en una lancha, o mucho antes, el bíblico Jonás buscando la salida a su arrepentimiento dentro de las cavidades de un gigantesco cetáceo.

Ese oleaje, de cresta alta y afilada, a semejanza de una pulida esmeralda, que nos deposita en la arena a *Macho Viejo*, y que al abrir sus páginas torna en una sinfonía marina con cantos de mar, vida y amor. Y como contraparte, el cielo mismo, siempre unido en belleza y libertad.

Macho Viejo, por ahí navegas y nos envuelves gozosamente a través de 46 relatos.

Confiesa que eres un médico que salva vidas y cura almas de hombres, mujeres... y animales, sí, como cuando en un acto de poesía pura coses el pico de un pelícano, al que antes bautizas con el nombre de Ciro, a fin de que retome el vuelo, pesque, coma, viva y sea libre por sécula seculórum.

Y como si fueras El Bautista, Macho Viejo, diste nombre también a una venadita, ahora mejor conocida como Lucero, en medio de una transfiguración chamánica. Y llamas Trueno a tu imponente caballo, e Isaías a un pargo, del que luego te apiadas en su muerte y das amistosa sepultura en las profundidades, justo donde siembras una homilía del respeto a la vida, la flora, la fauna; o simplemente te encabronas, como Cristo contra los mercachifles en el templo, y organizas un co-

mando de pescadores para cortar las redes imperiales de barcos atuneros que roban peces en un mar que no les pertenece.

Camina así tu destino al filo de un litoral que se desdobra en montañas pródigas en paisajes, amoríos, riesgos, peligros, sacrificios... y orgasmos, como ese portentoso cauce de libido que desemboca en Rosa, tu mujer, no exento de otras afluencias eróticas que les bañan a plenitud, o el pasmo que te invade cuando la descubres hermosamente encumbrada como si se tratara del caballo de Troya, para constatar que será tu esposa para siempre.

Tiempo atrás, bien lo sabemos, descargas tu sobrada energía viril en mujeres de río, al ritmo y vaivén de la corriente, o en coitos submarinos.

Y, Macho Viejo, nos cuentas de tus remansos frente al mar y puedes desde ahí tocar el cielo con tu mirada, ávida de estrellas de toda luz y tamaño.

También te sumerges en esa inmensidad oceánica como la más certera ave a la búsqueda de su alimento, en el aventuroso mar de Verne o en el de un tal Cousteau que investiga en el mero fondo; y ya afuera, escuchas el dulce *Mer* de Trenet y hasta con tu romanticismo incurable a aquel compositor jarocho que tanto te instruyó sobre “un rinconcito donde hacen su nido las olas del mar”.

Y vaya que hiciste tus milagritos: en contrapartida de las bodas de Caná y la multiplicación del vino, convertiste con humor un buen mezcal en agua salada, y de paso contuviste los excesos de los machos a secas que abrumaban a una hembra. Qué decir de aquella emasculación restituida gracias a tu prodigioso bisturí o bien cuando convertiste un acto de bestialismo en el sueño bendito de quien extraña a su amada.

Ah, y como decía, las mujeres se pasan tu estafeta: de Cintia, la escultural, a la apetecible y joven Judith, que heredan sus besos y abrazos a Rosa. Pero que nadie se equivoque, nunca asoma la sombra del machismo, por contra, con arrojo y valentía entre hombres alcoholizados, no permitiste siquiera el piropo desmedido de unos a otras.

Y como todo mortal, a fin de cuentas la muerte te envuelve o la haces tuya todavía sin probarla, en ese último examen a título de suficiencia, ¿de insuficiencia terminal?, o quizá mejor dicho terminalmente incomprendible en quien tanto se aferra a la vida y acaba por diluirse en ese último momento de devastadora e insalvable soledad.

A momentos surge una voz en tercera persona o quizá la conciencia de los monólogos que fluyen dentro de ti y algo me contagia, me provoca y quisiera entonces preguntarte: Dime primero, Macho Viejo, quién te hizo un hombre bueno, de qué barro te untó, y luego, cómo llegaste a viejo sin envejecer.

Dime, dínos entonces, te lo suplico, Macho Viejo, de dónde vienes, quién infundió en ti esa humanidad estremeceadora y rellena de verdades teologales.

Quién te trajo hasta nosotros, te describió a la perfección, acomodó sutilmente la metáfora o perfiló tan certeramente a otros personajes. Y quién, sobre todo, mezcló con tal maestría la narrativa y la poesía, que sólo un hombre grande de las letras pudo haber sido capaz de lograrlo.

Tu silencio, tu misterio, te delata... y nos premia.

¿Quién... quién fue?

De seguro, Hernán Lara Zavala. **U**

Hernán Lara Zavala, *Macho Viejo*, Alfaguara, México, 2015, 156 pp.

Ocurre todavía de Eduardo Hurtado

Crónica de una vivisección

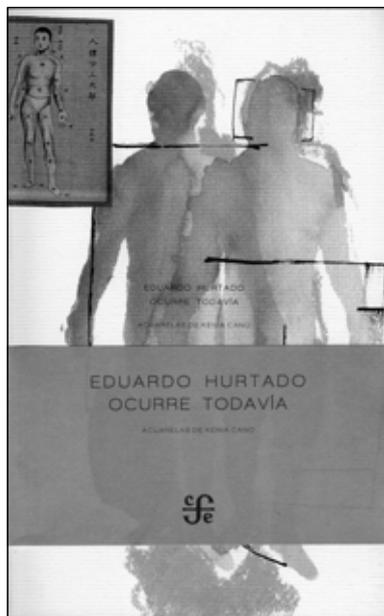
Kenia Cano

Y ocurre todavía que dos disciplinas conversan. En el debate de la relación interartística, una de las ideas rectoras es la posibilidad de realizar transferencias, intercambios o colaboraciones, no sólo de temas sino de algunas estructuras y recursos. En sentido estricto, la imaginación es *el sitio* donde lo literario y lo visual se funden.

De las acepciones de la palabra “ilustrar” conviene excluir, cuando se habla de un trabajo en el que pintura y poesía conviven, la que alude al acto de “adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto”; en cambio, hay que explorar más a fondo aquella que consigna el acto de “dar luz al entendimiento”. El que ilustra se propone entender *de otra forma* los múltiples sentidos de una obra.

Cifra itinerante es una colección de acuarelas que surge de la lectura de los poemas que conforman el título más reciente de Eduardo Hurtado: *Ocurre todavía*. Entrega una faceta distinta y al mismo tiempo complementaria del complejo universo implicado en la topografía amorosa del libro. Esa otra faceta bien podría tener otros nombres: *Anatomía inconclusa* o *Relato pormenorizado de una vivisección*.

Como cifra inicial de *Ocurre todavía*, Hurtado echa mano de un epígrafe de Juan de Yepes: “A la tarde te examinarán en el amor”. La línea no aparece firmada por san Juan de la Cruz, el más grande lírico de la lengua española. Tampoco se citan los versos subsiguientes de la “Oración del alma enamorada”: “Aprende a amar como Dios quiere ser amado y deja tu condición”. Profano, Hurtado ama, como Dios manda, a la mujer de carne y hueso: sí en la “íntima comunicación de amor”, pero en su condición humana entrañable. El libro



conforma un alfabeto, no de temas amorosos sino de realidades vertiginosas en las que el amor aún *sucede*.

Toda confesión delata pero sobre todas las cosas sana. Es posible entrar con *el pie* derecho en una relación; no tener *pelos en la lengua* para emprender una aventura; ser *uña y mugre* a pesar de cualquier expectativa; tener *la cabeza* en su sitio para saber si a quien le echamos *el ojo* es la persona entrevista. Desde esta anatomía común del cuerpo humano se escriben nuestras historias amorosas. El poeta está destinado a desordenar el mapa ordinario del lenguaje y no “ama con todo el corazón” sino con todos los órganos: “Arrastras / en tus vuelcos / el corazón que en vano / busca precisarte / un límite; / no sólo / el corazón: también / el hígado, tres tantos / de riñones / una bola de vísceras / pulsantes / y sangradas”. No puede explicarse el amor sin estos dislocamientos, estos cambios de ubicación. En este nuevo imaginario, el amor mismo deviene “más veloz / y más lento, / porque al arder / desnuda / y al abrazar / modifica y consume sus materias”.

¿Cómo corresponder plásticamente a la materia sonora y visual de la poesía? ¿Cómo retratar su composición o refun-

dar su hechura? ¿Existe un color propicio para el desamor? ¿Alguna textura para la plenitud? ¿Líneas para el aroma de la piel? ¿Una sintaxis visual para el susurro?

Los órganos nombrados se abren al misterio, a una nueva ubicación (aquella que el amor dispone), o en su defecto al desencanto. “Fuimos de hondo / en hondo / desnudos / como huesos / que se entierran”. Y en las disecciones sugeridas *visualmente* la imagen viva se yuxtapone a lo óseo. Así, las acuarelas que cohabitan con los poemas buscan trasladar algunos fragmentos del relato verbal a partir de un conjunto de vivisecciones, no realizadas sobre el cuerpo de los criminales, como en *Alejandría*, sino sobre un inventario de ganancias y pérdidas que dejan ver su amorosa imperfección.

Toda vivisección descarta a toda costa la idea de cadáver. Pero es requisito de *cada ver* explorar y recrear los hechos que ocurren todavía. ¿Cómo se disecciona una emoción? ¿Cómo se explora un recuerdo entrañable? Desde el asombro y la quietud, el anatomista, al igual que el poeta, corta y abre para rastrear, ver y, de ser posible, precisar. Pluma y escalpelo, pincel o barra de grafito señalan los residuos, escinden la primera piel para revelar lo que hay debajo: “...porque allá afuera / las cosas / no suceden de acuerdo / a su interior”.

Lo dibujado plantea una lectura anatómica. En el sitio del pulmón izquierdo puede leerse: “mudable, itinerante, pretende andar ahí cuando lo invocan”; o, en el ojo derecho: “modos de ciego que indaga en lo recóndito”. La poesía nombra lo que sí es de acuerdo a su interior. La poesía: disectora mayor, capaz de *herificar* y edificar la herida que lo ve todo. Y la imagen, como hermana gemela, muestra

pájaros que señalan “la cifra de las piernas”, o escorpiones en el lugar del sexo. En esta anatomía topográfica se entregan mapas en los que persiste el misterio.

En *Historia del cuerpo*, Francisco González Crussí nos revela una de las diferencias fundamentales entre Oriente y Occidente cuando se trata del conocimiento del cuerpo humano. En la visión occidental, la piel se desprende para dejar ver qué hay detrás; en España, a los cuerpos dispuestos para el análisis se les llamaba “despellejados”. Una lógica que avanza de la superficie a la profundidad, para dejar a la vista una estructura interna. En Oriente, por el contrario, se procede de la profundidad a la superficie, para centrar la atención en la energía invisible del cuerpo. Tanto en los poemas de *Ocurre todavía* como en la colección de acuarelas que los acompaña se obra de ambos modos.

Para completar este relato anatómico, eco visual de la fabulación lingüística de Hurtado, me permito describir algunos procedimientos:

Recortar. Indispensables las tijeras. Separar de la superficie original. Arrancar el

recuerdo. Aislar. Seguir el contorno del objeto de estudio. Elipsis de la memoria amorosa.

Trazar. Definir una silueta: el cuerpo a examinar. Sin plancha; sólo la página para colocar el objeto de estudio.

Colorear. El color carne quizá como fondo / y un fondo verde bermellón entre costillas. El desamor como un rosa pálido o un amarillo limón. El ardor: grafito desmesurado. Hurtado escribe: “y predije / tus piernas / de nervio / y traslación, / y anticipé / la mancha / oscura que / rueda / lentamente por tu espalda”. Pintor también, el poeta profetiza y dibuja el cuerpo amado.

Pegar. Al sitio de la duda y de la incertidumbre acuden monografías chinas con una caligrafía inquietante y atractiva. Se sugiere la aparición de otro idioma, un lenguaje no domesticado. Una precisión desconocida. Eco quizá de este verso: “sombras / que arrojan sombras, / como los cuerpos / que las nacen”. El cuerpo como un mapa difícil de descifrar: “Estas y tantas cosas / que hacen de nada / un cosmos, / que acrecen como un fuego / el

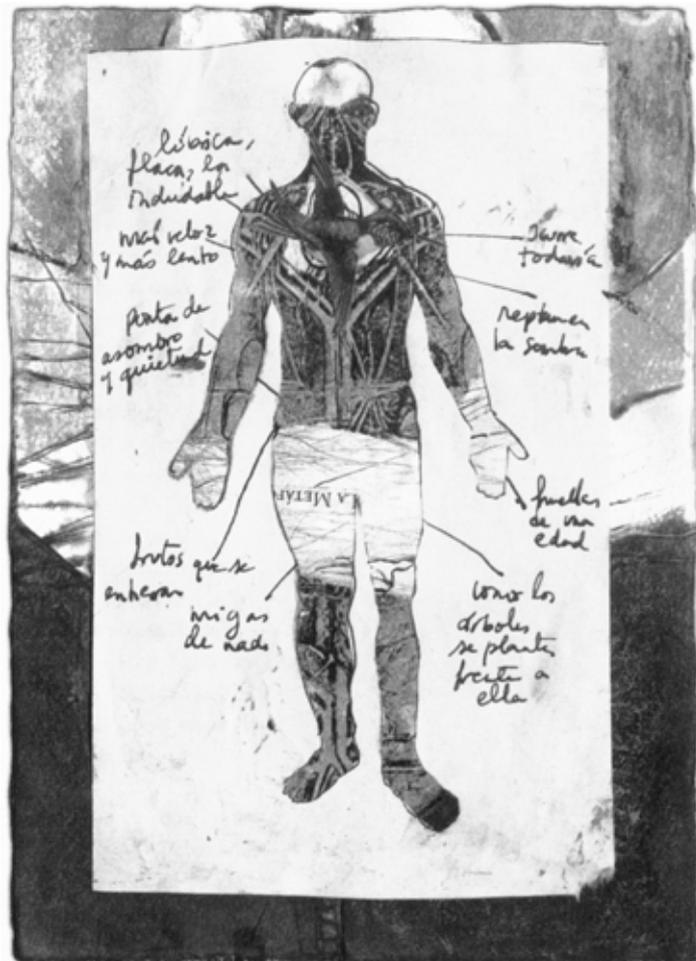
espesor del canto / yo no las sé decir; / por eso aguardo / a que tu lengua / y el código / cifrado de tus gestos / me asistan / cada vez. Y ellos / acuden / con figuras extrañas, / trabalenguas, enigmas: / con eso escribo”.

Difuminar. Con una sensación de dependencia y fragilidad ante lo monstruoso. Un lenguaje abstracto asoma (“entre carroñas / y derrumbes”; “del brazo de los dioses abolidos”), a veces teñido de un color opaco y gris.

Yuxtaponer. Formas y siluetas: rugosas, translúcidas, densas, fantasmales. Sólo en esa multiplicación del cuerpo puede mostrarse cierta plenitud. “Devoto de tu piel / sin lociones ni adornos, / de tu olor comedido, / de tus trapos más íntimos, / soy / el que ha soñado / en despertar / contigo / hasta el día del horno / y las cenizas”.

Al final, el libro: doble recuento de la manera esencialmente compleja en que la pasión amorosa (hervidero de sombras, albos, hallazgos, confusiones) ocurre todavía. **U**

Eduardo Hurtado, *Ocurre todavía*, acuarelas de Kenia Cano, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, 85 pp.



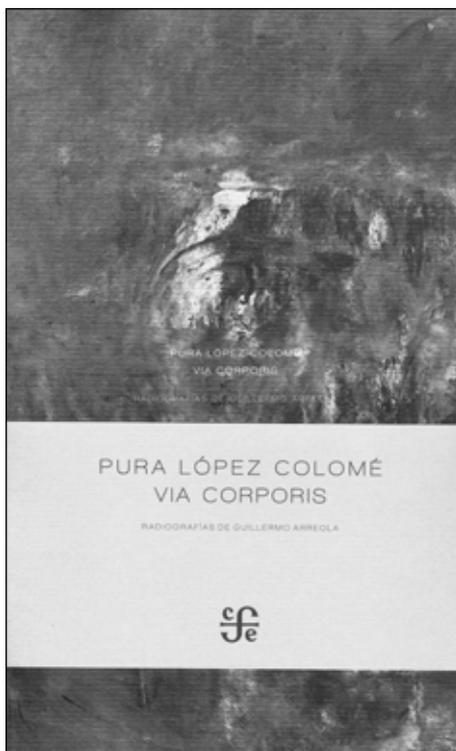
Acuarelas de Kenia Cano, tomadas del libro *Ocurre todavía* de Eduardo Hurtado

Pura López Colomé

Escritura, imagen, enfermedad

Tedi López Mills

“¿Con quién estoy hablando?”, pregunta López Colomé en el poema “Hemorragia interna”. Quizá con el *tú* que está por todas partes en *Via corporis*. Ingeniosamente, podría proponerse que la acumulación de ese pronombre no equivale a un *quien*. ¿Pero de qué serviría el acertijo? Ningún *tú* es igual a otro; pretexto, interlocutor, testigo, verdugo, vigilante, espejo, máscara, radiografía, palabra que se desquita carcomiendo al *yo* que interfiere para contar una de sus historias esporádicas, casi temerosas. “¿Es solipsista a fondo el pensamiento?”, pregunta López Colomé en “Muerte ilusoria”. No sé qué sea “a fondo”: algo así como un sedimento donde se borran las huellas. Sin embargo, en la superficie se entiende otra cosa, aunque su presencia se defina en términos negativos: un “como si hubieras estado sin estar”. No es una paradoja, sino una solución: el *tú* es *yo* porque sólo habla consigo mismo, en secreto, en voz baja, con cierto pudor porque cualquier presente se transforma en un pasado redundante. “Hay alguien aquí”, declara López Colomé en “Telepatía crónica”; y yo, al menos, no siento el menor alivio, pues el *alguien* amenaza con poner en riesgo —es decir, curar— la fractura de esta vía negativa: juntar las partes, darles una armonía pasajera a las imágenes en las placas o en los colores que las cubren o las transfiguran para que se apuntalen con “actos paralelos”. Y no se trata de eso, no se trata de restablecer una normalidad inteligible en las letras que cautivan por el mero hecho de su melodía bien temperada, sino de la escritura y de la imagen atadas una a la otra como una enfermedad. “Toda historia clínica es cínica”, escribe López Colomé en “Fuego extinto de Santelmo”. El malestar es definitivo y



definitorio cuando se expresa con palabras exactas que, en ningún momento, van a desviarse, cambiar de tema, aligerar la aflicción. ¿Para qué? Los surcos del dolor son los lugares del tiempo que no pasa porque se detuvo en un punto preciso: “El amanecer era ya de otro país”. Si hubiera digresiones, el cinismo le pertenecería de nuevo a la poesía, sin consecuencia alguna; otra rutina hermosa, metáforas diseñadas para que no se distinga la sombra del yermo. Un fuego fatuo que siempre esconde al que sigue. Y luego los fabrica en serie.

En *Via corporis* no hay artificios para entretenerse; las suturas no se desprenden; los versos se caen sin encabalgarse decorativamente, se desploman en estanques de prosa donde el *tú* y el *yo* juegan a ser personas, pero apenas logran mantenerse

de pie. ¿Cómo se hace eso? Lastimándose con la expectativa:

Ahora la imagen chica
se come a la grande,
sordomuda
de emoción.
Al fin.

Al fin
obra
de arte
natural.

Uno, por mala o buena costumbre, busca el desenlace. Tendría que estar al final. En su lugar surge otra pregunta que nos lleva al principio: “¿Hay una vida antes de la muerte?”. Sería demasiado fácil decir que los poemas de este libro resuelven el dilema o la hipótesis de la existencia con una idea: se muere antes de vivir. También sería demasiado fácil suponer que son la explicación de las radiografías dislocadas que los acompañan de modo perturbador, afantasmado. El conflicto es persistente: formas de vida alteradas en una serie de placas y poemas que no se salvan usando esas formas como subterfugios. No hay trueque; la muerte lleva la delantera. Deslumbra releer así el destino, con la promesa aventurada de que uno volverá a vivir si acepta morir. Planteado de esa manera, en realidad no se cierra el círculo: queda abierto. Es la apuesta brutal de *Via corporis*. Yo divagué en su trance desmedido. El libro otorga lúcida y dilatadamente esa licencia poética. **u**

Pura López Colomé, *Via Corporis*, radiografías de Guillermo Arreola, FCE, México, 2016, 192 pp.

Aguas aéreas

La convulsión de una cacería

David Huerta

Los 22 versos de “Poesía quemada” son una visión imperiosa de la poesía y de cómo debe ser esta, en cualquier tiempo y circunstancia. También son, con una torsión dialéctica —acaso necesaria, impuesta por las imágenes—, una visión de todo aquello ante lo cual la poesía, los poetas y los poemas deben decir: esto *no debe ser*, en nuestros ámbitos; cualquiera diría: “He aquí la poética de Dávila Andrade”, pero al hacerlo olvidaría la médula misma del poema, su actividad genésica, todo eso a lo cual llamamos, quizás irresponsable o ligeramente, con un vocablo de raíz teológica, *creación*: la poesía quemada del poema configura una especie de espacio de experimentación en donde se juegan los valores, los centros vitales del lenguaje y del cuerpo, el destino y de sus mutaciones.

César Dávila Andrade, el autor de este poema extraordinario, no se manifiesta tan interesado en la dimensión ontológica de la pregunta sobre la poesía (la inquisición acerca de su ser mismo) cuanto en las posibilidades reales de ese modo de ser: modulaciones sensibles, errantes, del espíritu y de la materia, pero sobre todo del fuego dentro de la poesía, en su centro orgánico: un fuego al mismo tiempo real y metafórico, un fuego para cambiar las formas y los signos, un vehículo de transformaciones, o dicho en tres palabras: un fuego alquímico. Es decir, un fuego para recorrer el camino de los cambios, las metamorfosis: para Elias Canetti no hay mayor tarea literaria, es decir, poética.

“Poesía quemada” nos da a leer una visión única; es decir, una disciplina de contemplación y de reflexión intransferible: lo contrario de una preceptiva. La poesía y su quemadura le son intransferibles al poeta; la poesía y su incendio, en este

caso, le sirven solamente a Dávila Andrade; él da testimonio de una tarea y de un oficio en las coordenadas de mutación incesante trazada y decidida por él mismo, con un gesto de admirable autonomía. Todo lo demás es deriva textual, “producción cultural”, *literatura*, residuos, rebabas ancilares, materias prescindibles.

Aquí, en este poema visionario, la poesía sólo tendrá sentido si se encarna y se quema: en su desaparición por medio del fuego está su ser y solamente su desaparición dejará de ello el cuerpo redimido de la más pura vitalidad. Es una jugada maestra y ha sido jugada por Dávila Andrade en los límites mismos de la existencia. A

POESÍA QUEMADA [1959]

Entre las obras puras, nada que hacer. Tampoco
entre las Ánimas o las Ruinas.

El poema debe ser extraviado totalmente
en el centro del juego, como
la convulsión de una cacería 5
en el fondo de una víscera.
Y reír de sí mismo
con el costillar del ventisquero.

Sólo lejos de ti, en el milagro
de no encerrar cordero en el pan de cada día. 10
Y nada que se asemeje
al punzante abalorio de los cítricos.

Me tentaré lejos de Dios, mano a mano,
a mí mismo,
con la sinceridad hambrienta del perro 15
que duerme temblando
sobre el pan enterrado por su madre.

¡Y te quemaré en mí, Poesía!
En ladrillos de venas de amor, te escribiré
empapándote profundamente. 20
¡Luego
vendrá el sol y te extraerá con los colmillos!

César Dávila Andrade (1919-1967)

quien esto le suene grandilocuente o vanilocuente le tocará una porción de los fuegos infernales. No lo digo por mí, mero lector de Dávila Andrade, sino por este poeta único, y acaso, indebidamente, en su nombre.

Poemas sobre el tema de la poesía abundan; no hay muchos con una cala tan abismal y certera como “Poesía quemada”. Su autor, el ecuatoriano César Dávila Andrade (1919-1967), no es un poeta conocido ni siquiera por las *inmensas minorías* de los lectores latinoamericanos y esto sólo significa, por lo menos para mí —lejano lector mexicano de sus poemas—, lo siguiente: él mismo y sus escrituras se han extraviado, real y totalmente, en la viscera convulsa de una cacería: debemos buscarlos dentro de esa experiencia sanguiñaria, en el seno humeante de los límites del lenguaje, en la dimensión visceral de los lenguajes de la purificación iniciática. Es una exigencia extrema, radical; es decir, una exigencia auténtica e inmensamente valiosa. Por eso Dávila Andrade tiene tan pocos lectores; por eso su desconocimiento forma el lado oscuro de un conocimiento difícil, un conocimiento alcanzado sin duda por él, en esas obras maestras del espíritu poético: sus grandes poemas, “Catedral salvaje” y “Boletín y elegía de las mitas”.

(No hemos escuchado esa voz de Dávila Andrade, esas voces formidables de sus mayores poemas. De “Catedral salvaje”: “¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida! / ¡Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura! / Las rocas del Carihuayraza, recamadas de sílice e imanes. / ¡El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!”, y de “Boletín y elegía de las mitas”, con ese frenesí onomástico grabado a hachazos de “sílice e imanes” en la consciencia del Continente: “Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña, / Andrés Chabla, Isidro Guamancela, Pablo Pumacuri, / Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián Caxicondor”. No hemos escuchado nada de esto y cuando lo escuchemos deberemos comenzar de nuevo, para realmente *aprender* a escucharlo, entrar en la verdadera comunión de esas visiones enormes, delicadas, potentes como las cumbres y las llamaradas andinas).

Los dos primeros versos de “Poesía quemada” invocan una presencia triple y triplemente inútil (“nada que hacer”) para la tarea poética y su consecuencia o fruto sensible, el poema:

Entre las obras puras, nada que hacer.
[Tampoco
entre las Ánimas o las Ruinas.

Las obras puras forman el *corpus* de la herencia simbolista: Mallarmé, Verlaine y, entre nosotros, el andaluz Juan Ramón Jiménez. Para el crítico Iván Carvajal, las “Ánimas” son las “Grandes Almas que la muerte ausenta” de un famoso poema de Francisco de Quevedo (el soneto “Retirado en la paz de estos desiertos”): imágenes inertes, inactivas, de la tradición. Las ruinas configuran la otra imagen, complementaria, de esa tradición: “Estas, Fabio, ay dolor”, poema de un anticuario, Rodrigo Caro, amigo de Quevedo y arqueólogo *avant la lettre*. Las ruinas vistas o invocadas están pobladas de fantasmas: son obras puras, son *como* las obras puras pues son inhabitables y con ellas no hay “nada que hacer”. El poema, esa criatura anómala, debe tratar de buscar en otros lados.

El poema debe ser extraviado
[totalmente
en el centro del juego, como
la convulsión de una cacería
en el fondo de una viscera.
Y reír de sí mismo
con el costillar del ventisquero.

Muchos años antes de las imágenes animales y sangrantes de Ted Hughes, un poeta ecuatoriano exploraba las mismas coordenadas. Hughes ha examinado con tenacidad y sin hacer la menor concesión el mundo de la animalidad en su expresión sangrante y convulsa; Dávila Andrade le da otro contexto a esa animalidad y a esas convulsiones: su asunto es el alcance transformador de la poesía en la experiencia humana, la fuerza de sublimación de los versos.

Estamos ante un juego mortalmente serio. No hay duda: para Dávila Andrade se trata de jugar a la poesía, con la poesía y *en* ella, y al mismo tiempo de jugar-

se la vida. Es un juego semejante a una cacería; él lo dice: es “como / la convulsión de una cacería”. En el “frío de la experiencia”, aprender además a reírse de sí mismo, pues se trata de una divina comedia. El ventisquero es una pura presencia nietzscheana.

Luego viene la espiritualidad en crisis —espiritualidad cristiana, liturgia católica— de los versos 9 a 12. Ese milagro “de no encerrar cordero en el pan de cada día” es un acaecer sobrenatural al margen de las Escrituras; por eso ocurre “lejos de ti”, de la poesía evangélica o de la poesía a secas, a solas. El “abalorio de los cítricos” también ha quedado lejos: en esa distancia infranqueable de la desemejanza.

Dos veces aparece el pan litúrgico en el poema. La primera en el décimo verso (“...no encerrar cordero en el pan de cada día”). La segunda, siete versos más adelante: “sobre el pan enterrado por su madre”. Allí duerme un perro, temblando.

El poema concluye con un himno de cinco versos. El primero contiene un anuncio: *Poesía, en mí te quemaré*, gesto ritual por medio del cual queda abolida la pureza ruinososa de la lírica; luego viene la escritura trascendental: la poesía sobrevive en “ladrillos de venas de amor”, escrita en la sangre más profunda. El sol, en fin, será la partera de la poesía con la ferocidad certera de sus colmillos.

El fuego está mezclado o entrecruzado con la sangre. En todo ello hay algo así como una liturgia pagana, una serie de posibilidades heréticas para hacer entrar la poesía en el mundo secular, sin milagrerías espiritualistas, o mejor aún: por medio de un esfuerzo de trascendencia en el cual se deciden todas las fuerzas de la vitalidad humana. Ese destino terrible de la poesía es una hazaña secular, casi un milagro, como lo fue con la escritura de Dávila Andrade.

He leído a Dávila Andrade a lo largo de muchos años, gracias sobre todo a la orientación de Vladimiro Rivas Iturralde, el mejor conocedor entre nosotros —quiero decir, en México— de la obra de este poeta inmenso, alucinante, abismal. Por eso estos renglones están dedicados a él, a Vladimiro Rivas Iturralde, por tantas lecturas y por los años compartidos. **U**

Zonas de alteridad

La belleza y el mal

Mauricio Molina

Conocemos del director danés Nicolas Winding Refn (Copenhague, 1970) los filmes *Valhalla Rising*, con Mads Mikkelsen, una estupenda pieza cinematográfica sobre la llegada de los vikingos a América, *Drive*, un emocionante *thriller* de robos y autos, brillantemente protagonizado por Ryan Gosling y la gran actriz Carey Mulligan, y *Only God Forgives*, otro extraño y violento filme ubicado en Bangkok. En Winding Refn pesan más el estilo que la trama: hay una obsesiva vocación por el control de la imagen y el detalle en toda su obra. Bajo esta estilización a menudo sobrecargada se pueden encontrar tramas sutilmente armadas, impregnadas de dimensiones simbólicas, alusiones mitológicas, citas de otros filmes.

Su más reciente filme, *Neon Demon*, es una clara muestra de lo que hemos afirmado. Si en *Valhalla Rising* se trataba de un viaje místico que culmina en el infierno y, en *Drive*, de un dilema moral, en este filme de lo que se trata es de una exploración en torno al narcisismo en el sobresaturado ambiente de modas y modelos. Se trata ante todo de un *film noir avant la lettre*: no hay héroes, heroínas ni resoluciones maniqueas. Las protagonistas de *Neon Demon* son envidiosas hasta la náusea, su belleza las convierte en seres malignos que esconden turbias intenciones nunca muy claras y menos bondadosas. Incluso la angelical Jesse, protagonista del filme, oculta bajo su belleza impresionante un elemento misterioso. La referencia directa es por supuesto *Blow up* (1966), el legendario filme de Michelangelo Antonioni, pero sobre todo los anuncios de perfume de Kenzo, Chanel, Dior, Prada, que vemos por todas partes. El filme, a simple vista, es como es-

tar hojeando un catálogo de alta costura o viendo interminables anuncios de mercancías: modelos bellísimas, maquillajes extremos, accesorios, joyas, tacones, escenografías deslumbrantes en una ciudad de Los Ángeles (la referencia en este caso al *film noir* no es para nada gratuita) que a veces parece Milán, París o Viena por lo recargado y decadente de los ambientes.

Sin embargo, como hemos dicho, Winding Refn suele ocultar otros elementos, una subtrama en sus filmes. Es acaso ahí donde hay que detenerse a reflexionar. *Neon Demon* es una película acerca de la envidia, de la belleza como un asunto satánico. Cuanto más bellas las heroínas, más terribles se nos aparecen. Todo el filme parece estar narrado de manera sesgada, en clave, como si miráramos sólo una parte del relato. Hay una sensación de falta de cierre en algunas secuencias, como si estas o terminaran u ocultaran otra cosa. Más que una crítica a la industria del modelaje hay una visión de la belleza como algo terrible y destructivo. Modelos anoréxicas que agotan sus vidas a los veinte años saturadas de operaciones en el cuerpo y el rostro para mantenerse en el juego de las pasarelas y los fotógrafos, extrañas complicidades y rituales sugeridos.

Pero vamos por partes: el filme cuenta la historia de Jesse, una virginal chica de 16 años que llega a L.A. a buscar fama y fortuna como modelo. De inmediato su belleza la lleva a un ascenso fulgurante hacia los fotógrafos y los modistos. El relato hasta aquí parece un cuento de hadas. El sueño americano fetichizado hasta el extremo. En su trayecto Jesse conoce a dos modelos, Sarah y Gigi, y a una maquillista, Ruby, que divide su tiempo en-

tre la pasarela y la morgue: embelleciendo modelos y muertos. Las cosas se complican cuando la escoge el misterioso fotógrafo Jack y luego la recibe Sarno, un misterioso diseñador de modas. Lentamente el filme va adquiriendo la atmósfera alucinante de una pesadilla y Jesse se ve envuelta en una extraña red que la conduce hacia un ámbito ritual, mítico. El filme entonces se torna en un viaje simbólico alejándose de su envoltura estética.

Lo que recorre el filme todo el tiempo es, por un lado, la virginal belleza de Jesse y la violencia contenida. Al mismo tiempo se trata de una narración cargada de elementos simbólicos y referencias donde el tema de la sangre, anunciado desde la primera escena, va desarrollándose en sus diversas variaciones. La Luna, la sangre, el sacrificio ritual, son algunos de los componentes ocultos de *Demon Neon*, el andamiaje secreto del filme, por así decirlo. Las referencias sesgadas al ojo de *Un perro andaluz* y a Erzsébet Báthory, la infame Condesa Sangrienta de Hungría que, cuenta la historia, hacia el siglo XVI se bañaba con la sangre de muchachas para preservar su juventud, nos hacen pensar en la dimensión mitológica del filme.

Winding Refn se aproxima en sus filmes a la teoría del deseo mimético del filósofo francés René Girard, que postula una relación profunda entre la violencia y lo sagrado, siguiendo por supuesto los postulados de Georges Bataille y del Surrealismo. Como en sus filmes anteriores, Winding Refn explora en *Demon Neon* la naturaleza del sacrificio y hace evidente el pacto demoníaco entre la belleza y el mal. **U**

La espuma de los días

Breve y casual florilegio de la vidita literaria

José de la Colina

Oh, aquellas bellas muchachas que atendían en la inolvidable Librería Francesa en los tiempos en que esta se hallaba en el primer tramo del Paseo de la Reforma. Para ver si alguna vez sonreían, una tarde Salvador Elizondo y yo les pedimos las obras de un prolífico escritor:

—*Madmuasel*, ¿tienen la biografía de Victor Hugo, por Luis Meme?

—No, *mesié*, disculpe.

—¿Y la obra de Luis Meme sobre Apollinaire?

—Tampoco, *mesié*.

—¿Y el libro sobre Stendhal por Luis Meme?

—Lo sentimos, *mesié*, no tenemos nada de ese autor.

—¿Pero si la vitrina está llena de obras de Luis Meme!

—Imposible, *mesié*.

—Por favor, venga a comprobarlo.

Una de ellas nos acompañaba saliendo a ver la vitrina y sufría o gozaba una rabietta al ver los tomitos verdes, azules, amarillos, etcétera, de una colección dedicada a Escritores de Todos los Tiempos:

Victor Hugo, par lui-même.

Apollinaire, par lui-même.

Stendhal, par lui-même.

Etcétera, etcétera.

Y sólo a una de aquellas muchachas le hizo sonreír nuestra broma.

(Pero quizá la sonrisa no era angélica).

Sor Juana Inés de la Cruz hizo un bello poema en el que unos versos traducen a frutas (dátiles y plátano) el cuerpo de su amada condesa de Paredes.

La convirtió así en un deleitoso festín vegetariano.

En tiempos del gobierno de Stalin en la Unión Soviética se convocó a un concurso para un monumento escultórico al poeta Pushkin.

Fueron presentados varios proyectos, entre los cuales:

Pushkin escribiendo con una larga y romántica pluma de garza;

Pushkin, andante contra el viento de una tormenta;

Pushkin herido en duelo a pistola y yaciente junto al pedestal de un doliente ángel, que le tendía una de sus plumas; etcétera, etcétera.

Y ganó el primer premio del concurso una estatua de Stalin leyendo un libro de Pushkin.

Los autores comprometidos que escriben “para darle voz al pueblo” ejercen una suerte de ventriloquía.

Hay seudónimos que apenas nos hacen pseudoanónimos.

Ya la posmodernidad no es lo que antes era.

Lo que más molestaba a aquel poeta no era el hecho de que lo hubieran excluido de una gran antología de la poesía latinoamericana, sino saber que ni siquiera se le había tomado en cuenta para excluirlo.

Hipócrita seudónimo, mi semejante, mi enemigo.

Nunca en los cocteles faltaba alguien para decirle a Jorge Ibargüengoitia:

—¿Humorista, usted? ¡Vamos! ¡No me haga reír!

A tanto como a polígrafo no llegaba, pero sí a polisílabo.

En la Academia, el otrora audaz escritor se puso en conserva.

Cada vez que lograba un texto sin faltas de ortografía y/o de sintaxis, creía en la inspiración.

Para desacreditar a su eterno plagiario, adrede se puso a escribir mal.

Su libro de memorias debió en realidad llamarse *La vuelta a un ombligo en ochocientas páginas*.

Agotado, ojeroso, hambriento, pero por fin satisfecho de una noche de heroico teclear en la computadora, el empeñoso prosista gritó hacia la ventana, hacia la ciudad y hacia la luz de la madrugada:

—¡Vedme aquí surgiendo triunfador de una desigual batalla con el monstruoso gerundio!

El fecundísimo novelista, furioso, le dice al crítico que siempre descalifica sus obras:

—¡Me gustaría que escribiera usted si quiera una novela!

El crítico, cortés:

—Lo mismo le digo yo.

Portrait of the Artist as a Young Dog lo escribió Dylan Thomas, no Snoopy.

El famoso autor:

—Escribir es morir un poco.

El atento lector:

—Pues escriba, escriba usted mucho.

En el café de los literatos:

—¿Y a tu reciente libro cómo le va?

—¡Terriblemente! Fue prohibido.

—¡Pero, ¿cómo? ¡Si tu libro no es político!

—Prohibido por los lectores, debo confesar.

Su autobiografía era una hermosa vida difamada por una fea prosa.

Al día siguiente, ya pasados los efectos de la borrachera, se aterrorizó al recordar a *quién* le había pedido un prólogo para su libro.

Hay el autor convencido de que para ser escritor de élite, como por ejemplo Salvador Elizondo, basta con aparecer, en una foto de la cuarta de forros del libro, escribiendo con pluma Montblanc. **U**



La música de Pascal Quignard

Pablo Espinosa

“Toute note doit finir en mourant”.

Con esas palabras, Marin Marais abre un diálogo con el silencio, con la naturaleza —la del mundo y la naturaleza humana—, con Monsieur de Sainte-Colombe y con la vida. Y con la muerte. Con el Ying y con el Yang.

Porque el diálogo fundamental de los por lo menos cuatro libros que escribió Pascal Quignard a partir de esas palabras ocurre entre Eros y Thánatos.

Toda nota debe terminar como si fallciera. “Toute note doit finir en mourant”.

Esa indicación en los labios del maestro Marais a sus alumnos, integrantes de la Orquesta del Rey Sol, título por cierto de un disco de Jordi Savall con *Le Concert des Nations*, es un aserto polisémico.

“Toda nota debe terminar como si fallciera” equivale al *glissandi*, *accelerando*, *ritardando* y otras indicaciones técnicas que suelen colocar los compositores en las *particelli*.

También, es una indicación metafórica, alta poesía. Abre el diálogo.

La Orquesta del Rey Sol, originalmente llamada Los Veinticuatro Violines del Rey, es la primera orquesta en la historia y fue fundada por Jean-Baptiste Lully.

Suena la “Marcha para la ceremonia de los turcos” bajo las indicaciones de Marin Marais, encarnado por el actor Gérard Depardieu, quien empuña un bastón de mando con el que golpea el piso para marcar el compás.

Esas palabras y esa escena son la piedra de toque de *Todas las mañanas del mundo*, el filme de Alain Corneau que en 2016 cumple un cuarto de siglo de haber sido filmado y que se convirtió en un referente.

Consolidó el prestigio del músico catalán Jordi Savall, autor de la banda so-

nora, que ha vendido a la fecha más de medio millón de copias.

Arrojó luz sobre Marin Marais, uno de los compositores más importantes de la historia que a la fecha no goza del reconocimiento cabal, a pesar de que, por ejemplo, Johann Sebastian Bach le guardó respeto, admiración y reconoció su influencia.

La Pasión según San Mateo, de Bach, está escrita en el estilo de Marin Marais.

Pero la historia está incompleta todavía. El autor del guión de ese filme, Pascal Quignard, sigue en su condición de “autor de culto”, sinónimo de “desconocido”, cuando se trata de uno de los escritores más importantes de esta era.

Se trata de un autor tan peculiar al que, por citar el referente obvio, nunca le darán el Premio Nobel aunque lo merezca más que muchos de los premiados recientemente. No se lo darán como no se lo dieron a Borges ni a James Joyce ni se lo darán tampoco a Don DeLillo.

Pero, ¿quién es Pascal Quignard?

Es un hombre que ama el misterio y lo plasma en su definición mejor: la belleza.

Es un hombre enamorado. Porque solamente un hombre enamorado puede escribir textos tan sublimes y al mismo tiempo sobrios. Es decir, un hombre capaz de percibir, intuir y expresar todas las emociones, todas las ideas, completar todas las historias a partir de datos elementales. Un hombre en plena posesión del arte de la escritura.

Pascal Quignard es el maestro de los párrafos cortos, muchos de ellos de tan sólo un par de líneas. Inclusive de una sola.

Pascal Quignard es un iconoclasta. Un irreverente. Un disruptor. Un poeta. Un sabio. Un mago. Un brujo. Un adivino.

Demuestro enseguida sus dotes de brujo y adivino: en su novela *El salón de Wurtemberg*, de 1986, se espejea (porque es su costumbre diseñar sus personajes a la manera de un álgter ego múltiple) en un violista da gamba y escritor, que traduce biografías de los grandes compositores y de pronto recibe el encargo desde Hollywood de grabar todas las obras de Sainte-Colombe, escribir una biografía de ese músico y hacer el guión para una película sobre el caso.

Todo eso sucedió, pero en París, en 2001, cuando Alain Corneau coronó un *casting* magistral, encabezado por Jean-Pierre Marielle encarnando a Monsieur de Sainte-Colombe y Gérard Depardieu como Marin Marais.

Savall instruyó al actor principal en el arte de la ejecución del instrumento, pero a Gérard le dio flojera y se limitó a aprender a fingir que tocaba, de manera que la cámara sólo lo puede captar en plano americano: su rostro concentrado en hacer música, pero sus manos juegan a otra cosa.

Quien sí aprendió y lo hizo de manera asombrosa fue Guillaume Depardieu, hijo del célebre, para encarnar a Marais joven.

Pero, ¿quién es el tal Monsieur de Sainte-Colombe?

Es un misterio.

Ya dijimos en un artículo anterior que ni siquiera tiene nombre. Es el señor de Santa Paloma, o el Señor, simplemente: Sieur.

No se sabe nada de su infancia ni adolescencia.

Dijimos también hace unos párrafos que por lo menos cuatro libros de Pascal Quignard están detrás de la historia de Monsieur de Sainte-Colombe: el ya mencionado *El salón de Wurtemberg*, que apa-

reció en 1986; *La lección de música*, de 1987 (en mi opinión el más bello libro de Quignard, el más hermoso, uno de esos libros que uno lleva tatuados en la mente y en el corazón); después *Todas las mañanas del mundo*, novela que redactó en 1990 y después, *Terrasse à Rome*, publicada a principios del 2000.

Todavía hay un quinto libro listo para ser publicado pero del cual Quignard dice que no sabe si algún día se lo dará a un editor para su publicación. En él se refiere a la vejez de Sainte-Colombe y su regreso a Inglaterra.

Recientes investigaciones arrojan luz sobre el origen de este músico y ubican su ascendencia catalana, descendiente de la familia De Sancta Columba, por la virgen italiana del siglo III y localizan su muy probable lugar de nacimiento en el sur de Francia.

Hay que recordar ahora que Pascal Quignard es violonchelista, y que el violonchelo es el nieto de la viola da gamba. También es organista, violinista, pianista.

Como ama el fragmento, lo fragmentario, el pequeño detalle que da cuerpo a todo el universo, su manera predilecta de tocar el piano es armar una partitura a partir de fragmentos de sus partituras más queridas.

Ama el fragmento porque, explica, en la naturaleza no existen. El más pequeño de los pedazos sigue siendo el todo. Cada migaja es el universo.

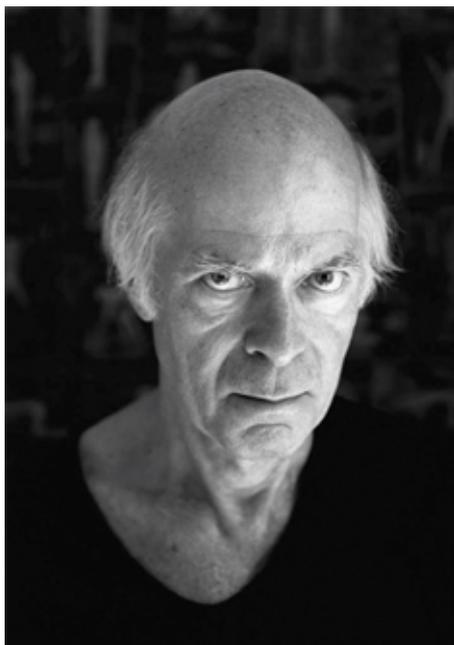
Y esa frase nos remite de inmediato al budismo, aunque Quignard no sea budista: el uno es todo y el todo es uno.

Así como budista resulta la siguiente frase de Quignard: un escritor es un hombre que tiene que deshacerse de la oscuridad, que nunca puede salir de la oscuridad.

Su libro *El odio a la música* es la reflexión más profunda, sincera, documentada, reflexionada y honesta que se haya escrito.

Encierra diez tratados donde la materia acusmática recorre la historia de la humanidad.

Fiel a una de sus obsesiones, “el antes de nacer”, Quignard signa el vínculo entre el niño y la madre, el reconocimiento por parte del otro y luego la adquisición de la lengua materna, en el seno de la incubación sonora muy ritmada que data de an-



Pascal Quignard

tes del nacimiento, “prosigue después del parto, se reconoce por medio de gritos y vocalizaciones, luego por cancioncillas y estribillos, nombres y sobrenombres, frases recurrentes, apremiantes, que se convierten en órdenes”.

Por eso también —analiza Quignard— los brazos de la madre se tienden de inmediato en el canturreo materno “hacia el grito pueril. Sin un instante de reposo, esos brazos balancean al hijo como si todavía fuera un objeto que flota”.

Magia. Lo que para los científicos es mera biología, para un poeta es eso: poesía.

Porque los naturalistas, dice Pascal Quignard, describen la audición intrauterina como algo distante; “la placenta aleja los rumores del corazón y el intestino, y el agua reduce la intensidad de los sonidos, volviéndolos más graves, transportándolos en vastas olas que acarician el cuerpo”.

Los especialistas denominan “suspiro sordo” al ruido de fondo grave y constante en el fondo del útero.

Niño no nacido nadaba en ventura, como dice James Joyce en su novela *Ulises*, en una de sus aliteraciones predilectas.

Desde el útero, dice ahora su continuador, Pascal Quignard, el ruido del mundo exterior es percibido como “un ronroneo sordo, dulce y grave”.

Y sobre ese ronroneo se eleva “el *melos* de la voz de la madre repitiendo el acento tónico, la prosodia, el fraseo que agrega a



la lengua que habla. Es la base individual de la tonada”.

Lo cual lleva a Quignard a la siguiente conclusión: “Un ineluctable asalto sonoro premedita la vida misma. La respiración de los hombres no es humana. El ritmo prebiológico de las olas, antes de que emergiera Pangea, anticipó el ritmo cardíaco y el ritmo de la respiración pulmonar”.

La glosolalia, término y concepto que lleva la marca indeleble de James Joyce, también es signo y seña en Pascal Quignard:

“Ocurre que la ventriloquia, la glosolalia, el hecho de hablar las lenguas de los animales, el simple hecho de hablar ‘en lenguas’ sólo caracterizan a uno de los miembros de la pareja chamánica. Georges Charachidzé cuenta que los georgianos del Cáucaso nombran a quien habla en trance como el ‘lingüista’, mientras aquel cuya posesión es visual es denominado ‘porta-estandarte’”.

Como ningún otro escritor, Pascal Quignard traslada el misterio de la música al misterio de la escritura.

Y él es consciente de eso. Por eso escribió en *La haine de la musique*: “Notas ininterpretables, sonidos no sonoros, signos inscriptos por la pura belleza de la escritura”.

Y va más allá: “Propongo denominar ‘notas inauditas’ a esos sonidos escritos imposibles de tocar, que hacen pensar en lo que los gramáticos llaman ‘consonantes inefables’ / la ‘p’ en sept”.



Escena de *Todas las mañanas del mundo* de Alain Corneau, 1991

Respecto de la anterior cita, es importante decir que si bien Pascal Quignard es todavía, en pleno año 2016, un autor de culto, es decir poco conocido, hay que decir también que es un autor muy bien traducido al español.

La haine de la musique está traducido por Margarita Martínez en la editorial El Cuenco de Plata.

Ella pone a pie de página la indicación oportuna de que la “p” en *sept* es muda (ella se refiere a la pronunciación en francés), e indica cómo el equivalente en español está en todas aquellas palabras que comienzan por una “p” que no se pronuncia, como *psicología*.

Otro gran, enorme acierto en su traducción ocurre en el capítulo segundo de ese libro: de la frase original “La musique ne s’envisage ni se dévisage”, ella presenta “La música no se enmascara ni se desenmascara”, y el recurso obedece a que el juego de palabras de Quignard resultaría intraducible, pues el empleo de ambos verbos remite en francés a la palabra rostro: *visage*. Entonces ella elige dos términos que incluyen la palabra *cara*, otra manera de nombrar al rostro.

La traductora Margarita Martínez nos emociona con su entendimiento del universo insondable de Quignard cuando escribe: “La música transporta de inmediato en el transporte físico de su cadencia tanto al que la ejecuta como al que la padece”, en un giro magistral y de alto riesgo,

para no dejar escapar la altura polisémica que imprimió Quignard, quien utilizó la palabra “souffrir”, que de traducirse literalmente perdería su libertad y la libertad del lector apasionado cuando las palabras resuenan en su mente despojadas de toda linealidad y arropadas, en cambio, con alas. Libertad.

Como ama la música, Pascal Quignard ama el silencio. Pero, advierte, el silencio en nada define a la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta.

Por eso el filme *Todas las mañanas del mundo* está preñado de silencio, al igual que Monsieur de Sainte-Colombe, alter ego de Quignard, sabedor de que cada uno de nosotros aporta una astilla a la hoguera que ilumina el mundo.

La ignición ocurrió así: un buen día, Pascal Quignard descubrió a Monsieur de Sainte-Colombe en una tienda de discos: una grabación que hizo en 1976 Jordi Savall al alimón con Wieland Kuijken, diez años después de que las obras de Sainte-Colombe fueran encontradas en Ginebra.

El *soundtrack*, por cierto, de *Todas las mañanas del mundo* está activado por un trabuco: Jordi Savall a la viola da gamba y dirección musical; Fabio Biondi en el violín; los célebres hermanos Hantäi: Pierre en clavecín, Jérôme en el *bas de viole*, al igual que Christophe Coin; Rolf Listerand a la tiorba y las sopranos Montserrat Figueras y María Cristina Kiehr. Todos bajo el nombre de Le Concert de Nations.

Pero no sólo la música es componente vital en la obra de Pascal Quignard: también lo son el lenguaje, el silencio, la lectura, la escritura, el arte, la sexualidad y la muerte y, sobre todo, lo que él llama “el antes de nacer”.

Su obra comienza a ser estudiada a profundidad. El libro más sobresaliente hasta el momento lo escribió Irena Kristeva con un título revelador: *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*.

Desde niño, Pascal Quignard amó la lectura. Creció entre libros y su amor por los diccionarios es supremo. Su hermoso libro titulado *El lector* es una confluencia de delicias y el protagonista es el misterio.

La unidad estilística, sus recursos narrativos, sus estrategias son transparentes.

Es su costumbre tomar personajes fragmentarios, de quienes se conoce muy poco pero poseen magia, cualidades que los hacen irresistibles.

Así su libro *Albucius*, por ejemplo, toma la persona de Cayo Albucio Silio, un autor latino que vivió hace dos mil años y del que no se conocen más que textos indirectos, como hace notar la experta Mercedes Monmany, para reconstruir 53 diálogos, “que vienen a ser pequeñas novelas pre-Sade”.

Por cierto, Mercedes Monmany define así el estilo de Quignard: “austero y musical, apasionado y obsesivo, ensimismado y sensual”.

En su bellissimo libro titulado *Butes*, Pascal Quignard, a la manera de Mozart, sigue una estrategia diligente, amena, reconocible, una identidad de estilo.

Ahora se ocupa de Butes, ese personaje marginal de la mitología griega, pues siente debilidad no sólo por lo fragmentario, también por lo marginal, lo desconocido. Por el misterio.

Para Quignard, Butes es “un olvidado del recuerdo del mundo”, como lo es Monsieur de Sainte-Colombe, como lo es el propio Marin Marais, como lo es Pascal Quignard.

Como lo son todas las mañanas del mundo.

Porque todas las mañanas del mundo son únicas.

Todas ellas son camino sin retorno. **u**

Fernando Álvarez

Entrañables aventuras en el islote

Guillermo Vega Zaragoza

Para los que nunca han visitado Ciudad del Carmen en el estado de Campeche, lo que cuenta Fernando Álvarez en su primera novela *El día que los muertos salieron a nadar* podría parecerles producto de una mente, ya no digamos muy imaginativa, sino definitivamente enfebrecida. Sin embargo, puedo dar fe de que ese tipo de personajes y situaciones tan poco usuales son el pan de cada día en esa isla que avizoró por primera vez el español Antón de Alaminos en 1518.

Me une con Ciudad del Carmen una relación de amor-odio, no tan feliz pero igual de perdurable como la del narrador y los protagonistas de la novela de Fernando Álvarez, por lo que ha sido una agradable coincidencia encontrarla: no sólo gocé leyéndola sino que me regodeé recordando los lugares, calles y playas que sirven como escenario a las peripecias de los personajes.

En Ciudad del Carmen suceden cosas tan extraordinarias como la impartición de la maestría inexistente más larga de la historia. En serio. Así sucedió: fui a Carmen por primera vez hace diez años a dar un curso de ensayo a profesores de preparatoria de la Universidad Autónoma del Carmen, la Unacar. Luego di otro de semiótica y uno más de novela. Tales cursos, que se pensaron al inicio como de actualización docente, luego se volvieron parte de un diplomado y con el paso de los años se convirtieron en una rimbombante “maestría en creatividad en el manejo del idioma español”. En 2013, los ocho alumnos que aguantaron hasta el final presentaron tanto sus trabajos terminales como sus exámenes profesionales, de los cuales fui sinodal. Se les entregaron sus diplomas en solemne ceremonia, y desde luego hubo bailongo, comedera, bebedera y toda la co-

sa. Nada más que semanas después, cuando los profesores fueron a tramitar su retabulación salarial por haber obtenido tal posgrado, en la oficina de recursos humanos les dijeron que dicha maestría, impartida por la propia universidad, era más balín que las disculpas de Peña Nieto, pues no estaba registrada en el catálogo de estudios de posgrado de la Secretaría de Educación Pública. Desde el primer curso que tomaron hasta el día de su examen habían pasado ocho largos años, y se quedaron sin maestría y sin aumento de sueldo.

Como esta, tengo muchas más anécdotas, pero no se trata de hablar de las mías sino de las que narra Fernando Álvarez en

esta regocijante novela. Como no aparece en la solapa del libro, hay que mencionar que Fernando Álvarez es un connotado biólogo, incesante investigador de la fauna marina de nuestro país, investigador titular C en el Instituto de Biología de la UNAM, nivel 3 del Sistema Nacional de Investigadores —el grado más alto que puede alcanzar un científico en México—. Quizá la modestia en materia literaria, dado que se trata de su primera incursión en el ámbito novelesco, lo haya llevado a omitir los logros que ha obtenido en su carrera científica, a lo mejor pensando que el arte y la ciencia son compartimentos estancos, que poco o casi nada tienen que ver entre sí.



Fernando Álvarez

© DGCS/UNAM

Nada más alejado de eso, y en el caso de la novela se hace aun más palpable.

Podríamos asegurar que sin su experiencia como investigador analizando la fauna marina, Fernando Álvarez no habría podido escribir una novela como esta. No sólo por la actividad de los protagonistas —estudiantes de biología que se trasladan a Ciudad del Carmen a realizar sus prácticas universitarias hace unas décadas atrás—, sino por la forma en que está narrada: con gran detalle, orden y minuciosidad. Exactamente como si estuviera registrando la conducta de especímenes exóticos de la fauna acuática. No es excesivo afirmar que el novelista es eso: un observador del alma humana, acucioso, preciso, concreto hasta la extenuación, porque su materia prima son los deseos, las obsesiones, los miedos y las ilusiones que mueven a los seres humanos y los llevan a convertirse en grandes héroes o a cometer errores inconcebibles.

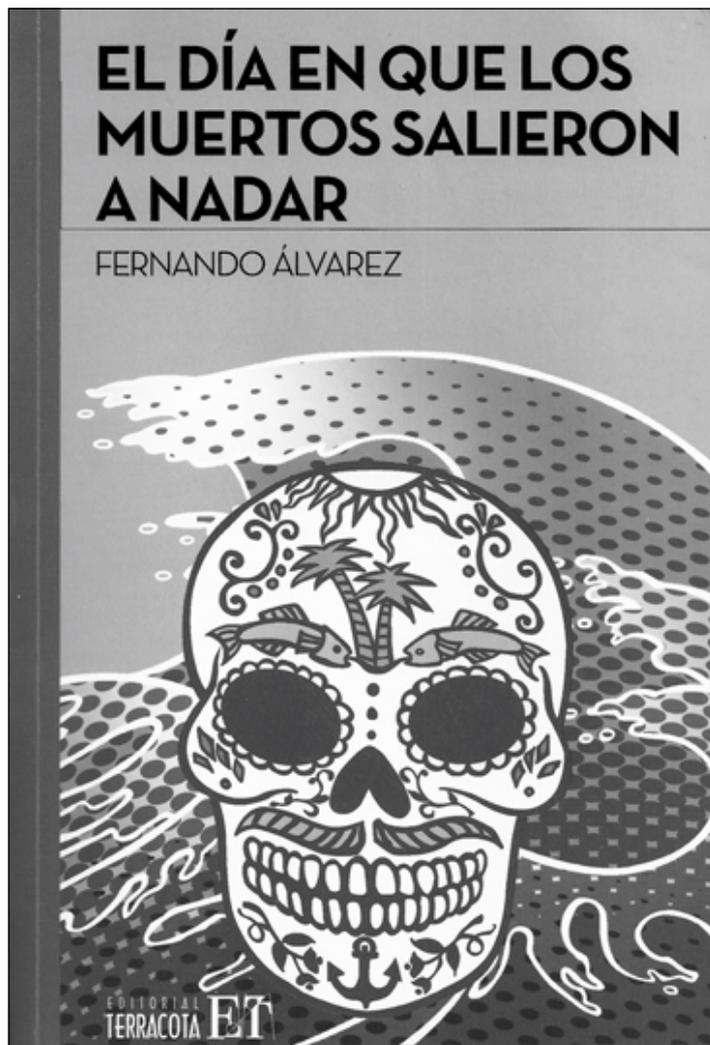
Pero en esta novela no nos encontramos con algo tan elevado ni trágico, sino

con la narración de las vicisitudes iniciales de un grupo de jóvenes —Paco, Orégano, Fili y el narrador, a quien llaman Pescado— durante los meses que radican en Ciudad del Carmen realizando sus prácticas profesionales, levantando y analizando muestras de la fauna nativa en la Laguna de Términos. Ya en la isla, al cuarteto se le unen el flaco seco de Tomás Menchaca y el chino Jimmy Low, quienes les sirven de compinches y virgilio en sus correrías.

Fernando Álvarez es un narrador solvente y, sobre todo, muy entretenido, con gran sentido del humor. No se retrasa en trucos literarios, en tratar de apantallar al lector de lo mucho que sabe sino que simplemente aplica la máxima que nunca debería perder de vista ningún narrador: contar, contar, contar. En este sentido, Fernando Álvarez es un novelista clásico, casi como si proviniera del siglo XIX, pero en realidad su aprendizaje está en nuestros clásicos modernos latinoamericanos: García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier...

A lo largo de 34 cortos capítulos que conforman la novela, nos adentramos en la cotidianidad de su vida en el islote, en el afecto y camaradería que surgen con las peripecias y el ajeteo diario, presentándonos, además de la descripción puntual de extraordinarios paisajes, una inmensa galería de personajes insólitos y extravagantes, por decir lo menos, que el narrador perfila con trazos puntuales e incisivos; muchos de ellos parecen extraídos de novelas de lo que algunos siguen llamando “realismo mágico”, pero aquí se trata de la pura realidad, ficcionalizada, sí, pero totalmente posible y verosímil. Tenemos, por ejemplo, al Capitán Buenos Días, de trágico destino; al abarrotero Chucito, que se ha rebautizado como Jaqueline-Josephine, más acorde con su indeterminada sexualidad; al doctor Deloyé (que suena a albur suicida); al gringo Frits Damen, que se la pasa diciendo groserías sin que vengan al caso; a La Huesitos, novia del flaco seco; a Mirella La Maeva, por sus aires de playa de gran turismo; al señor Ostra, al

© DGCS / UNAM



profesor Bigotinski, o al Coalíndrome, que parece nombre de monstruo de las profundidades abisales, pero que en realidad es un marino que se la pasaba burlándose de los muchachos por desconocer los secretos de la navegación, entre muchos otros. El propio narrador reflexiona acerca de si Stanislaw Lem o Philip K. Dick habrían pasado por Ciudad del Carmen y la Laguna de Términos para inspirarse y escribir sus novelas, pues “en caso de que lo hubieran hecho, todavía estaban a tiempo de afinar sus relatos con los hechos, situaciones y atmósferas que se viven en esta geografía de lo improbable”.

El grupo de amigos se va convirtiendo en una presencia habitual entre la comunidad carmelita, recorren de punta a punta la isla y sus alrededores —de Playa Norte a Sabancuy, de Isla Aguada a Manigua, de Palizada a Puerto Real—, no sólo con motivo de sus investigaciones científicas e incursiones acuáticas en playas y manglares, sino por las aventuras, comidas, fiestas y tertulias a las que son invitados por los amigables isleños. Reflexiona el narrador:

“El comienzo de la aventura en el trópico había llevado un ritmo vertiginoso, todos los días éramos testigos de algo nuevo, todos los días conocíamos a más carmelitas ilustres o singulares, todos los días nos encontrábamos ante una nueva situación que había que resolver, todos los días entendíamos y sentíamos más cómo era vivir en el paraíso de los mosquitos, sometidos constantemente a temperaturas humillantes. Percibíamos, sin tenerlo muy claro, que sí era posible una vida con una increíble combinación de tiempos, puesto que tantos nuevos episodios ocurrían con una cadencia propia que en todo caso se acercaba más a un *largetto* que a un *allegro*. No había habido mucho tiempo para reflexionar sobre los avances y nuestro proceso de adaptación a la nueva realidad. Realidad que sería temporal, todos lo sabíamos, pero suficientemente larga como para requerir ajustes en las conductas y costumbres. Íbamos los cuatro arrastrados por una marea de acontecimientos que se prolongaba con un paso constante, no cedía, produciendo una emoción muy especial de anticipación y euforia. Quizá se producía un fenómeno de cambio que no

podíamos entender ni explicar adecuadamente. Quizá toda nuestra energía se consumía en vivir los episodios diarios sin tener capacidad para reconocernos en un nuevo escenario tan distante de la capital en todos los sentidos”.

A los pocos meses, nuestros héroes están “tan inmersos en la vida social local que nuestra agenda estaba dominada por las relaciones públicas y teníamos comal y metate con media Ciudad del Carmen”. En efecto, un elemento que permea toda la novela es el tema de la comida y la bebida. Son extensas las referencias al asunto alimenticio, desde las constantes comilonas de los llenadores tacos de carnitas de Los Almendros, pasando por las delicias exóticas de los tamales de carne de iguana, de armadillo y de víbora, hasta llegar al detallado método de control de la despensa colectiva en la bodega-dormitorio que comparte el grupo. Es decir, estos jóvenes, además de inquietos, son inveterados tragones. Resulta sobresaliente el capítulo XVII, en el que se relata el minucioso y cuestionable proceso mediante el cual los dueños de la mencionada taquería Los Almendros —doña Blanquita y don Juliancito— se hacían de la materia prima para elaborar las succulencias que degustó durante años media isla.

Cabe destacar la importancia que ocupa la presencia femenina en esta novela: mujeres trabajadoras, compañeras y pilares de la comunidad y, desde luego, como objeto de deseo, sobre todo para el narrador, quien entra en una confusión total por tener la osadía de enamorarse, al mismo tiempo, de “madre e hija, frescura y madurez, deseo y fantasía, pero al final obsesiones sexuales ambas”. En efecto, el joven biólogo se debate entre la atracción que siente por la señora Milagros, guapa mujer casada, y por su hija, la también bella Abril, situación irresuelta que le abrirá “una herida que perduraría para siempre, sin posibilidad de cerrarse y curarse”. Mucho antes del desenlace de la historia, el abarrotero travesti Jaqueline-Josephine les dice a los inexpertos biólogos: “El infierno puede tener una cara dulce, la desesperanza se puede aceptar con una sonrisa, pero el destino puede doler continuamente, todos los días”.

Dice el filósofo inglés Simon Critchley que en el mundo moderno se aspira continuamente a la “identidad narrativa”, pues sentimos que “la unidad de nuestra vida reside en la coherencia del relato que podemos contar de nosotros mismos”. Por eso el narrador de esta novela —que podría considerarse un genuino *Bildungsroman*— tiene que contar esta historia de entrañable nostalgia, de un tiempo, unas circunstancias y unos personajes, en un esfuerzo de propio entendimiento, pero que nunca volverán, salvo como recuerdos. Al contárnoslos, el narrador se explica y les encuentra sentido; al escribir esta novela Fernando Álvarez seguramente le encontró sentido a muchas cosas acerca de sí mismo y de las experiencias que ha vivido, y nosotros, al leerla, también nos reflejaremos en el espejo de nuestra propia existencia.

La fuerte imagen que da título al libro puede parecer en primera instancia hasta graciosa y ocurrente, pero al enterarnos de lo que se refiere en realidad, la metáfora se transforma en un pesado símbolo de la precariedad de la vida humana. Dice el narrador de esta excelente primera novela de Fernando Álvarez:

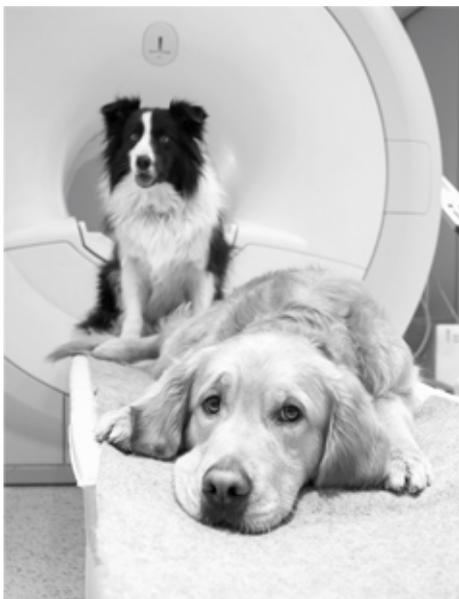
“Una vez que se es un cofrade del más allá, el futuro es lo que ya ocurrió y lo que ya ha pasado y se acabó; los cambios por venir son los que hilaron la historia que ya se escribió para cada quien. Se ingresa a un camino enredado de solamente recuerdos que ya no sirven para nada. El puente que me une a los vivos y a los muertos, construido sobre arcos de devoción e inventiva, termina por derrumbarse sin importarle ni a unos ni a otros. Para los muertos olvidados el mundo gira alrededor de un vacío lleno de una cómoda calma que acoge a todos, que satisface a todos, que condena a todos. Por fin se llega a buen puerto, después de todo uno va a estar más tiempo del que estuvo vivo”.

Palabras de un biólogo y novelista que algo debe saber —nomás por todo el tiempo que se ha pasado observándolas— acerca de la vida y de su inevitable contraparte. **U**

Fernando Álvarez, *El día en que los muertos salieron a nadar*, Terracota, México, 2016, 248 pp. Colección La Escritura Invisible, 70.

Sólo les falta hablar

José Gordon



Eso es lo que se dice de los perros cuando parecen entender nuestros sentimientos. En sus ojos percibimos un destello de empatía. ¿Cuando les hablamos realmente nos entienden o sólo es un deseo, fruto de nuestra imaginación, que no tiene nada que ver con la realidad?

Para desentrañar lo que sucede se realizó un experimento singular: se trata de ver lo que pasa en el cerebro de los perros mientras les hablamos. Así llegamos a una estampa sorprendente: en una moderna máquina de imágenes de resonancia magnética, unos perros bien entrenados esperan su turno. Están a punto de entrar a un aparato que los seres humanos a veces temen por la soledad, el aislamiento y la quietud que tienen que guardar mientras se registra la actividad cerebral.

¿Pueden los perros entender nuestras palabras? ¿Sólo entienden vagamente la entonación? Mis amigos que tienen perros dicen que sólo les falta hablar, que entienden todo. Mi hija me cuenta que su pe-

rrita lee muy bien sus estados afectivos. Cuando mi hija está triste, le empieza a hacer gracias hasta que sonrío. Cuando mi hija le habla desde otro cuarto a su esposo, la perrita aúlla cariñosamente para que se dé cuenta de que lo están llamando.

Un equipo de científicos de la Universidad Eötvös Loránd, en Hungría, dirigido por Attila Andics, decidió investigar qué es lo que ocurre en este proceso de comunicación. Mediante tomografías por resonancia magnética se identificaron los datos cerebrales de los perros mientras sus entrenadores les hablaban con diferentes palabras de manera neutral o elogiosa. El experimento, reportado en la revista *Science*, reveló que, independientemente del tono, los perros reconocían distintas palabras, procesaban el vocabulario de manera muy parecida a la de los seres humanos: al entender las palabras usan el hemisferio izquierdo del cerebro; cuando se interpreta la entonación, se activan las regiones auditivas del hemisferio derecho.

Se encontró además que, como los seres humanos, los perros combinan tanto el tono como las palabras para entender mejor lo que les decimos. Dice Andics: “Esto muestra que los perros no tan sólo separan *lo que decimos* de *cómo lo decimos*, sino que combinan ambos para tener una interpretación correcta de lo que las palabras realmente significan”.

Los autores del estudio se preguntan si esta destreza de los perros se debe a una rápida habilidad evolutiva que se ha generado por el contacto con los seres humanos. Sin embargo, piensan que esto es improbable y que, más bien, una función cerebral antigua existente en los perros y los seres humanos es lo que permite vincular sonidos y significados.

Si esto es así, cuando les decimos a los perros que sólo les falta hablar, en la otredad de esos ojos tal vez entienden la nostalgia por una comunicación misteriosa y entrañable que tanta falta nos hace también entre humanos. **U**