NÚM. 158

REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 158 | ABRIL 2017 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | $40.00 | ISSN 0185-1330

Adolfo Gilly
Tiempos de la historia

Carmen Boullosa
Sobre Felipe Leal

Paulina Rivero Weber
El ser y la filosofía

Adolfo Castañón
Sobre Teresa del Conde

Eloy Urroz
Lawrence y Paz

Eduardo Antonio Parra
Cincuenta años de
Morirás lejos

José Balza
Ejercicio narrativo

Mario Saavedra
Borges y Sabato

Beatriz Espejo
Verónica González Laporte
Arnoldo Kraus
Bruce Swansey
Relatos

Reportaje gráfico
Tres siglos de grabado
en San Ildefonso

Textos

Javier Contreras
Hernán Lavín Cerda
David Martín del Campo
Alberto Paredes
Antonio Tec
José Woldenberg

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

ABRIL 2017

REVISTA DE LA
UniversidaddeMéxico
Universidad Nacional Autónoma de México

Enrique Graue Wiechers
Rector

Jorge Volpi
Coordinador de Difusión Cultural

Ignacio Solares
Director emérito

Responsable de esta edición
Mauricio Molina

Editores
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. 158 | ABRIL 2017

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: Richard Diebenkon, *Verde*, 1986

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

TIEMPOS DE LA HISTORIA, DURACIÓN DEL MITO 5
Adolfo Gilly

SEIS MILLONES DE FANTASMAS SIN ROSTRO 17
Eduardo Antonio Parra

D. H. LAWRENCE Y OCTAVIO PAZ. UNA AFINIDAD VITAL Y LITERARIA 20
Eloy Urroz

MIS TEDEBOS A FELIPE LEAL 29
Carmen Boullosa

¿SER O NO SER? 32
Paulina Rivero Weber

EN UN RINCÓN DE LA MEMORIA 35
Beatriz Espejo

UN EJERCICIO NARRATIVO. DILUCIÓN 44
José Balza

GALERÍA NACIONAL DE ARTE DE WASHINGTON. EL GRABADO COMO REGISTRO DE LA HISTORIA 47

REPORTAJE GRÁFICO 49
TRES SIGLOS DE GRABADO. SAN ILDEFONSO

ÁLTER 57
Arnoldo Kraus

APRENDIZ DE EMPRESARIO 60
Bruce Swansey

EL DIABLO EN LA PIEL 64
Verónica González Laporte

RUBÉN DARÍO: FÁBULA DEL PATRIARCA Y LA LIEBRE 68
Alberto Paredes

BORGES Y SABATO. REENCUENTRO PARA LA POSTERIDAD 72
Mario Saavedra

EL MIEDO ES EL MENSAJE 79
Javier H. Contreras O.

RESEÑAS Y NOTAS 83

EL CAMINO HACIA LA CARTA MAGNA 84
José Woldenberg

APARICIONES DE ROSARIO CASTELLANOS. "NO INVENTO LO QUE DIGO. SÓLO ESTOY RECORDANDO" 86
Hernán Lavín Cerda

¿BAILAR O ESCRIBIR? 89
David Martín del Campo

LOS VARAZOS DE LOS NORTEAMERICANOS A LOS MEXICANOS MAL PORTADOS 91
Ignacio Solares

LA LÁMPARA MARAVILLOSA 92
José Ramón Enríquez

ADRIÁN CURIEL RIVERA. DIME QUÉ PERRO TIENES Y TE DIRÉ QUIÉN ERES 93
Antonio Tec

EL CINE COMO HISTORIA 95
Álvaro Matute

TERESA DEL CONDE (1938-2017) 96
Adolfo Castañón

UNA MUJER EN SOLEDAD. OTRO MISTERIO DE MIGUEL N. LIRA 98
Guillermo Vega Zaragoza

LOS OJOS DE CENIZA 101
David Huerta

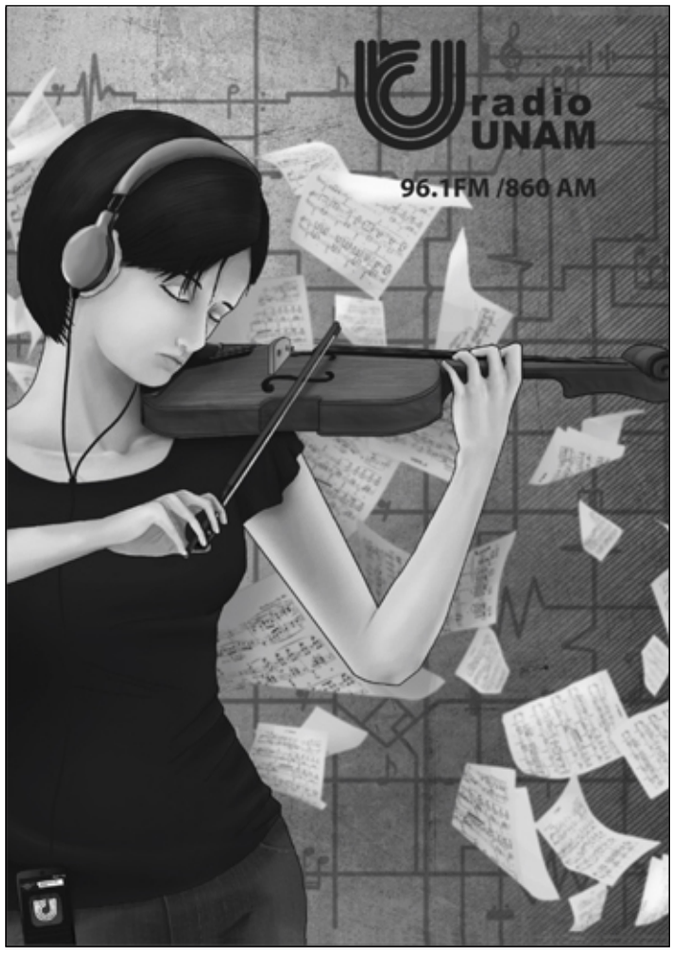
NATURAL Y SOBRENATURAL 103
Sergio González Rodríguez

FÍGARO, TRAVIESO 105
Christopher Domínguez Michael

LA NEUROCIENCIA DE LA MÚSICA, HALLAZGOS RECIENTES 106
Pablo Espinosa

NUESTRA PELÍCULA DE NUESTRA VIDA 109
José de la Colina

LA MÁQUINA DE LA CIENCIA Y LA POESÍA 110
José Gordon



Descubra México
en un recorrido
por lo más
sobresaliente de
sus manifestaciones
artísticas y culturales.
La revista
Voices of Mexico,
editada totalmente
en inglés, incluye
ensayos, crónicas,
reportajes y
entrevistas sobre
economía, política,
ecología y relaciones
internacionales.

Abril Castillo, *Don't Forget Me.*

VOICES of Mexico

CISAN • UNAM

Issue 102
Autumn-Winter 2016-2017

Informes y suscripciones:
Tels. (011 5255) 5623 0308
y 5623 0281

Suscripción anual:
México: $140 pesos
EU y Canadá: U.S. $30 dlls
Canadá: Can $40 dlls.
Otros países: U.S. $55 dlls.

voicesmx@unam.mx

www.revistascisan.unam.mx/
Voices/

Fiel a su vocación universitaria, la *Revista de la Universidad de México* asiste al término de una época y al inicio de otra como lo ha vivido a lo largo de su existencia. Las nuevas temáticas se entreveran con la tradición en una publicación que cuenta con ochenta y siete años de historia. Apenas un año después del movimiento vasconcelista, que desembocó en la autonomía universitaria, en 1930, apareció su primer número. Sus múltiples mutaciones son un reflejo de la historia del país y del imaginario universitario. Por sus páginas han cruzado algunos de los mayores representantes de cultura nacional e internacional. Sería imposible su enumeración en este breve espacio. Sus diversas épocas la hacen testigo y partícipe, testimonio e historia viva.

La presente entrega es un número de transición, un paréntesis, el capullo necesario para una nueva metamorfosis. Si en marzo dio término la gestión de Ignacio Solares, quien en adelante pasa a ocupar la dirección emérita de esta publicación, un relevo generacional aparece con la dirección de Guadalupe Nettel. Se cierra una puerta y se abren nuevos retos y nuevas perspectivas al servicio de la Universidad y de los universitarios. Entre un periodo y otro habrá continuidad y transformación.

Por ello, la edición de abril se presenta a modo de una "consagración de la primavera" (para recordar a Stravinski): un número de gestación entre dos tiempos de la *Revista.* Tradición y renovación son las palabras clave de los periodos de transformación. La *Revista de la Universidad de México* continúa hacia nuevas rutas.

Con este número damos la bienvenida a Guadalupe Nettel, a cuya dirección deseamos éxito y, al mismo tiempo, despedimos la gestión de Ignacio Solares.

Mauricio Molina
Editor

Candida Höfer (Eberswalde, Alemania 1944). *Hospicio Cabañas Capilla Total del trabajo in situ de Daniel Buren Guadalajara V*, 2015, impresión 180 x 223.2 cm. ©Candida Höfer

CANDIDA HÖFER EN MÉXICO

UNA VENTANA HACIA NUESTRA ESENCIA

Mira de una forma diferente la arquitectura
a través de fotografías de gran formato

5 DE ABRIL AL 30 DE JULIO DE 2017

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Justo Sierra 16, Centro Histórico
de la Ciudad de México
Martes de 10:00 a 20:00 h.
Miércoles a domingo de 10:00 a 18:00 h.

www.sanildefonso.org.mx

UNAM · CULTURA · CDMX · Cultura UNAM · Antiguo Colegio de San Ildefonso · Alemania México · Ministerio Federal de Relaciones Exteriores · Goethe Institut

••• GRANDESMAESTROS .UNAM.MX

Geometría, universo y gravedad

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

Dr. Miguel Alcubierre

5, 19 y 26 de abril de 2017
de 17:00 a 19:00 hrs.

SALA CARLOS CHÁVEZ
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / Coordinación de Difusión Cultural
10:00 a 19:00 hrs. 5622 7070 y 5622 6605 • grandesmaestros@unam.mx
Cuota de recuperación: $1,000* • **CUPO LIMITADO**
Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.
*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier institución educativa, ex alumnos, trabajadores de la UNAM y jubilados con credencial vigente.

UNAM La Universidad de la Nación · Cultura UNAM

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

Tiempos de la historia, duración del mito

Adolfo Gilly[1]

Especialista notable en el análisis de nuestro periodo revolucionario, Adolfo Gilly, autor de Cada quien morirá por su lado, *reflexiona en este ensayo sobre la conformación de la División del Norte, sus tiempos y sus mitos, en los que se enlazaron los destinos de dos de los más notables militares de su tiempo: Francisco Villa y Felipe Ángeles.*

Dedicatoria

Quiero dedicar esta reflexión a Álvaro Mutis, el Gaviero, y a dos de sus amados personajes míticos, Alar el Estratega y el *Tramp Steamer*, cuya tinta roja se me ha filtrado a veces sin que yo lo supiera en la tinta negra de mis historias, las escritas, las soñadas, también las silenciadas.

Escribí allá por 1978 un esbozo de cuanto hoy y aquí tengo que decir sobre la División del Norte, sus tiempos y sus mitos. No será lo mismo, habrán cambiado sucedidos, colores y texturas, pero no los hilos de ideas y sentimientos que conformaron el frente y el envés del paño de esta historia de amores y de guerras.

Álvaro Mutis, al cerrar su relato de *La última escala del Tramp Steamer*, cuenta cómo escuchó del capitán de ese barco ya hundido, vino blanco y anochecer mediando, una historia de viajes y de amores. Al otro día partían a destinos diferentes. El capitán habló por largo rato. Después se despidieron, alta la noche:

Antes de entrar en un sueño que necesitaba sobremanera, alcancé a meditar en la historia que había escuchado. Los hombres —pensé— cambian tan poco, siguen siendo tan ellos mismos, que sólo existe una historia de amor desde el principio de los tiempos, repetida al infinito sin perder

[1] Tiene este escrito su lejano origen en "La División del Norte y Pancho Villa: el tiempo de los héroes y los mitos" en Adolfo Gilly, *Arriba los de abajo*, México, Océano, 1986, 121 pp., pp. 35-57. Sobre el mito en la historia: Rhina Roux, "El mito, la tierra, el Príncipe" en Adolfo Gilly y Rhina Roux, *El tiempo del despojo*, México, Ítaca, 2015, 191 pp., pp. 61-97.

© Fototeca INAH / Casasola

Obregonistas en locomotora, 1920

su terrible sencillez, su irremediable desventura. Dormí profundamente y, contra mi costumbre, no soñé cosa alguna.[2]

Y como las del amor, así las historias de las guerras.

1.

La División del Norte atraviesa la historia mexicana como una fuerza del destino: irresistible, fugaz y violenta, cuando ha terminado su rápida carrera —cenit y nadir— ha trastocado la suerte de cuanto y cuantos tocó a su paso y ha sido ella misma aniquilada.

Esa fuerza está compuesta de hombres y mujeres, soldados y soldaderas, y es el tejido de sus vidas, sus esperanzas y sus voluntades entrecruzadas lo que da ese resultado ineluctable, no querido por ninguno pero producido por todos, que es la trayectoria fulgurante de la División y de su jefe Pancho Villa.

[2] Álvaro Mutis, *La última escala del Tramp Steamer*, Ediciones del Equilibrista, México, 1990, p.101. Álvaro Mutis, *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, FCE, México, 2004, 214 pp., "La muerte del estratega", pp. 73-88.

De este tejido está hecho el destino, la suerte, aquella otra fuerza ajena a la voluntad humana que parece decidir los acontecimientos de la revolución:

En el Cerro de la Mora
Le tocó la mala suerte,
Lo tomaron prisionero,
Lo sentenciaron a muerte.[3]

Ese destino no es del todo indescifrable. Es posible descubrir la trama tejida en sus hilos. En la División del Norte hay que escudriñar el conflicto entre clases que mueve su acción, los lazos que unen a sus componentes y el cuadro nacional en el cual esta fuerza armada se mueve: los hilos verticales, los hilos horizontales, el bastidor. Contra ese fondo adquiere sentido, relieve y lógica la figura única del general Francisco Villa, el jefe que la organiza, la encabeza y en el tiempo histórico la encarna.

2.

La División del Norte es un ejército de trabajadores rebelados contra el Antiguo Orden. Provienen ellos, al igual que su caudillo, de la forma de expansión del capital en el norte de México: haciendas, ferrocarriles, minas; de las costumbres de los hombres de a caballo de ambos lados de la frontera; y de la crueldad de las guerras de conquista de los territorios indios.

Esos personajes se nos aparecen en *Meridiano de sangre*, de Cormac McCarthy; en *Cuentos de soldados y civiles*, de Ambrose Bierce; en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes; en *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael F. Muñoz; en *Cartucho*, de Nellie Campobello; o, tiempo después, en *Una muerte sencilla, justa, eterna*, de Jorge Aguilar Mora, libro por el cual Friedrich Katz tenía singular aprecio.

Ya no son ellos simple fuerza de trabajo mal pagada por un salario de la hacienda, el comercio, la mina o el ferrocarril. Son seres humanos organizados en ejército con un objetivo propio. A él se han incorporado con sus caudillos y dirigentes locales, llevados estos a la División como oficiales y, en cierto modo ambiguo, también como "representantes" de los hombres a su mando. La figura de Pancho Villa es como la culminación y el símbolo de esa relación. Se alza por encima de ella y a la vez depende de ella y la encarna.

Tales lazos no existen en los ejércitos de Obregón o de Pablo González. Cierto, una esperanza de tierra y libertad los une con el programa vagamente expuesto por sus jefes, que se radicalizan cuando tienen que enfrentar a la División del Norte. Pero estos son jefes y en sus actos, sus modos y sus gustos la tropa no se siente refle-

[3] Corrido de la muerte del general Felipe Ángeles.

jada. Son gente de otra clase, aquella de la cual salen los patrones o esos funcionarios estatales que se comportan como patrones.

Si en cada soldado raso hay un Pancho Villa en potencia, en ninguno hay un Carranza o un Obregón. Por eso en la memoria colectiva del pueblo mexicano no está el ejército revolucionario de Álvaro Obregón sino el de Pancho Villa, esa memoria que aún pervive en los corridos, en los elogios y en las imprecaciones. La División del Norte resultaba tan sencilla, comprensible y lógica para el pueblo como enigmática y en parte irracional se les aparecía a las clases altas de la sociedad. Mientras estas eran dueñas de la prensa y la escritura, aquellos cantaban y escuchaban los corridos.

3.

Esa relación la percibió con agudeza Friedrich Katz cuando remitió los hábitos guerreros de los villistas a la herencia de las colonias militares que a partir de la mitad del siglo XVIII fueron la forma de conquista y colonización de la frontera:[4]

> La ideología de los campesinos de las colonias militares muestra un conjunto de características especiales que se reflejan en forma impresionante en el propio Villa. Esa gente había combatido por más de un siglo contra los apaches —una guerra conducida con dura severidad y despiadada crueldad. Nunca se tomaban prisioneros y se usaban todos los medios posibles para hacer la guerra. Esta misma tradición se prolongó hasta los días de la revolución, con el resultado de que quienes la conservaron se veían a sí mismos como una elite combatiente. "Defendimos a la civilización contra el ataque de los bárbaros", escribían con orgullo a Porfirio Díaz los habitantes de Namiquipa. Ellos despreciaban a quienes no habían combatido.
>
> El derecho a la tierra no se deriva simplemente de la herencia, sino que tenía que ser constantemente reafirmado y defendido en el combate. Sólo el hombre que cumplía con su deber en el combate tenía derecho a adquirir un pedazo de tierra. […] Mucho del modo de pensamiento de estos pioneros mexicanos se reflejaba en la ideología de Villa.

De esta raíz se nutren el misterio y el desorden que la figura de Francisco Villa sigue introduciendo en la historiografía y en la conciencia institucionales, ese malestar que permea los discursos de los homenajes oficiales y los vuelve aún más retóricos, esa torpeza involuntaria con que siguen manejando todavía hoy, un siglo después, su nombre y sus estatuas. Este desorden es saludable y necesario como testimonio de que la Revolución mexicana, en su fondo último e irreductible, no es recuperable para el orden de cosas que surgió de ella después y se afirmó a partir de 1940, ni para las ideologías que lo defienden.

Sucede también que en los términos de la moral en la cual tales ideas se expresan, Pancho Villa, a diferencia de otros jefes de los ejércitos revolucionarios, resulta inclasificable, indomesticable e inexplicable. Se lo ha llamado "bandido social", contradicción en los términos que suele aparecer cuando el objeto en cuestión escapa a los límites del pensamiento que quiere comprenderlo. Aquí nuevamente Friedrich Katz abre las puertas de la razón:[5]

> Si la palabra "bandido" se utiliza para denominar a alguien carente de una ideología coherente, cuyo objetivo fundamental es obtener riqueza para sí mismo, no se aplica a Villa. […] Su interés en el dinero era limitado. Mientras literalmente millones de dólares pasaron por sus manos, conservó muy poco para sí. Para él, el dinero era un medio para alcanzar el poder, para fortalecer su ejército, para asegurarse la lealtad de sus subordinados y para lograr trasformaciones sociales. Algunos de los métodos que utilizó —la ejecución de prisioneros y la imposición de préstamos forzosos sobre los ricos— se mencionan a menudo como características de un bandido. En realidad estos mismos métodos fueron utilizados prácticamente por todos los dirigentes y facciones en la Revolución mexicana, aunque habitualmente se trataba de disimularlos.
>
> Tampoco la expresión "revolucionario agrario" basta para describir a Villa. Aunque se interesaba mucho en el campesino, mostraba igual interés por los pobres de las ciudades. […] En conjunto, Villa era una compleja mezcla de revolucionario social y caudillo del siglo XIX.

4.

Cultivaba Villa, conocido secreto de los grandes jefes militares, el afecto y el cuidado por los hombres de su ejército, junto con la reserva y aun el misterio ante ellos. Compartía esta conducta, cada uno en sus tan diversos orígenes, educación y estilos, con el general hidalguense Felipe Ángeles, ese que en diciembre de 1918 volvió de su austero exilio para jugarse la suerte con la causa perdida de la guerrilla villista; ser apresado el 19 de noviembre de 1919 y juzgado por un Consejo de Guerra reunido en Chihuahua en el Teatro de los Héroes el día 24, ante un público vasto y anhelante que lo escuchaba y cobijaba; condenado a muerte el día 25 poco antes de

[4] Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, Era, México, 1982, pp. 168-169.

[5] Friedrich Katz, *op. cit.*, pp. 170-171.

medianoche; y fusilado el 26 de noviembre a las 6:45 de la mañana.[6]

Después, ya en su retiro en la hacienda de Canutillo, Pancho Villa dio el nombre de Felipe Ángeles al amplio local y bien provisto de la escuela primaria de la hacienda. Con Friedrich Katz y amigos duranguenses tuvimos la fortuna de visitarla un día. En el escritorio pudimos ver un pequeño busto del general Ángeles. Quien pase por alto o no alcance a entender la esencia y la persistencia de esta amistad guerrera tendrá dificultad insuperable para comprender las relaciones entre los jefes y los combatientes de la División del Norte y, entonces, saber de qué se trata en los ejércitos de una revolución.

Así consideradas, las relaciones de Villa con su ejército —oficiales y soldados— presentan dos aspectos. Uno es la necesaria relación de subordinación militar, condición de la unidad de mando sin la cual ningún cuerpo armado organizado es posible. El otro es su identificación con la psicología, los valores, el código moral que unen a sus hombres entre sí y a través de la cual ellos lo consideran como uno de los suyos, el primero entre todos, y le reconocen la autoridad y el mando.

Debe así llenar las condiciones del héroe que, en situación normal, no son requeridas a los jefes al frente de la maquinaria de los ejércitos institucionales cuyo respaldo está en el Estado; y menos aún a aquellos que, a miles de kilómetros de distancia del escenario de la acción, recurren a los drones para eliminar enemigos.

Son raros los militares que se suman a una revolución. No son aquellos que han querido hacer carrera sino los que quisieron hacer milicia. Más que alcanzar honores, búsqueda natural en toda corporación —eclesiástica, académica, militar—, esos van tras el ideal de la vida heroica y de la bella muerte. Jean-Pierre Vernant lo define de este modo:[7]

> …en el ideal heroico, un hombre puede querer elegir ser el mejor, siempre y en todo, y para probarlo va continuamente, según la moral guerrera en el combate, a colocarse sin vacilar en primera fila y a poner en juego, cada día, en cada enfrentamiento, *su psukhé*, él mismo, su propia vida, todo. ¿Por qué todo? Esta concepción de una forma de vida que se apega a un sentido del honor, la *timé*, hace también que todos los honores de Estado, los honores establecidos, no tengan valor alguno.

Esa condición de héroe, propia de un mundo anterior a las relaciones sociales en el universo del capital y las finanzas, requiere de ese jefe una comunicación directa con los hombres que dirige y con el pueblo en el cual se sustenta. Son estos los que se reconocen en el héroe, sin lo cual él no existe. Pero no actúa así por una opción consciente o por un deber, sino porque el hacerlo está en la educación vivida por sus acciones y sus sentimientos; en otras palabras, está en su naturaleza y en sus reflejos.

Tales jefes, además de la acción en la cual se realizan, necesitan el gesto, la presencia y la palabra, esos medios con los cuales se comunican porque provienen de un mundo que, como el de los héroes antiguos, no conoce casi la comunicación escrita sino sólo la oral y la teatral.

5.

En las leyes de la guerra el respeto ganado exige ser mantenido y confirmado en permanencia. No es un título profesional —abogado, ingeniero, general, obispo, rey— que se concede de una vez para siempre. Es uno de esos pactos entre humanos que se renuevan y vuelven a ponerse a prueba en cada ocasión. Exige no faltar a ninguno de los deberes del héroe, que son deberes con la comunidad que lo reconoce como tal aunque se presentan como si fueran cualidades personales.

El primero es la valentía como rasgo del propio carácter. Su complemento suele ser, aunque no de necesidad, la crueldad, aceptada cuando acompaña al arrojo como un exceso y no a la cobardía como un defecto.

En su obra clásica *El mundo de Odiseo*, M. I. Finley escribía:[8]

> Guerrero, héroe: dos sinónimos y una civilización guerrera que se organiza en torno a dos temas fundamentales: la valentía, el honor. La valentía es la virtud esencial del héroe, el honor su fin esencial. Toda norma, todo juicio y toda acción, todo conocimiento práctico y talento tienen como función ya sea definir el honor, ya realizarlo. La vida misma no es un impedimento para ello. Los héroes homéricos aman la vida violentamente, como hacen y sienten todas las cosas con pasión. Imposible imaginar seres más ajenos a la psicología del mártir. Y sin embargo, la vida misma debe hacerse a un lado ante el honor. Los dos personajes principales de la *Ilíada*, Aquiles y Héctor, están destinados a vida breve: ambos lo saben. Si son héroes no es porque ante el llamado del deber marchan orgullosamente hacia la muerte, entonando cantos de gracias a Dios y a la patria. Muy al contrario, se rebelan abiertamente contra su destino: Aquiles no cesa de quejarse hasta en el Hades. Pero, al llamado del honor, obedecen al código moral sin flaquezas y sin vacilaciones. […]

[6] Rubén Osorio, "General Felipe Ángeles: Consejo de Guerra y fusilamiento" en Adolfo Gilly (compilador), *Felipe Ángeles en la Revolución*, Era, México, 2016, 308 pp., pp.153-200.

[7] Jean-Pierre Vernant, *La traversée des frontières*, Éditions du Seuil, Paris, 2004, "La mort héroïque chez les Grecs", pp. 69-86.

[8] M. I. Finley, *Le monde d'Ulysse*, François Maspero, Paris, 1978, p. 139.

> Los testimonios de lo que se ha llamado la poesía heroica campesina, hecha de epopeyas, de composición oral, recitadas en el ambiente campesino más que en los castillos de la nobleza (se trata de un tipo muy difundido en muchas regiones de Europa y de Asia), nos dan a conocer el mismo tipo de relatos que la epopeya aristocrática de Homero, también el mismo tipo de héroes, con valores y virtudes completamente similares.

También así nos cuentan y nos cantan los corridos de la División del Norte.

Vienen después virtudes como la astucia; la justicia (hacia los propios y hacia los demás); la hospitalidad y su debida gratitud: el huésped es sagrado; el respeto a los lazos de sangre y parentesco; la virilidad, pues el héroe pertenece al mundo de los hombres y en la Revolución mexicana las mujeres, resueltas y valientes tanto como los hombres, siguieron tan oprimidas como siempre, pese a cuanto digan las mistificaciones folklóricas sobre las soldaderas.

6.

La División del Norte avanzaba. A su paso ajustaba cuentas. Los que por siglos habían temblado, los que habían sido humillados, los que habían soportado los tuteos, los insultos, los agravios y los golpes en silencio porque no podían hacer otra cosa, tenían que sentir una profunda satisfacción moral al ver a los antiguos poderosos humillarse y temblar. Seguramente había abusos y desmanes; incomparablemente menos, en cualquier caso, que los acumulados durante siglos y los cometidos en esos días por el enemigo. La venganza de los de abajo se satisface con mucho menos sangre que la represión de los de arriba porque aquella no quiere defender la opresión de ninguno sino solamente restablecer la justicia ofendida y el respeto debido.

En su *México insurgente*, John Reed describió, con pasión y raro oficio de cronista, vida y marcha de la División del Norte. En su libro los rasgos de los héroes campesinos y sus mutuas relaciones aparecen marcadas con nitidez clásica y a la vez comprensible para sus iguales. En la revolución villista se afinó su mirada para ver después esos rasgos en la Revolución rusa de 1917 y escribir sus *Diez días que conmovieron al mundo.*

Carlos Fuentes lo llamó "el Homero de los pobres". La comparación es legítima. Reed es cantor de una epopeya que para el México de estos tiempos es lo que habían sido para el mundo griego las míticas historias de Homero o de las guerras del Peloponeso. A fines del siglo XX, cruzando juntos el desfiladero de las Termópilas, escuché a Michel Pablo, mi viejo amigo y compañero griego, relatarnos con fervor de cronista la legendaria batalla librada en el año 480 a.C. Allí Leónidas con trescientos guerreros espartanos intentó detener el avance del innumerable ejército persa de Jerjes. Murieron los trescientos, según dicen las crónicas, pero retardaron la ofensiva, cambiaron la suerte de la guerra y se volvieron mito en las historias del mar Mediterráneo.

Hablo de episodios que así perduran en la memoria del pueblo, en los corridos y en las anécdotas, cuando digo que Pancho Villa y la División del Norte son ya mito en la historia mexicana. Y si en esas leyendas de la

© Fototeca INAH / Casasola

Carranza y Obregón en el aniversario de la batalla de Celaya, 1919

División los dioses no aparecen es porque ya no existían. Pero se presentaba a cada paso el destino, la fatalidad, el azar, ese dios con el cual ninguna otra actividad humana, según decía Clausewitz, tiene un contacto tan universal como la guerra. Lo registró también el corrido:

Yo no soy de los cobardes
Que le temen a la muerte.
La muerte no mata a nadie:
La matadora es la suerte.

En esta epopeya norteña la figura de Pancho Villa toma color y dimensión de mito. Por eso nos sucede que todavía hoy, más de un siglo después, seguimos leyendo y refiriendo como cosas cotidianas narraciones de tonos tan diversos en torno a Pancho Villa y su División del Norte. De materiales tales están hechos los mitos verdaderos.

7.

De héroes, guerras, batallas, mitos y realidades sabía Lev Tolstoi. Sabía también de ese factor oculto e imponderable para tantos comentaristas de acciones militares: la moral de un ejército en campaña.

Como más de una vez ha sido dicho, este factor jugó en la suerte de los ejércitos de la revolución, primero en las batallas en que destrozaron y deshicieron al Ejército Federal, después en las diferentes suertes de las campañas en las que se enfrentaron en el norte los ejércitos de Pancho Villa y Álvaro Obregón, donde acabó disuelta la División del Norte; y en el sur los ejércitos de Emiliano Zapata y Pablo González, donde ni la felonía del general González pudo acabar a traición con el Ejército Libertador del Sur.[9]

Lo definió como nadie Liev Tolstoi en *Guerra y paz*, cuando relata la batalla de Borodinó:[10]

> Algunos historiadores aseguran que Napoleón no tenía más que hacer entrar en acción a su vieja Guardia para que la batalla fuese ganada. Hablar de lo que habría ocurrido si Napoleón lo hubiera hecho es lo mismo que hablar sobre lo que ocurriría si el otoño se convirtiera en primavera. Eso no podía suceder. Napoleón no utilizó su Guardia porque no podía hacerlo, y no por falta de ganas. Todos los generales y oficiales y hasta los soldados del ejército francés sabían que no era posible hacerlo porque no lo permitía la desfalleciente moral del ejército.
>
> No era Napoleón el único que experimentaba ese sentimiento, semejante a un sueño, del brazo levantado que cae inerte; todos los generales, todos los soldados del ejército francés, participantes o no en la batalla, con la experiencia de combates precedentes (en los que con un esfuerzo diez veces menor el enemigo había huido), tenían la misma sensación de horror ante ese enemigo que, después de haber perdido la mitad de sus efectivos, seguía tan amenazador como al principio. La fuerza moral del ejército francés, que era el atacante, estaba agotada. Los rusos no alcanzaron en Borodinó una de esas victorias que se miden con pedazos de tela atados a unos palos, a los que llaman banderas, o por el espacio que ocupaban y ocupan las tropas: consiguieron una victoria moral, la que convence al enemigo de la superioridad moral de su adversario y de la debilidad propia. […]
>
> Tras el golpe recibido, el ejército francés podía aún arrastrarse hasta Moscú. Pero allí, sin nuevos esfuerzos por parte de las armas rusas, debía perecer desangrándose por la mortal herida recibida en Borodinó. Resultado directo de la batalla de Borodinó fue la inmotivada huida de Napoleón de Moscú, la retirada por el viejo camino de Smolensk, la pérdida de un ejército de quinientos mil hombres y la caída de la Francia napoleónica, sobre la cual, por primera vez en Borodinó, se había alzado la mano de un adversario que la superaba por sus cualidades morales.

La experiencia militar, tal vez la sabiduría, del viejo mariscal Mijaíl Kutúzov fue decisiva en aquel septiembre de 1812, cuando el ejército francés ya había ocupado Moscú y el ejército ruso le ofreció batalla en Borodinó, pequeño pueblo a 110 kilómetros de Moscú. Derrotado, Napoleón tuvo que abandonar la ciudad capital y emprender la retirada a mediados de octubre.

Describe Tolstoi cómo medía el mariscal la moral y el ánimo de sus soldados en medio del incierto ardor de la batalla:[11]

> Kutúzov, reclinada la cabeza blanca, con su pesado cuerpo desplomado en el mismo banco, cubierto por una alfombra donde aquella mañana lo había visto Pierre, no daba orden alguna; se limitaba a aceptar o rechazar las que le proponían.
>
> "Sí, sí: que hagan eso", respondía a las diversas propuestas. "Sí, vete a verlo, querido", decía bien a uno, bien a otro de cuantos se acercaban a él: o bien: "No lo hagas, es mejor esperar".
>
> Escuchaba los informes que llegaban; si daba alguna orden, era cuando así lo pedían los subordinados. Pero no parecía interesarse por el sentido de las palabras, sino sólo por la expresión de los rostros o el tono de la voz de

[9] John Womack, *Zapata y la revolución mexicana*, Siglo XXI, México, novena edición, 1978, 443 pp., capítulo XI: "Los zapatistas heredan Morelos" y epílogo: "Un pueblo conserva su fe", pp. 326-381.

[10] Liev Tolstoi, *Guerra y paz*, traducción de Lydia Kúper, Barcelona, Taller de Mario Muchnik, 2007, 1856 pp., pp.1188-1189.

[11] *Ibidem*, pp. 1168-1169; p. 1172.

los que hablaban con él. Su prolongada experiencia militar le enseñaba y su mente de hombre viejo le hacía entender que dirigir a cientos de miles que luchan con la muerte no lo puede hacer un hombre solo. Sabían bien que las batallas no se resuelven por las órdenes del general en jefe, ni por el sitio que ocupan las tropas, ni por el número de cañones ni por el de las bajas, sino por esa fuerza inasible que se llama espíritu y moral del ejército. Procuraba, pues, cuidar esa fuerza y guiarla hasta el límite de su poder.

La expresión general del rostro de Kutúzov era la de una atención tranquila y concentrada, que apenas podía dominar el cansancio de su cuerpo caduco y viejo. […]

Y por ese vínculo misterioso, indefinible, que mantenía en todas las tropas el mismo estado de ánimo llamado "moral del ejército", que constituye el nervio principal de la guerra, las palabras de Kutúzov y sus órdenes acerca de la batalla del día siguiente llegaron al mismo tiempo a todos los confines del ejército.

8.

Del alma de las batallas y la moral de los ejércitos, Liev Tolstoi salta a escudriñar lo que denomina "las leyes de la historia". Durante la Revolución francesa, desde 1789 en adelante, "el curso entero de la vida cambia en algunos años", anota: "¿Cuál fue la causa de ese movimiento y qué leyes lo rigieron?, se pregunta la razón humana":[12]

Los historiadores que contestan a esa pregunta nos exponen los actos y los discursos de varias decenas de hombres en un edificio de París y dan a esos actos y discursos el nombre de revolución. Después nos presentan la biografía detallada de Napoleón y de otros hombres que le fueron hostiles o adictos; hablan de la influencia de algunos de esos hombres sobre otros y dicen: "He aquí por qué se produjo ese movimiento y estas son sus leyes".

Pero la razón humana no sólo se niega a aceptar esa explicación, sino que nos dice abiertamente que el método seguido para explicarlo es falso, porque considera que el fenómeno más débil dio origen al más fuerte. La suma de las arbitrariedades humanas creó la revolución y a Napoleón; y sólo esa suma de arbitrariedades los soportó y aniquiló.

No son los héroes, ni los conquistadores, ni los grandes hombres quienes determinan esas violentas y repentinas trasformaciones de las sociedades, las naciones, la vida de los pueblos, escribía allá por el año 1865 el conde ruso Liev Tolstoi:[13]

Cada vez que se pone en marcha una locomotora oigo su silbido, veo que la válvula se abre, que las ruedas giran, pero no puedo deducir por ello que el silbido y el movimiento de las ruedas sean la causa del movimiento de la locomotora. Dicen los mujiks, cuando la primavera llega retrasada, que el viento frío sopla porque los robles empiezan a retoñar; y, en efecto, cuando los robles retoñan en primavera sopla un viento frío.

Pero aunque yo ignore por qué sopla ese viento cuando retoñan los robles, prosigue Tolstoi, "no puedo creer como los campesinos que la causa de aquel viento sea el despuntar de las yemas en el árbol".

Veo únicamente una coincidencia de condiciones como suele encontrarse en todo fenómeno de la vida, y me convenzo de que, por más que observe la aguja del reloj, la

© Fototeca INAH / Casasola

[12] *Ibidem*, p. 1195.
[13] *Ibidem*, pp. 1196-1197.

© Fototeca INAH / Cassasola

Venustiano Carranza, Querétaro, 1916

válvula y las ruedas de la locomotora y las yemas del roble, jamás conoceré la causa del movimiento de la campana, de la locomotora y del viento primaveral. Para conseguirlo tengo que cambiar mi ángulo de observación y estudiar las leyes que rigen el movimiento del vapor, de la campana y del viento. Lo mismo debe hacer la historia, y ya se han hecho tentativas en ese sentido.

Para estudiar las leyes de la historia debemos cambiar del todo el objeto de estudio; olvidar a los reyes, ministros y generales y estudiar los elementos homogéneos e infinitamente pequeños que guían a los pueblos. Nadie puede decir en qué medida podrá el hombre comprender, valiéndose de ese método, las leyes de la historia. Pero es evidente que sólo por esta vía se encuentra la posibilidad de conocerlas, y que en esta empresa el espíritu humano no ha empleado todavía ni la millonésima parte de los esfuerzos hechos por los historiadores para describir los actos de los diversos reyes, jefes militares y ministros y para exponer sus propias consideraciones a propósito de esos actos.

Tal es el enlace en tiempos de guerras y revoluciones entre el estado de ánimo de los pueblos y la moral de sus ejércitos; un enlace que, como las vías ferrocarrileras, los sentimientos del pueblo y la suerte de las batallas, va y viene en ambos sentidos.

José María Morelos sabía de estas cosas cuando en Chilpancingo, el 14 de septiembre de 1813, leyó en público un escrito titulado *Los sentimientos de la nación* y lanzó la revolución de la independencia. Para entonces hacía apenas un año que el destino de Europa, de Rusia y de Francia y su revolución se había jugado en la batalla de Borodinó.

Dicen que Napoleón dijo después: "La batalla más terrible de todas las que he librado es la que se combatió en las cercanías de Moscú. Los franceses se mostraron dignos de obtener la victoria y los rusos resultaron dignos de ser invencibles".

A saber…

9.

Jorge Aguilar Mora escribió, allá por los años ochenta del siglo XX, un libro de historia hecho de historias por donde trascurren la Revolución mexicana y sus singulares sucedidos y personajes: *Una muerte sencilla, justa, eterna*.[14] Entre ellos, por supuesto, Pancho Villa, figura inaprensible hasta en el capítulo sólo a él y a su enigma dedicado: "Ése que se llama Villa, ésos que se llaman Dorados", que así concluye:[15]

Para terminar y para tratar de expresar la herencia más importante de Villa como caudillo sin tener que recurrir

[14] Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna*, Era, México, 1990, 439 pp.

[15] *Ibidem*, "Ése que se llama Villa, ésos que llaman Dorados", pp. 145-157.

a las mismas categorías políticas que él rechazaba, no he encontrado otro término más voluntarioso que el de *mito*, según lo define Georges Sorel en *Réflexions sur la violence*. El mito soreliano no es un espacio del pasado, sino una fuerza que actúa en el presente desde el porvenir; es una *construcción* "de un futuro indeterminado en el tiempo". No es una definición ni antropológica, ni simbólica, ni política: es una definición de intensidad, una definición de perspectiva, un horizonte que se define por ser horizonte, que tiene su fuerza porque es futuro en el presente. La relación de Sorel con Nietzsche parece, en este punto, innegable.

Y en este sentido Villa, al despedirse de sus tropas a mediados de diciembre de 1915, se convirtió en un mito, porque se postuló desgarradoramente como la perspectiva de nuestro presente, el futuro inherente a nuestro presente: "yo me retiro, les dije, mientras Carranza hace el gobierno, y me voy pobre, porque aunque he andado sobre los millones no me ha tentado la codicia. Quisiera de buena gana que este fuera el final de la lucha, que se acabaran los partidos políticos y que todos quedáramos hermanos, pero como por desgracia será imposible, me aguardo para cuando se convenzan ustedes de que es preciso continuar el esfuerzo, y entonces… nos volveremos a juntar". Pero ¿se puede terminar con la despedida de Villa? ¿Hay manera de terminar con él? Nadie mejor que él y sus Dorados pudieron encarnar aquella memorable frase de Alfred de Vigny en el prefacio a su entrañable libro *Cinq-Mars*: "La historia es una novela cuyo autor es el pueblo".

10.

Comenzó este recorrido por historias de batallas, de ejércitos y de "ese vínculo misterioso, indefinible, que mantiene en todas las tropas el mismo estado de ánimo llamado la moral del ejército, que constituye el nervio principal de la guerra", según el decir de Liev Tolstoi en *Guerra y paz*.

Pero antes, en la dedicatoria de este escrito, apareció la voz de Álvaro Mutis: "*Los hombres —pensé— cambian tan poco, siguen siendo tan ellos mismos, que sólo existe una historia de amor desde el principio de los tiempos, repetida al infinito sin perder su terrible sencillez, su irremediable desventura*".

Así también, me dije, las historias de guerras. El mismo Álvaro Mutis, que refirió varias y diversas, las condensó en una: "La muerte del estratega". De este modo comienza el relato del poeta colombiano:

> Algunos hechos de la vida y la muerte de Alar el Ilirio, Estratega de la Emperatriz Irene en el Thema de Lycandos, ocuparon la atención de la Iglesia cuando, en el Concilio Ecuménico de Nicea, se habló de la canonización de un grupo de cristianos que sufrieran martirio a manos de los turcos en una emboscada en las arenas sirias. Al principio, el nombre de Alar se mencionaba junto con el de los demás mártires. Quien vino a poner en claro el asunto fue el patriarca de Laconia, Nicéforo Kalitzés, tras examinar algunos documentos relativos al Estratega y a su familia, que aportaron nuevas luces sobre la vida de Alar y alejaron cualquier posibilidad de entronizarlo en los altares. Finalmente, cuando se dieron a conocer en el Concilio las cartas de Alar a Andrónico, su hermano, la Iglesia impuso un denso silencio en torno al Ilirio y su nombre volvió a la oscuridad, de donde lo rescatara la ambición política de la Iglesia de Oriente.

Así promedia:

> Como hombre de armas, Alar no poseía virtudes muy sólidas. Un cierto escepticismo sobre la vanidad de las victorias y ninguna atención a las graves consecuencias de una derrota, hacían de él un mediocre soldado. En cambio, pocos le aventajaban en la humanidad de su trato y en la cordial popularidad de que gozaba entre la tropa. En lo peor de la batalla, cuando todo parecía perdido, los hombres volvían a mirar al Ilirio que combatía con una amarga sonrisa en los labios y conservando la cabeza fría. Esto bastaba para devolverles la confianza y, con ella, la victoria. […]
>
> El Estratega aparecía de improviso en los puestos fortificados y se quedaba allí semanas enteras, revisando la marcha de las construcciones y comprobando la moral de las tropas. Se alojaba en los mismos cuarteles, en donde le separaban una estrecha pieza enjalbegada. Argiros, su ordenanza, le tendía un lecho de pieles que se acostumbró a usar entre los búlgaros. Allí administraba justicia, discutía con arquitectos y constructores y tomaba cuentas a los jefes de la plaza. Tal como había llegado, partía sin decir hacia dónde iba. De su gusto por las ruinas y de su interés por las bellas artes le quedaban algunos vestigios que salían a relucir cuando se trataba de escoger el adorno de un puente, la decoración de la fachada de una fortaleza o de rescatar tesoros de la antigua Grecia que habían caído en poder de los musulmanes. Más de una vez prefirió rescatar el torso de una Venus mutilada o la cabeza de una medusa, a las reliquias de un santo patriarca de la Iglesia de Oriente.

Así por fin termina cuando, en una audiencia de la Corte, a Alar el Ilirio se le apareció Ana Alesi, apenas llegada de la isla de Creta:

> Siguiendo alguna observación del hermano sobre el esplendor de la Corte del Emir, la muchacha preguntó al Estratega: "Si has renunciado al lujo que impone tu cargo, debemos pensar que eres hombre de profunda religiosidad, pues llevas una vida al parecer monacal". Alar

se la quedó mirando y las palabras de la pregunta se le escapaban a medida que le dominaba el asombro ante cierta secreta armonía, de sabor muy antiguo, que se descubría en los rasgos de la joven. Algo que estaba también en la máscara cretense, mezclado con cierta impresión de salud ultraterrena que da esa permanencia, a través de los siglos, de la interrelación de ojos y boca, nariz y frente y la plenitud de formas propias de ciertos pueblos del Levante. Una sonrisa de la muchacha le trajo de nuevo al presente y contestó: "Conviene más a mi carácter que a mis convicciones religiosas este género de vida. Por mi parte lamento no poder ofrecerles mejor alojamiento".

Y así fue como Alar conoció a Ana Alesi, a la que llamó después La Cretense y a quien amó hasta su último día y guardó a su lado durante los postreros años de su gobierno en Lycandos.

Dos años más tarde las necesidades y obligaciones del Estado los separaron, y también las exigencias y campañas de la guerra. Alar reunió las tropas griegas, unos cuarenta mil soldados bajo su mando, "en las áridas montañas de Asia Menor". Bajo un ataque de fuerzas turcas muy superiores, los griegos de Alar, apodado El Ilirio, quedaron desbordados: "Al primer claror de la mañana una lluvia de flechas les anunció su fin. […] Los macedónicos atacaron enloquecidos y fueron aniquilados en pocos minutos por las cimitarras de los jenízaros. Unos cuantos húngaros y la guardia personal del Estratega rodearon a Alar que miraba impasible la carnicería. La primera flecha le atravesó la espalda y le salió por el pecho a la altura de las últimas costillas". Así "comenzó a llegarle la muerte al Estratega":

Una gozosa confirmación de sus razones le vino de repente. En verdad, con el nacimiento caemos en una trampa sin salida. Todo esfuerzo de la razón, la especiosa red de las religiones, la débil y perecedera fe del hombre en potencias que le son ajenas o que él inventa al torpe avance de la historia, las convicciones políticas, los sistemas de griegos y romanos para conducir el Estado, todo le pareció un necio juego de niños. Y ante el vacío que avanzaba hacia él a medida que su sangre se escapaba, buscó una razón para haber vivido, algo que le hiciera valedera la serena aceptación de su nada, y de pronto, como un golpe de sangre más que le subiera, el recuerdo de Ana la Cretense le fue llenando de sentido toda la historia de su vida sobre la tierra. El delicado tejido azul de las venas en sus blancos pechos, un abrirse de las pupilas con asombro y ternura, un suave ceñirse a su piel para velar su sueño, las dos respiraciones jadeando entre tantas noches, como un mar palpitando eternamente; sus manos seguras, blancas, sus dedos firmes y sus uñas en forma de almendra, su manera de escucharle, su andar, el recuerdo de cada palabra suya, se alzaron para decirle al Estratega que su vida no había sido en vano y que nada podemos pedir, a no ser la secreta armonía que nos une pasajeramente con ese gran misterio de los otros seres y nos permite andar acompañados una parte del camino. La armonía perdurable de un cuerpo y, a través de ella, el solitario grito de otro ser que ha buscado comunicarse con quien ama y lo ha logrado, así

© Fototeca INAH / Casasola

Boda, 1910

sea imperfecta y vagamente, le bastaron para entrar en la muerte con una gran dicha que se confundía con la sangre manando a borbotones. Un último flechazo lo clavó en la tierra atravesándole el corazón. Para entonces, ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte.

11.

No podemos saber qué pensó y exclamó Pancho Villa aquel 20 de julio de 1923 cuando, en una emboscada, lo asesinaron a balazos en las calles del centro de Hidalgo del Parral, su ciudad preferida. "Parral me gusta hasta para morirme", había dicho alguna vez. Y así fue:[16]

> En la mañana del 20 de julio, tras pasar unos días en Parral y recoger un dinero, Villa decidió regresar a Canutillo. La víspera telegrafió a Piñón para pedirle que le enviara "tres quesos". Era la clave para pedir tres miembros de su escolta que, según habían acordado cuando partió, le esperarían a las afueras de Parral. Se sentía completamente seguro en esa ciudad, que tenía una guarnición de varios cientos de soldados y cuyo comandante, Félix Lara, era un buen amigo. […]
>
> Villa estaba de buen humor. Iba manejando él mismo el coche y bromeando con su secretario y sus guardaespaldas. Al llegar a la esquina de Juárez y Barreda, un hombre que estaba allí parado levantó la mano para saludar y gritó: "¡Viva Villa!", el viejo grito de la División del Norte. Ignoraba Villa que el grito que tantas veces lo había saludado en la batalla esta vez anunciaba su muerte. El hombre había sido enviado por los asesinos para vigilarlo; su grito y la mano levantada eran una señal para que los que esperaban en el departamento abrieran fuego cuando el coche llegara al crucero y disminuyera la velocidad.
>
> Villa recibió nueve balazos y murió instantáneamente. Otro tanto ocurrió con Trillo, el chofer, y el asistente Daniel Tamayo. Tres miembros de la escolta quedaron heridos. Rafael Medrano, herido en el brazo y la pierna, logró salir del coche y tirarse debajo de él fingiéndose muerto, pero poco después lo descubrieron y lo mataron. Otros dos escoltas, Ramón Contreras y Claro Hurtado, pudieron huir hacia un puente cercano. Aunque gravemente herido, Contreras sacó la pistola y logró matar a uno de los asesinos antes de escapar. Resultó el único sobreviviente. Hurtado intentó bajar a la ribera del río, encontró la salida cerrada y fue muerto cuando regresaba. Más de cuarenta tiros alcanzaron el coche y como los asesinos utilizaron balas expansivas el efecto fue particularmente devastador. Tras asegurarse de que Villa estaba muerto, los asesinos se alejaron tranquilamente a caballo.

[16] Friedrich Katz, *op. cit.*, volumen 2, pp. 365-366.

Sabemos en cambio qué dijo en Chihuahua el general Felipe Ángeles el 24 de noviembre de 1919 cuando tuvo la decisión y la audacia de defender sus actos, sus ideas, su honor y su vida ante el Consejo de Guerra presidido por el general Gabriel Gavira. El juicio fue en el Teatro de los Héroes, repleto hasta los topes por un público favorable a ese militar villista que, ya se sabía, iba a ser condenado y fusilado.[17]

En el inicio del proceso el general Gavira preguntó al acusado si era verdad la información periodística según la cual había regresado a México como "presidente provisional de la República" y a este título era reconocido por Francisco Villa. Respondió el acusado: "Yo no admitiría ser presidente de México pues no tengo ni los conocimientos ni las facultades necesarias. Yo sólo he sido defensor acérrimo de los intereses sociales y desde tiempos del señor general Porfirio Díaz vengo luchando por la democracia, de la cual soy fanático".[18]

El público recibió sus palabras con un gran aplauso. El general prosiguió:

> A la prensa y al público en general, se les ha metido en la cabeza que yo soy "Presidente provisional" de Villa, como se les metió que era el jefe de la artillería de Villa. En los Estados Unidos, los periódicos, cuando llegan a referirse a mí, siempre dicen: "El jefe de la artillería de Francisco Villa". Esta frase, al repetirse refiriéndose a mí, miles de veces, es mi eterna pesadilla.
>
> Antes, cuando yo era un oficial, mis compañeros dieron en decir que yo era un matemático: Ángeles es un matemático; matemático, me decían unos; matemático, me decían otros... y aquella palabra fue mi obsesión, mi pesadilla. Parecíame que querían significar que era yo un viejo sabio de negras gafas, encorvado y cubierto con amplia bata negra... Matemático... Se les figuraba que yo no podía montar a caballo, dedicarme a la gimnasia militar, a las prácticas de guerra...
>
> No, yo era un matemático y nada más... Después les dio por llamarme artillero... yo era solamente un artillero, y no un oficial, ni un matemático... Los oficiales del Estado Mayor decían que yo no tenía conocimiento alguno de táctica, que sabía nada de técnica, que desconocía la guerra... que yo era solamente un artillero...
>
> Así pasa ahora, soy el Presidente y así lo dicen todos....

En esa hora última defendía y explicaba el general, tal vez para sí mismo antes que para la historia, el público o los jueces, el significado de sus actos y el sentido de su vida. Como en tales trances suele suceder, antes de refutar las sinrazones por las cuales iba a ser

[17] Rubén Osorio, *art. cit.* Ver también Álvaro Matute, *Documentos relativos al general Felipe Ángeles*, Domés, México, 1982, 380 pp., pp. 243-327.

[18] Rubén Osorio, *ibidem*, pp.164-165.

© Fototeca INAH / Casasola

Francisco I. Madero, 1912

condenado venían en tropel a su mente antiguas mezquindades, envidias e intrigas de sus rivales en el Colegio Militar, en el Ejército Federal, en el Ejército Constitucionalista, hasta en la misma División del Norte. Pues los ejércitos son corporaciones tanto como las Iglesias, los partidos, los gobiernos, las sectas y otros grupos humanos en busca de poder, una ambición cuyo antídoto es la generosidad del alma y el propio sentido del honor.

Palabras estas demasiado grandes y en veces ampulosas, pero así arriesgan ser las explicaciones de una sencilla cualidad humana que se llama decencia, cuya norma primera cabe en cuatro palabras: "eso no se hace". Para su deshonor, el Consejo de Guerra y sus mandantes y cómplices estaban violando esa norma y lo sabían. "Temamos a la historia", dicen que decía José María Morelos, el Generalísimo.

12.

En la madrugada del día 26 de noviembre de 1919, horas antes de ser conducido ante el pelotón de su fusilamiento, el general echó un breve sueño y escribió después una sencilla carta. Desde su tierra de Chihuahua así lo recordó nuestro historiador Rubén Osorio:[19]

Pasadas las tres y media de la mañana, dijo que deseaba dormir un poco y así lo hizo por un buen rato. Luego se levantó y escribió una pequeña carta de despedida para su esposa, Clara Krause, que se encontraba con sus hijos en Nueva York. Escribió entonces lo que sigue:

26 de noviembre de 1919.
En el cuartel del 21º Regimiento, Chihuahua.

Adorada Clarita:

Acabo de dormir algunos cuantos momentos. Estoy acostado descansando dulcemente. Oigo murmurar la voz piadosa de algunos amigos que me acompañan en mis últimas horas. Mi espíritu se encuentra en sí mismo y pienso con afecto intensísimo en ti, en Chabela, en Alberto, en Julio y en Felipe. Hago votos fervientes porque conserves tu salud y por la felicidad de Chabela. Tengo la más firme esperanza de que mis hijos sean amantísimos para ti y para su patria. Diles que los últimos instantes de mi vida los dedicaré al recuerdo de ustedes y les enviaré un amantísimo beso para todos.

Felipe.

A las seis con cuarenta y cinco minutos una descarga de diez fusiles, que apuntaron al cuerpo y no a la cara, terminó con la vida de Felipe Ángeles, el Estratega. **u**

[19] *Ibidem*, pp. 195-196.

Seis millones de fantasmas sin rostro

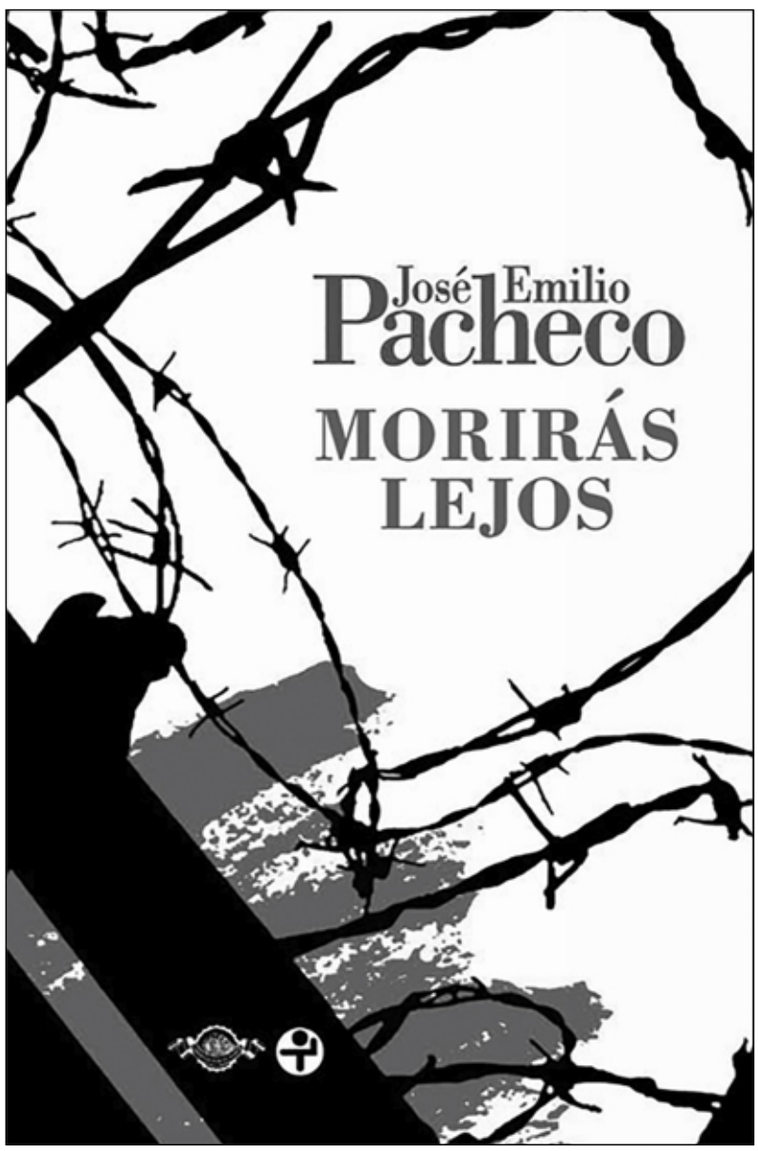
Eduardo Antonio Parra

Novela-enigma, Morirás lejos *fue publicada por José Emilio Pacheco hace medio siglo, en 1967, durante un periodo literario de renovación y riesgo. A partir de una anécdota en apariencia banal, la obra, que por fin regresa a librerías, entreteje una serie de referencias y episodios históricos definidos, todos ellos, por el signo de la destrucción y el exterminio del hombre por el hombre.*

En los últimos meses Ediciones Era ha puesto en circulación dos títulos de José Emilio Pacheco que, si bien ya eran considerados imprescindibles en el panorama de nuestra literatura, resultaban imposibles de conseguir: la novela experimental *Morirás lejos* y la recopilación de columnas periodísticas *Inventario. Morirás lejos*, luego de algunas ediciones en la editorial Joaquín Mortiz, y de haber aparecido en la serie Lecturas Mexicanas de la SEP, había estado fuera de circulación por más de veinte años, mientras que los artículos, reseñas, crónicas, entremeses, fragmentos narrativos, ensayos y traducciones que constituían las colaboraciones semanales del autor primero en "Diorama de la Cultura", antiguo suplemento cultural del periódico *Excélsior*, y después por muchos años en la revista *Proceso*, nunca habían sido reunidas para ponerlas a disposición de los lectores, a pesar de que hubo antes algunos intentos. Con estas dos publicaciones, que estaban haciendo falta, se podría asegurar que lo esencial de la obra de quien fuera el hombre de letras más completo de la segunda mitad del siglo XX en México se halla al fin al alcance de todos. Escritor multidisciplinario, José Emilio Pacheco fue demiurgo de un par de novelas breves consideradas obras maestras por críticos y lectores tanto nacionales como extranjeros, *Las batallas en el desierto* —que constituye con *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Aura*, de Carlos Fuentes, la tríada novelística más conocida en el país— y la referida *Morirás lejos*, que hasta hace unas semanas debía ser rastreada en librerías de viejo o fotocopiada por quienes querían adentrarse en sus páginas.

Pacheco concibió su novela a mediados de la década del sesenta, cuando la fiebre experimental recorría gran parte de las literaturas occidentales debido al influjo de autores como Alain Robbe-Grillet y los seguidores de la *nueva novela francesa*, en un momento en que los novelistas se cuestionaban en serio las técnicas y estructuras del realismo convencional, al no considerarlas ni ade-

cuadas ni suficientes para reflejar una idea del universo que había saltado en pedazos tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. A la pregunta de ¿cómo narrar una realidad que no ofrece certezas ni es estable?, diversos escritores enfocaron sus esfuerzos en la búsqueda de un lenguaje que fuera capaz, no de ordenar el caos de los hechos, sino de plasmar la incertidumbre que embargaba —y aún lo hace— a la conciencia humana, que expusiera las dudas, los temores, la incredulidad y falta de esperanza de una generación al borde del abismo. Y aunque ya venía de tiempo atrás, fue acaso en los sesenta cuando se consolidó la tendencia de la novela como un instrumento de interrogación, un objeto narrativo que plantea preguntas en lugar de ofrecer respuestas. Los sesenta. Una década llena de cambios, intensa desde el punto de vista histórico y artístico. No es casual, por ello, que en ella se hayan sentado las bases de todo lo que vendría después en diferentes disciplinas, artes plásticas y visuales, teatro, música. Tampoco es casual que se hayan originado en ella obras maestras incuestionables. Si pensamos en el cine, por ejemplo, en 1965 se estrenó el mediometraje *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, donde tuvieron intervención Juan Rulfo y el poeta Jaime Sabines, filme que según los conocedores no ha sido superado en el ámbito del cine experimental mexicano.



Algo semejante han dicho ciertos críticos y lectores en el campo de la narrativa: "*Morirás lejos* es la mejor novela experimental escrita en México". Aunque para sumarse a una afirmación como esa sería necesario releer muchos textos olvidados que todavía al iniciar este siglo atestaban las mesas y los estantes de las librerías de viejo, la mayoría editados entre 1970 y 1980 por Joaquín Mortiz, y que ahora son inconseguibles, la lectura de la novela de José Emilio Pacheco publicada por vez primera hace medio siglo sirve para suscribirla. Su trama es en apariencia muy simple, incluso banal: un hombre, sentado en una banca de un parque, tiene el periódico abierto frente a su mirada y lee la sección de anuncios clasificados, mientras otro hombre lo observa desde la ventana de un departamento cercano a través de una abertura en las persianas. Del lector del periódico los lectores no sabemos nada; del observador tampoco, salvo que se llama eme. El narrador del relato, quien podría no ser sino otro simple mirón que contempla la escena, se sirve de ambos personajes, y de los objetos que pueblan el entorno para aventurar las hipótesis cuyo desarrollo construirá la novela. ¿Quién es el hombre que lee y por qué está en ese sitio? ¿Quién es el que lo observa desde su guarida y por qué no se deja ver? A partir de estas cuestiones, y de las que se deriven de ellas, Pacheco conduce a sus lectores en un viaje donde la memoria, la inteligencia y la imaginación ocupan los primeros planos.

Relato-enigma, *Morirás lejos* echa mano en un principio de los procedimientos de la novela policiaca para establecer una tensión que parece retar el intelecto del lector. Eme mira con cierto temor al hombre que lee el periódico, sí, pero, ¿por qué? Porque se siente perseguido o vigilado. Y se genera la siguiente pregunta: ¿por qué se siente así?, ¿cuál es la culpa que lo corroe? En vez de intentar dar respuesta precisa a las interrogantes, el narrador aventura un sinnúmero de opciones posibles al tiempo que, al modo de las piezas de un rompecabezas, abre líneas narrativas paralelas que tienen que ver con la historia del pueblo hebreo, tanto la de milenios atrás como la reciente. En una de ellas toma la voz el historiador Flavio Josefo, para contarnos fragmentos de la llamada Guerra de los Judíos, una de las campañas de exterminio más brutales de los tiempos antiguos, cuando las tropas romanas de Tito Flavio llevaron a cabo la destrucción del templo y la ciudad de Jerusalén y que concluyó con el suicidio colectivo de los miembros de la última resistencia judía, los zelotes, en la fortaleza de Masada. Este conflicto, como sabemos, dio origen a la Diáspora del pueblo hebreo. El narrador de *Morirás*

lejos pone el acento en la crueldad de los conquistadores romanos:

> En la parte exterior se refugiaban seis mil niños y mujeres. La incendiaron también y de aquella multitud nadie sobrevivió. Mientras ardían los muros los soldados robaron cuanto pudieron y asesinaron a otras diez mil personas. Al resplandor de la hoguera todos encontraron la muerte: lo mismo si imploraban perdón que si resistían con las armas. El eco de las montañas circundantes multiplicó el fragor de quienes morían, mataban, huían, luchaban, destruían, saqueaban.

¿Por qué relacionar un suceso tan antiguo y tan lejano en el espacio con dos hombres contemporáneos en un parque de la Ciudad de México? Tal vez para demostrar que nada de lo ocurrido se olvida en realidad, sobre todo si se trata de crímenes terribles. O para recordarnos que el hombre es idéntico a sí en su sed de sangre desde que habita la Tierra. Con un pesimismo algo contenido, el narrador de la novela expone ciertos episodios emblemáticos de la maldad humana, como para impedir que olvidemos que su germen se halla en el interior de todos, y que si no los vigilamos con ayuda de la memoria podrían manifestarse en cualquier momento. Por eso la guerra registrada por Flavio Josefo pasa a una nueva línea narrativa que va del bombardeo del gueto de Varsovia a los campos de exterminio de Hitler durante la Segunda Guerra Mundial, en voz de uno de sus principales ejecutores.

A la manera de los retablos donde, al contemplar imágenes en apariencia desconectadas entre sí, nuestro cerebro lleva a cabo una síntesis y extrae sus propias conclusiones, el narrador conjetural de *Morirás lejos* intercala escenas, conceptos, reflexiones, historias, visiones, y a cada momento nos regresa a los dos personajes —lector y observador— con el fin de que no olvidemos que se trata de resolver el enigma de su identidad, de su personalidad. Y en esta constante vuelta a su origen, la novela acaba por interrogar sus propios procedimientos como artefacto literario, en una suerte de autoanálisis que abre otra línea, esta vez reflexionando sobre la creación misma.

> Todo eso todo eso (si existe y no son calumnias inventadas para justificar sus temores) redobla en él la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes —una olvidada, la otra a punto de olvidarse— venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas; ya que sólo dispone para hablar del gueto varsoviano de referencias inconexas y aun contradictorias; y para narrar la destrucción de Jerusalén, de lo que nos legó Flavio Josefo: un traidor, un colaboracionista que al ser derrotado se pasó al bando de los opresores y como los esclavos adoptó el apellido, Flavio, de sus amos; escribió en Roma, vigilado por Tito, para enaltecer las atrocidades imperiales contra su propio pueblo, exhibir el poderío romano y desalentar otras posibles rebeliones; si el hombre empleara, como es inevitable, el libro de Josefo tendría que darle la vuelta y observar los hechos desde un punto de vista contrario al de su autor.

Novela donde se recuerdan y se reparten de modo equitativo —entre todos nosotros— las culpas de la humanidad, *Morirás lejos* contiene en su trasfondo una exigencia, que no esperanza, de justicia para los crímenes más atroces cometidos en contra de la propia humanidad. Acaso por ello es posible intuir en su forma una especie de metáfora del destino del hombre: arranca como una conjetura, es decir, como una entidad plena de opciones, mas conforme las va desarrollando —encarnando— se encamina poco a poco a su disolución, a su exterminio. De este modo, el narrador, quien al principio mostraba una serie de posibilidades tanto sobre sus personajes como sobre sí, en las páginas cercanas al final se pregunta:

> pero quién es eme
> quién soy yo
> quién me habla
> quién me cuenta esta historia
> a quién le cuento (p. 135)

Y un poco más adelante:

> O no soy nadie.
> Tal vez no haya nadie en la banca del parque.
> O quizá hay seis millones de fantasmas sin rostro.

Escrita bajo la sombra de las lecturas de la obra de Jorge Luis Borges, en una época en que —como en la nuestra— la incertidumbre era el principal signo de los tiempos, *Morirás lejos* es un artificio extraño y eficaz que, a partir de una anécdota mínima, se despliega en tiempo y en espacio hasta abarcar milenios de historia y otros continentes en una hazaña sintética sin antecedentes en la literatura mexicana, pero que desde hace cincuenta años derrama su influencia evidente sobre obras posteriores, incluso actuales, que enriquecen nuestras letras al revolucionar estrategias y perspectivas. José Emilio Pacheco la dio a la imprenta en 1967 y, después de más de dos décadas de estar ausente en los estantes de las librerías, de nuevo se halla a la vista para que podamos comprobar que no ha perdido vigencia ni calidad, que, al igual que el resto de la obra del autor, sigue tan joven como cuando se escribió. **u**

D. H. Lawrence y Octavio Paz

Una afinidad vital y literaria

Eloy Urroz

Son poco conocidos los escarceos del Nobel mexicano Octavio Paz con el género narrativo y, en específico, con la novela. Eloy Urroz, el autor de Demencia*, explora las conexiones subterráneas del poeta con la obra de otro novelista caro a ambos: D. H. Lawrence.*

Pocos saben que Octavio Paz quiso ser novelista, tal vez uno parecido a su ídolo de juventud, D. H. Lawrence. Pocos saben que escribió doscientas páginas de una novela y que nunca la terminó. A la fecha, nadie ha estudiado, que yo sepa, la inmensa influencia que Lawrence tuvo en Paz, tanto en su poesía como en su pensamiento. Al hablar de Paz, se suelen mencionar innumerables lecturas, las cuales no viene a cuento aquí enlistar; no obstante, el influjo del novelista inglés se suele pasar de largo o, cuando mucho, se menciona como un pecado de juventud. Es mi intención demostrar lo contrario. Sobre todo dejar en claro que su influencia marca profundamente no sólo innumerables poemas de *Libertad bajo palabra* sino también su crítica y su pensamiento erótico y moral.

Como ya dije, Paz supo a los 28 años que no podría ser novelista. En el hermoso texto, "El llamado y el aprendizaje", prólogo al volumen 13 de sus *Obras completas*, Paz escribe que: "Aunque desde el principio me incliné por la poesía, seguí leyendo novelas. No me dejaba la tentación de escribir una. Al fin, en 1942, me decidí. Comencé con entusiasmo, seguí durante algunos meses y llegué a unas doscientas páginas pero no logré terminarla. Mi única novela quedó en borrador informe" (p. 19). A pesar de lo anterior, el joven poeta tenía mucho qué decir. Acariciaba "una metafísica", un *ethos* particular, una visión del mundo, los cuales, por supuesto, irían a transformarse con el paso del tiempo, la experiencia y la edad. Si Lawrence vivió íntimamente consubstanciado con este *ethos* (donde moral es arte y arte es moral) y más tarde lo imbricó —mejor o peor— en sus grandes novelas, ¿cómo iba, pues, a conseguirlo el joven Paz si ya sabía que no sería novelista? No creo errar si aventuro que el poeta mexicano iría a hacerlo, sobre todo, a través de sus ensayos. La obra crítica y ensayística de Paz se corresponde, en gran medida, a lo que las grandes novelas de Lawrence nos dejaron como testimonio: una cosmovisión, un laboratorio de ideas en flujo, un espejo más o menos íntimo de la conciencia, de los cambios de esa conciencia, una prolongación (a través del arte) de las pugnas por las que atraviesa un pensamiento constantemente alerta del mundo (y la condición de los hombres en el mundo) y sobre todo una visión del amor y el erotismo. Mas no sólo esto… El Paz poeta también se corresponde con el Lawrence poeta y el Lawrence novelista. Las novelas de Lawrence tienen extraordinarios momentos poéticos, *intencionalmente poéticos*, sin llegar a ser estos jamás prosa poética. Lawrence sabía ser un narrador cuando había que narrar, es decir, sabía contar un drama, trazar una aventura, indagar en un alma, pero también sabía ser poeta —y nada más que un poeta— cuando había que expresar ese mundo interior de

un modo distinto al de la novela o el cuento. Los géneros jamás se emborronaron o se le confundieron. No en balde es hoy uno de los grandes poetas en lengua inglesa y uno de los más grandes novelistas de todos los tiempos, y ambos veredictos son cosas completamente aparte (Leavis, Bloom, Forster, Kermode, Huxley, Worthen, Mailer, Lessing, Malraux, entre otros muchos, coinciden en esto).

Octavio Paz, al igual que el escritor británico, tenía, lo sabemos, una visión propia que desarrollar; tenía algo imprescindible que decirnos sobre el amor, el sexo, la pareja y el erotismo. Lo que lo consumía lo expresó en poemas y en varios de sus libros de ensayo, entre ellos, dos de sus favoritos, *Conjunciones y disyunciones* y *La llama doble* (Cfr., "Nosotros: los otros" en *Obras completas*, volumen 10, p. 19). Las correspondencias no acaban, sin embargo, en el aspecto literario, y ni siquiera en el aspecto moral o "metafísico", sino que se dan también, y por extraordinario que parezca, en el aspecto vital y personal de ambos autores. Veamos.

Al igual que Lawrence, Paz decidió ser un viajero, un *outcast*. Lo fue durante la mayor parte de su vida hasta su retorno definitivo a México, pasados los 50 de edad. Antes quiso, no obstante, repetir esa aventura que su ídolo de juventud se propuso llevar a cabo al dejar atrás para siempre a su aborrecida Inglaterra. Paz no eligió Australia, Italia, Nuevo México o Oaxaca como hiciera Lawrence, pero vivió en Estados Unidos, Francia, Japón y la India, entre otros sitios. Eligió abrirse al mundo, contaminarse de él, explorarlo, conocer de modo profundo —y no como paseante, espectador o turista— otras formas de pensar y de vivir, algunas incluso opuestas a la suya, las llamadas formas y usos de Occidente. Si Lawrence eligió darle la espalda a su país, Paz estuvo a punto de hacerlo, pero al final se contuvo, desistió, y esta divergencia, en mi opinion, surge porque, o bien Lawrence no tuvo el tiempo de reconciliarse con su patria (murió a los 44 años) o porque sencillamente Inglaterra no era México, es decir: Albión no tenía las características solares y telúricas capaces de anclar a temperamentos como el suyo, tan idéntico al de Paz. No por nada, Lawrence eligió, primero, Taos, Nuevo México, para hacerse de una casa, luego la Toscana, y al final el sur de Francia para morir.

Otra semejanza apabullante y digna de no obviar: la paternidad. Lawrence no quiso tener hijos. Se negó a procrear. Paz tuvo una hija, Laura Helena, sin embargo jamás volvió a tener otro vástago, sin contar con que su relación con la hija de Elena Garro fue, si no nula, al menos opaca y distante. Al igual que Lawrence, Paz encontró en Marie José Tramini a la perfecta compañera de su vida, pero también y sobre todo, halló en Marie José a la compañera de viaje, la compañera de experiencias y experimentos vitales, la fuente de su pensamiento

Octavio Paz en una foto de Manuel Álvarez Bravo, 1977

amoroso, la sacerdotisa y la vestal. Si Frida Richtofen, la mujer de Lawrence, era ese laboratorio del amor donde ambos amantes oficiaron desde que esta abandonara a su marido y sus tres hijos, Marie José se convirtió en ese recinto sacramental donde ambos cónyugues oficiaron durante tres décadas. No ya sólo la poesía de ambos da cuenta de ello en infinitas ocasiones, sino también sus extraordinarias novelas (en el caso de Lawrence) y sus mejores ensayos (en el caso de Paz). En ese sentido —y salvando todas las distancias—, habría que imaginar el *corpus* narrativo, ensayístico y poético de ambos artistas como si se tratase de un solo *corpus* en colaboración, un proyecto de pareja a largo plazo (el plazo de una vida), donde el amado y la amada se introyectan a grados difíciles de imaginar por mentes menos sofisticadas. Algo parecido ha desarrollado Jorge Volpi en su novela histórica y psiconalítica *La tejedora de sombras*, donde el psiquiatra Henry Murray y su asistente Christiana Morgan se lanzan a un incierto experimento del amor absoluto a lo largo de 42 años. Algo más o menos parecido hizo Albert Cohen en su hermoso mural, *Belle de Seigneur*, donde sus protagonistas, Ariane Deume y Solal, se arrojan en un intenso experimento de amor puro a lo largo de mil páginas. Por sorprendente que parezca, ninguna novela de Lawrence intenta algo similar. ¿Qué clase de novela hubiera sido esta?

Me ciño ahora a la última gran novela de Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, la cual fue (presumiblemente) la primera que Octavio Paz leyó, según dejó constancia en los únicos dos textos que publicó sobre el autor británico: "Lawrence en español" de 1940, y el más completo, "La religión solar de D. H. Lawrence" de 1990, el cual quedó más tarde unificado con los otrora conocidos ensayos de Sade y de Fourier en un nuevo volumen titulado *Pan, Eros, Psique*, mismo que se halla reunido dentro de sus *Obras completas*, volumen 10. Este nuevo pequeño libro con tres ensayos forma una tríada indisoluble junto con los anteriores dos mencionados, *La llama doble* y *Conjunciones y disyunciones*. Los tres reunidos se complementan pues los tres dialogan sobre el mismo obsesivo tema: el amor, el erotismo, la pareja, la sexualidad humana, el signo cuerpo *versus* el signo no cuerpo. Huelga decir que estos tres no son los únicos libros donde Paz expresó sus ideas sobre el amor, pero sí que en estos se ciñó a su tema. En cuanto a su poesía, el erotismo está, por supuesto, en todas partes, desde su primeros poemas de *Luna silvestre*, hasta su último poemario, *Árbol adentro*. Donde más clara, sin embargo, será la influencia lawrenciana es, en mi opinión, en las cinco secciones que nutren *Libertad bajo palabra*, ciclo que va de 1935 a 1957, es decir, de sus 21 años de edad a sus 43 años.

Volvamos al pasaje extraído de "La religión solar de D. H. Lawrence", donde Paz confiesa que: "Yo leí *El amante de Lady Chatterley* hacia 1934 y me causó una impresión profunda, como las otras novelas, poemas, ensayos y libros de viaje de Lawrence. Leí sus obras con entusiasmo o, más exactamente, con esa pasión ávida y encarnizada que sólo se tiene en la juventud" (p. 100). No sabemos con exactitud cuáles son esos otros libros de Lawrence que Paz leyó y tampoco sabemos cuándo lo hizo, aparte de los que paso a enlistar aquí (mismos que leyó con posterioridad a 1934): *The Plumed Serpent*, el ensayo *Apocalypse*, su novela breve *St. Mawr*, su relato *The Woman Who Road Away* y sus estampas, *Mornings in Mexico*.

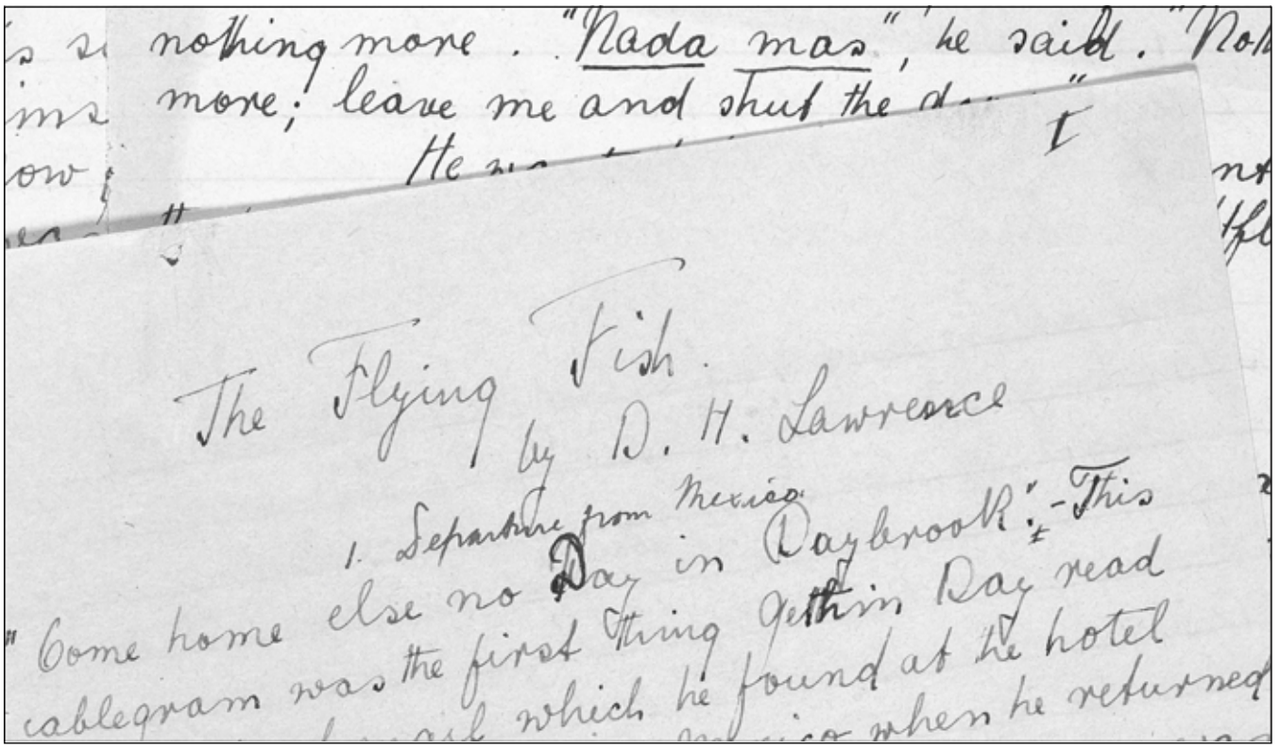
Ahora bien, párrafos más abajo de la citada confesión, se lee lo siguiente: "Lawrence es terrestre, pero su elemento nativo es el fuego, que es la sangre de la tierra y el gemelo adversario del agua. En los seres animados el principio vital del fuego se transforma en líquido: savia, semen, sangre. El fuego circula por las arterias del hombre convertido en sangre. Con el fénix, pájaro que renace de la llama, la sangre es uno de los emblemas de Lawrence. Tal vez la obsesiva repetición de la palabra sangre y de sus asociaciones sexuales y religiosas en mi primer libro (*Raíz del hombre*, 1937) sea un eco

del fervor con que lo leía en esos años. Lawrence me ayudó a reinventar el mito del primer día del mundo: bajo el gran árbol de la sangre, los cuerpos enlazados beben el vino sagrado de la comunión" (p. 101). A partir de esta revelación, no es difícil rastrear esta influencia en la poesía paciana. Aunque él insista en aclarar que sólo aparece en *Raíz del hombre*, en realidad se prolonga a través de los años y a través de las distintas secciones que componen *Libertad bajo palabra*.

Si hubiera que deconstruir la cita, queda claro que el vitalismo lawrenciano al que acude el poeta mexicano se expresa, entre otras, a través de imágenes asociadas con la tierra, lo terrestre, el fuego, el Sol, la sangre, la savia, el semen, las arterias, las llamas, el ave fénix, el árbol de la vida, el árbol de la sangre, el árbol como símbolo fálico, los amantes, el abrazo, el vino sagrado, la comunión, la resurrección de la carne, el mito del primer día y sobre todo el erotismo como una suerte de religión cósmica entre dos. La religiosidad de Paz y de Lawrence es, huelga decir, la del amor sexual y la del arte consubstanciados; su misticismo no es otro que el del erotismo y sin embargo este va a obedecer a sus propias reglas, a sus propias teorías del amor y la pareja. Esta cuestión la dejaron clara ambos a través de su obra: uno en sus ensayos y poemas (Paz), el otro en sus novelas, ensayos y poemas (Lawrence). Nada menos lawrenciano, por ejemplo, que Sade o Fourier. Y nada menos paciano también que el frío racionalismo de Sade o las nomenclaturas poligámicas de Fourier. En otra parte, he estudiado, por ejemplo, la visión monogámica del amor que Paz profesaba, la cual se deduce con facilidad a partir de sus libros ya citados, *Conjunciones y disyunciones*, *La llama doble* y *Pan, Eros, Psique* (*v.* mi ensayo "*Ethos*, amor, sexo en el pensamiento de Octavio Paz" en *La dimensión estética de Octavio Paz*). D. H. Lawrence era, como Paz, un defensor (un creyente) de la monogamia.

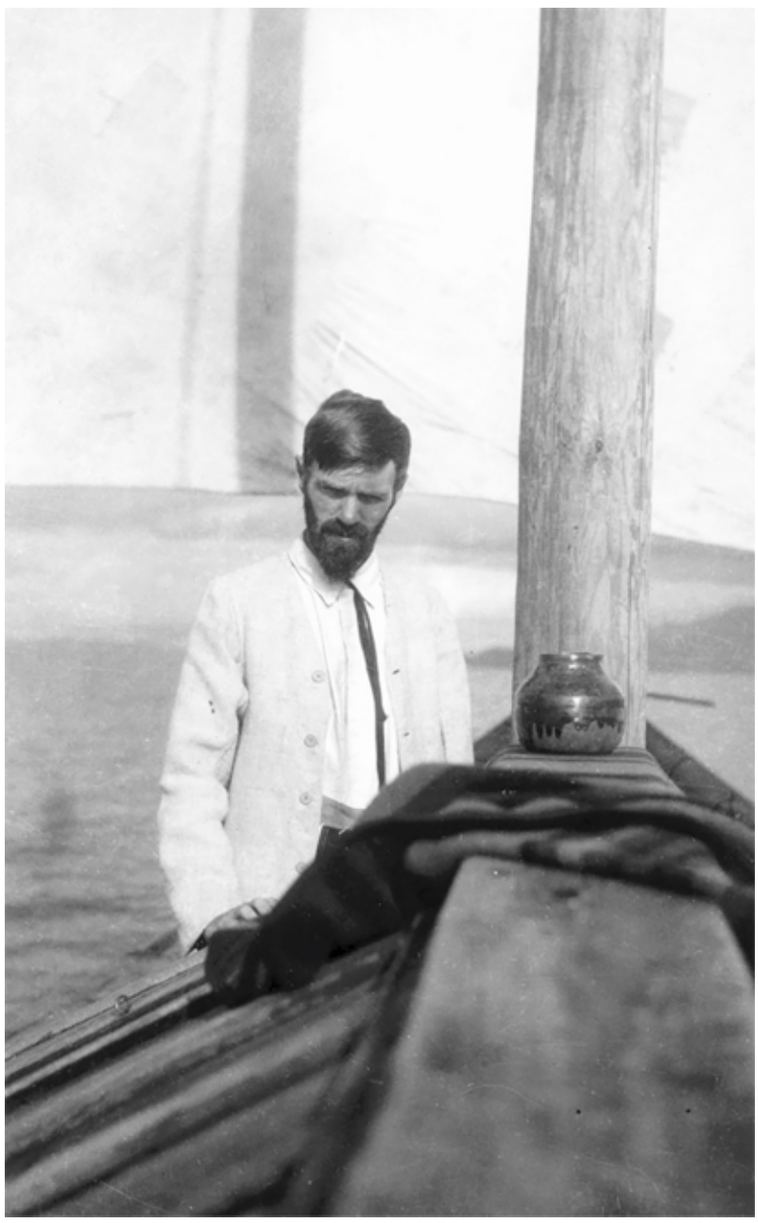
En *Libertad bajo palabra* encontramos la mejor poesía de Paz, donde mejor consiguió hacer coexistir su ser poético con la forma *ad hoc* del poema. En mi opinion, libros como *Ladera este* o *Vuelta* no muestran la mejor poesía de Paz. En ellos se ha despojado, gradualmente, de la sangre, la carne, los cuerpos de los amantes, la comunión y se ha volcado en lo que Lawrence más abominó y el mismo Paz intuyó con acerada visión en su ensayo de 1940: "Su antiintelectualismo, su culto por la unidad vital, cósmica —de la pareja en la naturaleza—, no es más que una parte de esa aversión suya a la razón y sobre todo al masoquismo de la razón, de la razón individual. D. H. Lawrence siempre huyó de toda atomización y de toda mecanización" (p. 287). Eso justo parece, no obstante, acontecer conforme más madura la poesía paciana: la atomización, el intelectualismo, cierto masoquismo de la razón que, sin embargo, no aparecía en *Libertad bajo palabra*. Casi parecería que Paz deseara ir borrando (gradualmente) cualesquiera remanentes de romanticismo tardío que pudiera haber tenido en su poesía temprana. El problema con alejarse de Novalis, Blake, Nerval (o el mismo Lawrence) es que, poco a poco, irá restando vitalismo a su verdadero ser poético, a ese daemón que lo impulsa a escribir poemas-himno, poemas proféticos, poemas eróticos y sacramentales.

Releí *Ladera este* después de 20 años con el propósito original de escribir sobre este libro dedicado a la In-


nothing more. "Nada mas", he said. "No
more; leave me and shut the d..."
The Flying Fish.
by D. H. Lawrence
1. Departure from Mexico
"Come home else no Day in Daybrook". - This
cablegram was the first thing Gethin Day read
which he found at the hotel

D. H. Lawrence, *The Flying Fish*, escrito en la Ciudad de México, 1925

dia. Por más que lo intenté, no lograron conmoverme sus imágenes. O mejor: su lenguaje límpido, transparente, no me fue "comunicado". Algo faltaba, algo echaba de menos. Ese despojamiento verbal intencionado, ese esfuerzo de síntesis y desnudamiento, me hacían echar de menos la fuerza solar, el poder ctónico, el erotismo carnal y vivo, de los mejores poemas de *Libertad bajo palabra*, uno de mis libros favoritos de poesía de todos los tiempos. Los ritos, la simbología religiosa, los sitios, costumbres y el pensamiento hindú, todo era explicado una y otra vez a lo largo de *Ladera este*. El mismo Paz en algún momento supo que necesitaba incluir un arsenal de aclaraciones a pie de página para poder hacer comprensible lo que el poeta había querido expresar. Sin esas largas citas, algo en el poema se perdía. Casi todos llevan una larga explicación al calce. ¿La poesía la necesita? Eliot decidió que sí, no obstante, podemos leerlo sin aquellas. En el caso de *Ladera este*, no lo creo. Pongo un breve ejemplo entre muchos, "Utacamud":



D. H. Lawrence, Chapala, México, 1923

En las montañas Nilgiri
busqué a los Toda.
Sus templos son establos cónicos.
Flacos, barbudos y herméticos,
al ordeñar sus búfalos sagrados
salmodian himnos incoherentes.
Desde Sumeria guardan un secreto
sin saber que lo guardan
y entre los labios resecos de los viejos
el nombre de Ishtar, diosa cruel,
brilla como la luna sobre un pozo vacío (p. 411).

¿Quién es Ishtar? ¿Dónde está Sumeria o dónde estuvo y qué tiene que ver con este poema? ¿Quiénes son los Toda? Y las montañas Nilgiri, ¿dónde están? Y el enigmático título, ¿a qué hace referencia? ¿Dónde está Utacamud? ¿Qué movió al poeta a escribir sobre este sitio? ¿Qué secreto salmodian los viejos sin saber que lo salmodian? ¿Y qué significan los búfalos sagrados que ordeñan estos viejos? Por si fuera poco, las imágenes no me dicen mucho. El poeta desaparece inmediatamente después de habernos dicho que buscó a los Toda. ¿Y qué desubrió al encontrarlos? ¿Qué revelación sobrevino? La poesía no se explica y sé que me equivoco al buscar aquí aclaraciones. Comprendo que como lector de poesía hago mal, me conduzco por el rumbo equivocado, sin embargo, tampoco el poema me conmueve ni me asombra y me deja más bien frío. Acto seguido, me asomo a la larga aclaración que el mismo Paz nos ofrece sobre este poema, la cual inicia diciendo: "Hay una extensa literatura antropológica sobre los Toda, sus ritos asociados a la ordeña de búfalos sagrados, sus sistema de parentesco, su poesía oral y los sacrificios de niños, reales o supuestos, que practicaban. Se ignora el origen de este grupo. Algunos ven en ellos a los descendientes de una colonia de comerciantes sumerio-babilonios… etc (p. 684)". Paz parece más embebido en los meandros antropológicos de su poema, que en el poema mismo. La belleza pervive, ese no es el problema de *Ladera este* o de *Vuelta*. Lo que falta es la experiencia poética o mejor: sobra esa camisa de fuerza que Paz se ha impuesto para transmitir esa experiencia. ¿Cuál es esa camisa de fuerza? Su decisión clara por distanciarse del vitalismo de estirpe romántica de su primera poesía, aquella que informa *Libertad bajo palabra*.

Ahora, en nítido contraste y como botón de muestra, cito un fragmento de "Cuerpo a la vista" de la tercera sección ("Semillas para un himno") de *Libertad bajo palabra*:

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro
[caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,

boca del horno donde se hacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo
[invisible
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida
[perdurable).
Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,
única puerta al infinito.

"Cuerpo a la vista" fue escrito entre 1944 y 1945, lo que significa que Paz tenía 30 años de edad y el influjo de Lawrence continuaba permeando su poesía. La sangre como patria, la sangre como vehículo del conocimiento verdadero, la tierra amaridada con la sangre, la mujer y el hombre oficiando el sacramento del sexo, la exaltada religiosidad erótica, la comunión y el mito del primer día y la vida perdurable. Como en Lawrence, el amor profano no es profano, sino todo lo contrario: es la única experiencia sagrada que el hombre puede pretender alcanzar en este mundo.

Otro ejemplo de clara raigambre lawrenciana lo encontramos en el hermoso "El cántaro roto", poema inmediatamente anterior a "Piedra de Sol" y publicado en 1955, es decir, a los 44 años de edad del poeta:

Bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos,
[deletrear la escritura del astro y la del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y
[el cuerpo, volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de
[caminos adonde empiezan los caminos,
porque la luz canta con un rumor de agua, con un
[rumor de follaje canta el agua,
y el alba está cargada de frutos, el día y la noche
[reconciliados fluyen como un río manso,
el día y la noche se acarician largamente como un
[hombre y una mujer enamorados,
como un solo río interminable bajo arcos de siglos
[fluyen las estaciones y los hombres,
hacia allá, el centro vivo del origen, más allá del fin
[y comienzo (p. 259).

La luz solar, el mito del origen del mundo, el amaridamiento de la sangre y la tierra, el día y la noche, el abrazo del hombre y la mujer como métaforas del mito primordial, todas estas son obvias correspondencias lawrencianas, sin contar la forma versicular, oracular, y el verso libre, típico de muchos poemas del poeta inglés.

En otro tenor, pero de igual importancia, está la influencia lawrenciana en el Paz detractor del materialismo, la explotación y el capital. Hablo específicamente del largo poema "Entre la piedra y la flor" de la tercera sección ("Calamidades y Milagros") de *Libertad bajo palabra*, el cual Paz escribió, según nos cuenta en el prólogo de sus *Obras completas*, volumen 13, durante su visita a Yucatán en 1937 y la aterradora visión que tuvo de los campesinos cosechando el henequén en duras condiciones de trabajo. En la cuarta parte de este poema, Paz apostrofa de forma lawrenciana al materialismo encarnado en el dios del dinero:

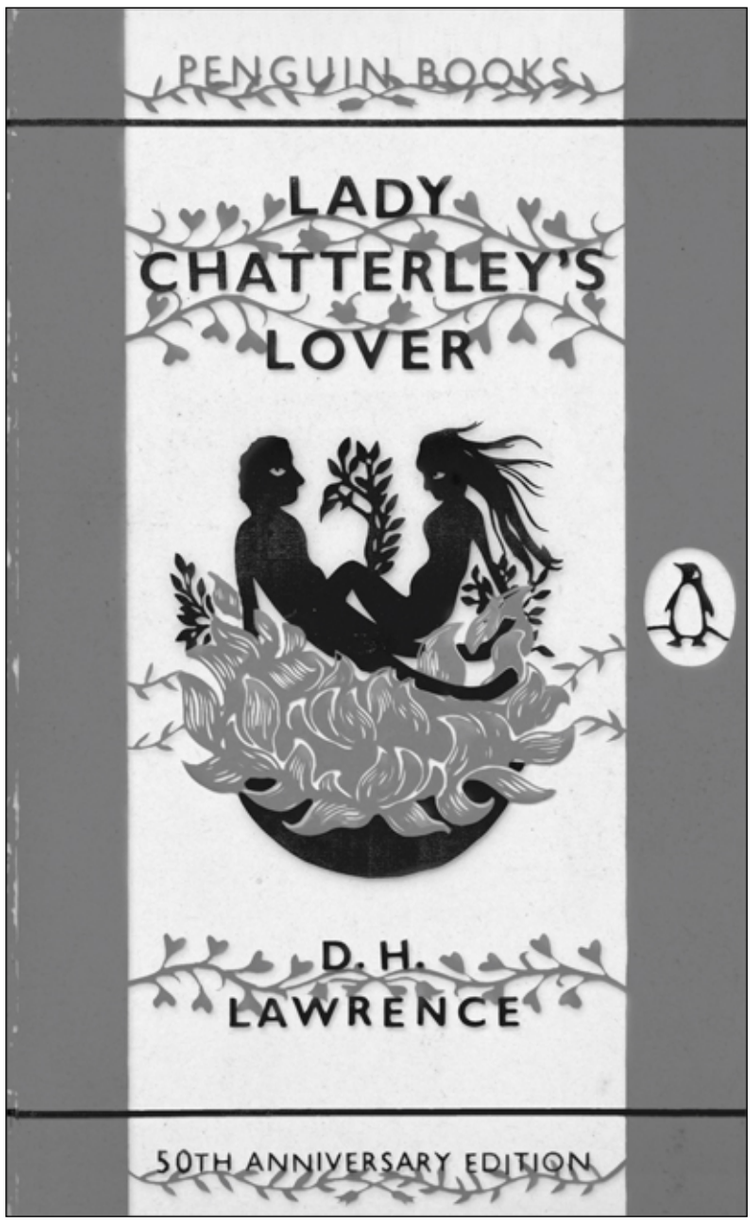
El dinero y su rueda,
el dinero y sus números huecos,
el dinero y su rebaño de espectros.
[…]
El planeta se vuelve dinero,
el dinero se vuelve número,
el número se come al tiempo,
el tiempo se come al hombre,
el dinero se come al tiempo.
La muerte es un sueño que no sueña el dinero.
El dinero no dice tú eres:
el dinero dice *cuánto*.
Más malo que no tener dinero
es tener mucho dinero.
[…]
No el trabajo: el dinero es el castigo.
El trabajo nos da de comer y dormir.
El dinero es la araña y el hombre la mosca.
El trabajo hace las cosas:
el dinero chupa la sangre de las cosas.
El trabajo es el techo, la mesa, la cama:
el dinero no tiene cuerpo ni cara ni alma.
El dinero seca la sangre del mundo,
sorbe el seso del hombre (pp. 98-99).

Otra vez es la sangre el símbolo de la fuerza, la vitalidad y la patria del hombre, y el dinero su contraparte diabólica ("el castigo"), aquello que "sorbe el seso del hombre". (Otra versión de este poema aparece en sus *Obras completas*, sin embargo, en lo esencial, se trata del mismo poema). Como se sabe, *Lady Chatterley's Lover* es no sólo una de las novelas más provocadoras del siglo XX, sino una de las mayores invectivas escritas contra la guerra, la industrialización, el mecanicismo, el materialismo y específicamente el dinero. El capítulo XV de la última novela de Lawerence es de gran importancia pues se imbrica íntimamente con la poética y el pensamiento paciano, en especial con el de la época de su paso por Yucatán.

Mellors, el silencioso y reservado guardabosque, abre su corazón a Connie Chatterley. Le cuenta las intimidades de su vida tras haber hecho el amor en su cabaña una tarde lluviosa. Allí, en esa larga confesión, no sólo hallamos la invectiva lawrenciana contra el dinero, sino

también su absoluto rechazo a la idea misma de procreación. Escuchemos, primero (en el típico lenguaje vernacular de Mellors), el pasaje relativo al dinero:

> I tell you, every generation breeds a more rabbit generation, with india rubber tubing for guts and tin legs and tin faces. Tin people! It's all a steady sort of bolshevism just killing off the human thing, and worshiping the mechanical thing. Money, money, money! All the modern lot get their real kick out of killing the old human feeling out of man, making mincemeat of the old Adam and the old Eve. They're all alike. The world is all alike: kill off the human reality, a quid for every foreskin, two quids for each pair of balls. What is cunt but machine-fucking! —It's all alike. Pay' em money to cut off the world's cock. Pay money, money, money to them that will take spunk out of mankind, and leave 'em all little twiddling machines" (p. 326).



Inmediatamente después de esta diatriba puesta en labios de Mellors, oímos al mismo autor (¿quién más si no?) explicando por qué se niega a traer hijos al mundo:

> "But if you have a child?" she said.
>
> He dropped his head.
>
> "Why," he said at last. "It seems to me wrong and bitter thing to do, to bring a child into this world."
>
> "No! Don't say it! Don't say it" she pleaded. I think I'm going to have one. Say you'll be pleased." She laid her hand on his.
>
> "I'm pleased for you to be pleased," he said, "but for me it seems a ghastly treachery to the unborn creature" (p. 328).

Y líneas más tarde vuelve a la carga con el asunto del dinero a través de una frase lapidaria parecida a la de los ya citados versos de Paz: "Let's live for summat else. Let's not live ter make money, neither for us-selves not for anybody else […] The least little bit o' money'll do" (p. 329).

Como he dicho, la pasión por Lawrence y su pensamiento erótico abarca toda la vida de Paz. Aunque es más claro su influjo poético en *Libertad bajo palabra*, la otra, su influencia moral —o esa visión erótica que Lawrence construyó a través de su obra—, seguirá todavía vigente hasta el final de su vida. Entre muchos ejemplos, veamos cómo, otra vez, en *La llama doble*, publicada cuando Paz tiene 76 años de edad, el poeta mexicano se da a la tarea de comentar y traducir un hermoso fragmento de *Bavarian Gentians*, de Lawrence: "Sí, el erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible. Allí recobra la inocencia de las bestias […] La experiencia que acabo de evocar es la del regreso a la realidad primordial, anterior al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos. Este regreso no es huida de la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos a la totalidad. Comprensión no intelectual sino sensible: saber de los sentidos. Lawrence buscó toda su vida ese saber; un poco antes de morir, milagrosa recomenpensa, nos dejó en un fascinante poema, un testimono de su descubrimiento: el regreso al gran Todo es el descenso al fondo, al palacio subterráneo de Plutón y de Perséfone, la muchacha que cada primavera [*sic*] vuelve a la tierra. Regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan:

> ¡Dadme una genciana, una antorcha!
> Que la antorcha bífida, azul, de esta flor me guíe
> por las gradas obscuras, a cada paso más obscuras,

Idella Purnell, D. H. Lawrence, Frieda Lawrence, Willard Johnson y el doctor George E., Chapala, México, 1923

hacia abajo, donde el azul es negro y la negrura azul,
donde Perséfone, ahora mismo, desciende del helado
[Septiembre
al reino ciego donde el obscuro se tiende sobre la
[obscura,
y ella es apenas una voz entre los brazos plutónicos,
una invisible obscuridad abrazada a la profundidad
[negra,
atravesada por la pasión de la densa tiniebla
bajo el esplendor de las antorchas negras que
[derraman
sombra sobre la novia perdida y su esposo (p. 226).

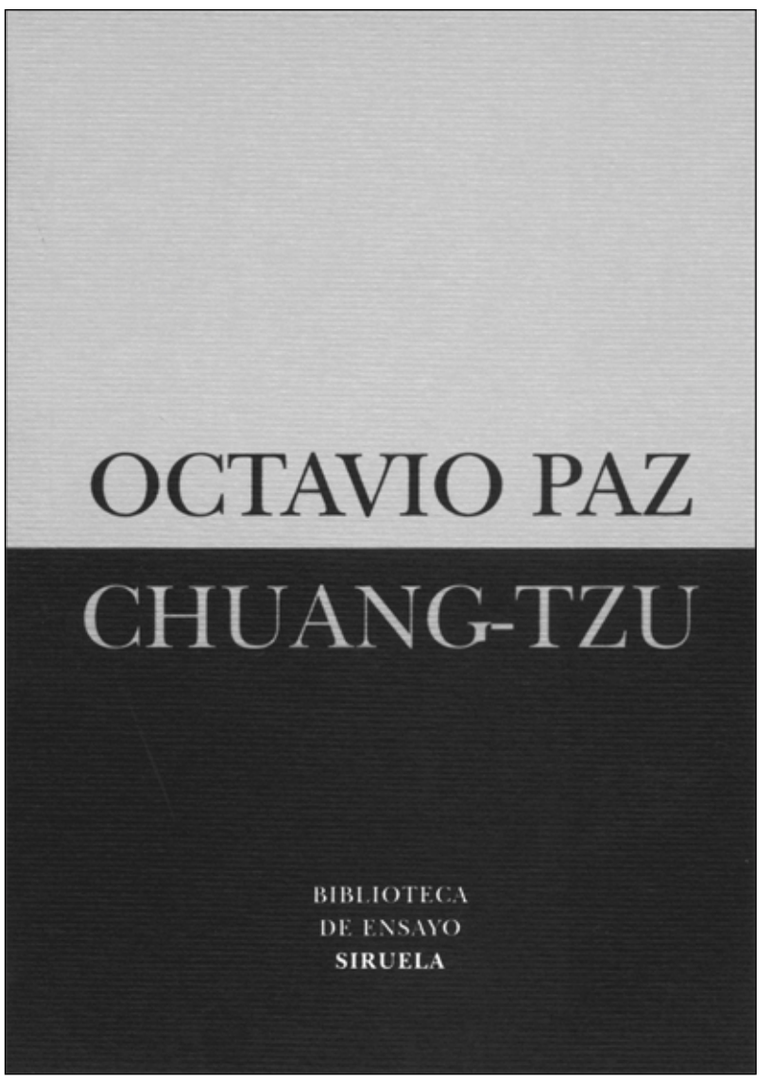
Paz sabe que el poema traducido no sólo nos habla del mito de Perséfone y su regreso a la tierra con Plutón, sino que también alude al sexo anal, tema que se repite en *Lady Chatterley's Lover* de manera más o menos críptica, tal y como apunta Doris Lessing en su ensayo introductorio a la novela: "Lawrence lauds the anal fuck as the apex of sexual experience, but it is written in such a way as not to be explicit". Lo que, de una u otra manera, sí queda claro es que para Paz el erotismo es una desviación "de su fin, la reproducción", cosa en la que insistirá a lo largo de *La llama doble* y que se imbrica con mi tesis inicial de que Paz (como pocos autores mexicanos) sintió el influjo de Lawrence en un aspecto, podemos decir, que profundamente personal. En *La llama doble* escribe: "No hay amor sin erotismo como no hay amor sin sexualidad" (p. 106). Eliminar el sexo equivale a cancelar el amor, en su opinión. Este es un tema en el que, por cierto, Lawrence reincidirá a lo largo de *Sons and Lovers*. Sublimar el sexo equivale, pues, a negarlo, pervertirlo, y Paz, al igual que Lawrence, va a reafirmar esa posición una y otra vez, tanto como su posición frente a la monogamia, la "exclusividad" de la pareja y la no procreación como fines últimos y verdaderos del amor y el erotismo.

Termino por mencionar un hermoso texto de juventud, el cual nos indica qué clase de lector de novela era Paz y en qué clase de novelista se hubiese convertido. En "Distancia y cercanía de Marcel Proust" de 1933, el poeta mexicano nos dice sobre Proust (y lo distingue de Lawrence de la siguiente manera): "Proust desnuda a la naturaleza de todo valor, de todo atributo; de ley o potencia religiosa la reduce a un puro, solitario acontecer. El soplo del mundo primordial y salvaje que atraviesa los relatos de Lawrence no llega a este letal invernadero. Su obra [la de Proust] se dirige a la investigación del carácter individual, nunca a la disolución de la persona en el cosmos o en otros mundos espirituales" (p. 258). Es claro que, a pesar del entusiasmo que el escritor francés le produce, se percibe a sí mismo ambivalente a la hora de celebrarlo pues el gran novelista francés ha reducido "el soplo del mundo primordial" y su "potencia religiosa" a "un letal invernadero". En cuanto a los personajes proustianos, Paz dictamina que el autor de *À la recherche…* no los "disuelve en el cosmos" como hace Lawrence. No estoy seguro, empero, si esto sea bueno o malo y tampoco si Paz acierta al caracterizar a Lawrence de esta manera, sin embargo lo que aquí interesa re-

saltar es la instintiva proclividad que Paz siente hacia "los mundos espirituales" de Lawrence a pesar de rendirle clara admiración a Proust, tal y como hará nuevamente en "Invitación a la novela", texto de 1939, donde afirma que Proust es "el último gran y vigoroso novelista de nuestro tiempo" (p. 283).

En *Lady Chatterley's Lover* aparece una brevísima mención al autor de *À la recherche…*, la cual Lawrence no desaprovecha para dejar en claro dónde se encuentran sus verdaderas afinidades literarias, las cuales no van en absoluto dirigidas hacia el novelista francés. La charla es entre Connie y su marido, Clifford. Veamos:

> "Have yo ever read Proust?", he asked her.
>
> "I've tried but he bores me."
>
> "He's really very extraordinary."
>
> "Possibly! But he bores me: all that sophistication! He doesn't have feelings, he only has streams of words about feelings. I'm tired of self-important mentalities."
>
> "Would you prefer self-important animalities?"
>
> "Perhaps! But one might possibly get something that wasn't self-important."
>
> "Well, I like Proust's subtlety and his well-bred anarchy."
>
> "It makes you very dead, really."
>
> "There speaks my evangelical little wife" (p. 292).



A pesar del claro sarcasmo de su marido, Connie sabe responder: preferiría el engreímiento de las bestias si se diera el caso, que la alambicada pretensión proustiana que adora su marido. Proust la aburre, dice; Proust no tiene sentimientos sino "flujo de palabras sobre sentimientos". A Clifford, por el contrario, le gusta la "sutil anarquía" proustiana y su "sofisticación", a lo que Connie responde que esa anarquía "te deja muerto". Está claro hasta aquí que Lawrence está de parte de Connie. Es asimismo evidente que es adversario de la posición literaria de Clifford, quien, no lo olvidemos, está paralítico y es estéril. Clifford escribe libros, es decir, es un aristócrata que sabe bien de lo que habla, es un entendido en la materia. Clifford simboliza, no obstante, la odiada Inglaterra de Lawrence: una tierra baldía, una isla sin porvenir para sus gentes oprimidas, para sus asexuados y afeminados hombres. Dicho esto, y para concluir, resulta preciso desentrañar si Paz pudo haber leído *Lady Chatterley's Lover* en 1933 y no en 1934, tal y como nos dice en "La religión solar de D. H. Lawrence". Este detalle es esencial pues el texto sobre Proust es de 1933 y, sin embargo, en el citado ensayo de 1990 Paz cuenta que leyó la novela "hacia 1934". Recordemos que este segundo texto sobre Lawrence, Paz lo escribe cuando tiene 76 años de edad. No es imposible suponer que el poeta mexicano hubiese equivocado las fechas por un solo año: no por otro motivo mencionará *precisamente* a Lawrence en su texto sobre Proust. En todo caso, el contraste entre ambos autores debe haberlo, por decir lo menos, impactado. Por los dos siente una inmediata, profunda, admiración, no obstante, si uno se da a la tarea de indagar en el *corpus* paciano, se dará cuenta de que sus verdaderas afinidades literarias, eróticas y morales estuvieron (a lo largo de su vida) con Lawerence y no con Proust. Sólo imaginemos el momento en que, hacia el final de *Lady Chatterley's Lover*, Mellors le dice a Connie: "Yet I'm something to myself at least. I can see the point of my existence, though I can quite understand nobody else's seeing it […] I don't believe in the world, not in money, nor in advancement, nor in the future of our civilization" (p. 417). ¿Cómo habría reaccionado el joven Paz lector de novelas al leer esta declaración de principios? ¿Qué habrá pensado de su nuevo hallazgo literario al saber que justo este peregrino iconoclasta había estado en México buscando el epicentro de su ideario comunitario, esa posible tierra del fuego redentora del hombre partido a la mitad? ¿Qué habrá venido Lawrence a buscar hasta Oaxaca en 1923 y 1924 que luego Paz tuvo que ir hasta la India a buscar? ¿Acaso lo mismo pero con distinto nombre? Y al final, ¿lo encontraron? ¿O en la sola búsqueda se hallaba el sentido? **u**

Mis tedebos a Felipe Leal

Carmen Boullosa

Director de la Facultad de Arquitectura de nuestra Universidad de 1997 a 2005, Felipe Leal es uno de los mejores exponentes de su disciplina, reconocido internacionalmente. Su obra se destaca por una innovadora mirada para dotar a los espacios de belleza acogedora y deslumbrante. La novelista Carmen Boullosa, autora de Las paredes hablan*, le extiende en este texto un cálido agradecimiento.*

Tengo una larga lista de tedebos a Felipe Leal. Uno de estos es vivir en su casa, la casa que él me leyó —como quien sabe leer las cartas—. Con su equipo de profesionales y artesanos, convirtió una esquina hostil en un hogar. Entre los detalles sobresalientes, Felipe Leal cambió la disposición de las ventanas a la calle, que ahora sólo permiten ver las frondas, las ramas de los árboles tupidas de hojas, el cielo. Horizontales, son como pinturas japonesas, con la ventaja de que a cada instante son diferentes, un museo mudable de paisajes. La casa es como un barco en tierra firme, enrielada en los cielos temperamentales del Valle de México.

Este ángulo de la mirada, no horizontal y no vertical, es un punto de vista idóneo para apreciar nuestro mundo.

En el segundo piso, en cambio, Felipe abrió ventanas a la calle. Desde ahí, los paseantes y los automóviles son lo que enmarca la verdura de los árboles, otro tipo de paisaje urbano. La percepción es que ellos no me ven, y yo los veo. En cambio, en las ventanas horizontales de la planta baja, sé que el mundo también me toma en cuenta. Las ramas de los árboles se diría nos acarician.

Son conocidas las virtudes del arquitecto y hacedor Felipe Leal —su complicidad con la luz, con la ciudad (o el mar), con el barrio, con la manzana, con el corazón de la manzana, con la necesidad colectiva de ornato, con las historias y la materia previas del predio, con su entorno; más su capacidad para trabajar en equipo, su sentido común, su sensatez y disposición (dulce), su ojo sicológico (nadie conoce mejor que él a los habitantes de sus obras) y la alegría que transmiten sus construcciones—.

Sabemos también que la escuela que él escogió fue la de Luis Barragán. El hijo de este gran arquitecto aprendió sus lecciones, y después traicionó al padre. Si Barragán es el celo de la intimidad, y asociamos a la pared como su signo, en Felipe Leal tenemos la procuración del espacio colectivo, y la ventana.

La pared barraganesca juega un papel distinto en la obra de Felipe Leal; si en Barragán es conventual, en Felipe es fiesta. En una de las casas de Leal (la casa Chimalistac) levantó una pared de más, sin ton ni son, separada de las otras y en ángulo. En esa casa llena de luz, la pared es negra, como si se hubiera vestido para salir de noche, como si hubiera estado lista para el reventón

cuando la encerraron, ya lista y acicalada. La pared es la fotografía de un paso de baile.

Admiro la imaginación dúctil de Felipe Leal, su espíritu lúdico, su naturaleza artística eminentemente social. En sus obras, los ladrillos, las ventanas, los pisos, las calles y las plazas son de gramática felipelealesciente; todos los fonemas son diálogo entre la cosa y su uso, entre su utilidad y su belleza. Y, como lengua de esta gramática, aparece la habilidad camaleónica para enlazar al espacio y al usuario. Lengua que también los funde (al habitante, la casa, la obra) con la ciudad, los apantles, el mar, o el paisaje.

Las características, las virtudes de Felipe Leal, ayudan a comprender en retrospectiva que su salto hacia las intervenciones de espacios públicos era algo lógico. En una de estas, la estación del microbús en Ciudad Universitaria (que no es un embudo, sino una especie de guiño a Frank Lloyd Wright, un pequeño Guggenheim volcado y desnudo, sin paredes, todo ventana), hay el homenaje al vértigo de la gran urbe que, al llegar a la UNAM, se recoge y se expande para ponerse a estudiar, para pensar y analizar mientras contempla la ciudad y el mundo.

Regreso a otro tedebo a Felipe Leal:

En noviembre del 2012, cuando todavía daba yo clases en la universidad pública de la ciudad de Nueva York y literalmente acababa de llegar a Ciudad de México, fui a la apertura de una exposición importante y dolorosa. Saliendo de esta, para sacudir el ánimo y estirar la piernas, crucé Avenida Juárez y me encontré a la Alameda perfumada con lavanda fresca, repleta de luz, blanca como un caramelo de anís.

En su renovación, que me pilló por sorpresa, la Alameda se parecía más a sí misma; era aún más el parque público más antiguo del continente; era la de Amado Nervo, aquella de la que escribió en sus crónicas:

> cuando el primer grito esencialmente nocturno "¡A las jaletinas!" se oye por las calles de Dios, el noctívago llama al vendedor y le compra... un vasito de jaletina descolorida como la piel del pobre diablo, y desabrida como el hastío... los noctívaros acabarían por moralizar a las busconas con buenos consejos y vasitos con jaletina...

Las caprichosas musas me guiaron a la Alameda exacto cuando esta estrenaba vestido. Felipe Leal, responsable de que nuestro parque central respire aires nuevos para ser más quien es, iba al frente del recorrido inaugural.

Separándome del cortejo que acompañaba a Felipe, regresé a la lavanda y, en un momento iluminado, quedé suspendida, ahí enrielada a un pasado vivo y a una luz que (entonces yo no lo sabía) no caía del todo vertical, ni horizontal, sino inclinada, como esa visión de paisaje que hoy tengo en la ventana cerca de la que es-

Alejandro Aura y Carmen Boullosa, Mercedes y Pablo Boullosa con María Aura en brazos de su padre

cribo. Inclinación ideal para incorporarse a la ciudad: no viéndola como a un esclavo, de arriba hacia abajo (como desde lo alto de un rascacielos); tampoco horizontalmente, no nuestro ojo frente a su ojo. Se la ve mejor desde una prudente inclinación, aceptando no ser ni el más grande, ni el más pequeño animal de la selva, no la hormiga y no el león, sino el hombre. Por mirar así, se adquiere una responsabilidad con el entorno. Una responsabilidad total, y una pertenencia.

Intervenir, renovar, revitalizar el pasado en los espacios públicos es lo que ha hecho Felipe Feal. Como en la Alameda Central, en el Monumento a La Revolución —la llamada Plaza de la República—.

Ese monumento solemne fue durante décadas en el imaginario colectivo el punto medio (imposible) entre el palacio interrumpido de Porfirio Díaz y el triunfo de la agenda política postrevolucionaria, con su cola de fracasos y traiciones. Nacido como monumento "intervenido" por artistas, había perdido su ser crítico. Al ser reintervenido por Leal, lo que ya era una tumba se convirtió en un presente posible, un espacio de juego y reunión donde saltan el agua y la patineta, aparecen el beso, la cháchara y la fiesta, desafiando cualquier pétrea institución. Es también espacio de memoria, subrayada en el perpetuamente nocturno museo de su sótano, ideal para recordar, como en los sueños, el pasado.

No demoler, no "reciclar", no sólo limpiar: volver a leer el pasado y darle otro sentido.

Hace muchos años, Felipe arrancó un viejo piso en aquella bella casa en Mixcoac que él volvió bellísima para que viviéramos felices Alejandro Aura, yo, y donde nacieran y crecieran nuestros hijos. La "intervención" de Felipe Leal fue total, pero me detendré en un detalle. Con las vigas del año-del-caldo que sostenían el piso desvencijado, Felipe Leal revistió la "nueva" vieja casa, hizo visillos para el cuarto que daba a la terraza luminosa, los muebles de la cocina y del baño principal, la puerta de la entrada, y más.

En aquella bella casa había vivido, antes que Alejandro Aura, el actor Jorge Mistral, el galán con Sara Montiel de *Carmen la de la Ronda*, con Tere Velázquez en *Pecadora*, con Sofía Loren en *La sirena y el delfín*, entre otras muchas películas. Actuaba de "antagónico" en la telenovela *Hermanos Coraje* cuando, en esa misma casa, sufriendo cáncer del duodeno, optó por una muerte digna. El actor del *Derecho de nacer*, fue un actor del derecho de morir.

Un sinnúmero de leyendas corrían alrededor de Tiépolo 20 —que si las paredes habían estado pintadas de negro, que si un fantasma se escondía en el baño—. El hecho era que ahí el bello Mistral sí se voló los sesos.

Felipe Leal convirtió el piso de la memoria de una muerte digna y voluntaria, en el presente visible de varias vidas voluntarias y felices.

Empezando este siglo (hace ya casi dos décadas), en alguno de mis periplos laborales, me hospedaron en un edificio de la autoría de un arquitecto universalmente hiperfamoso. Todos los días arribaban carretadas de turistas japoneses que venían a visitar "la obra". Los guarda mi memoria vestidos de ropa oscura, y al fondo, a sus espaldas, hacia donde ellos no volteaban a ver, el hermoso jardín arbolado de aquella Ciudad Universitaria, que no era el Bois de Bologne pero tenía su verdor.

Los amantes del arquitecto recorrían las áreas comunes, los pasillos y un estudio que, hasta donde recuerdo, conservaban vacío para exhibición. Del estudio, el lugar predilecto era el baño —y el más conflictivo del *tour*, porque los acogía a cuentagotas para que le tomaran fotos.

El estudio donde yo estaba hospedada tenía dos áreas medio divididas cada una con su gran ventantal. Los dos enormes ventanales tenían la misma vista: el *Périférique* con sus hileras de coches zumbando las 24 horas del día, pero más a la única hora de las 24 que yo sé dormir, esto es, muy temprano en la mañana.

La regadera —que arrancaba óes a los veneradores turistas—, era un estrecho tubo metálico. Yo entraba con algo de horror a esta, que no tenía jabonera para no quitarle "diseño", y el jabón, más de una vez, se me cayó. Aunque yo pesara entonces como diez kilos menos que hoy, debía salirme de la regadera —del tubo— para recoger el jabón y jabón en mano volvía a entrar para poder continuar mis diarias abluciones. El admirado lugar perpetrado por un célebre era para mí infernal.

El célebre arquitecto desfelipeleálido me martirizó los pocos días que soporté la estancia en su construcción. El "estudio" no invitaba a la observación (como sí lo hace el medio-Guggenheim de la parada CU del Metrobús), y la ciudad tenía en él nula presencia. Los turistas visitantes del edificio eran en realidad prófugos de la belleza de París, no sus observadores o pensadores.

Me mudé a un departamento en otro *arrondissement*, gracias al afán de amigos parisinos. El baño me permitía el bañarme sin hacerme sentir agua del caño, la recámara era un espacio de recogimiento y las áreas sociales (la sala y el comedor) tenían vista al hermoso parqueci-to del barrio.

El ojo y el cuerpo: las dos lecciones que aquel arquitecto clásico no ejerció, la relación entre la ciudad y el habitante, la necesidad del árbol, o el cielo, o el mar, son lo que ha dominado con los años Felipe Leal. Y esa mirada en ángulo, tan profundamente social porque reconoce el valor del árbol, del cielo y del mar. u

¿Ser o no ser?

Paulina Rivero Weber

Occidente ha visto el cambio y la finitud como algo meramente negativo y los ha ocultado con la ilusión de la permanencia, expresada en el verbo "ser", sin el cual sería imposible concebir la filosofía en nuestra civilización, plantea la doctora Paulina Rivero Weber, especialista en la obra de Friedrich Nietzsche y reconocida catedrática de nuestra Universidad.

¿Qué decimos cuando usamos el verbo "ser"? Desde sus orígenes filosóficos en Grecia antigua, la filosofía se cuestionó sobre el significado de esa expresión. Con base en ella planteó la dualidad entre la permanencia y el cambio; de hecho se tiene a Tales de Mileto como el inaugurador de este camino por haber abierto esta cuestión. Tales creyó que a través de todo cuanto vemos cambiar de manera incesante, hay algo común a todo ente que permanece: el agua. Frente al constante cambio, Tales buscó algo fijo, no cambiante, y lo mismo hicieron sus predecesores presocráticos. De esta manera para Occidente se perfilaron las nociones de ser y permanencia por un lado, y las de cambio y devenir por otro.

Después de Tales, Heráclito de Efesio puso su acento en el devenir. Para el filósofo de Efesio el devenir es radical: todo permanece en cambio constante porque esa es la forma de ser de todo cuanto existe. Pero aún para él, el cambio del día a la noche, de la enfermedad a la salud, de la paz a la guerra, se da al interior de un *lógos* universal que es un fuego eternamente vivo, que no rebasa sus medidas y por lo mismo aún para él existe algo fijo e inmutable. Cratilo llevó al extremo la propuesta heraclítea y consideró que no existe nada permanente, que todo es un constante flujo y por lo mismo, como diría Nietzsche, no hay puentes ni pretiles: todo está en el río del devenir y nada "es": todo deviene.

En Occidente, del *to einai* de Platón al *sein* de Heidegger, son muchos los pensadores cuya filosofía ha girado en torno a la cuestión del ser. Este problema filosófico surge desde un lenguaje concreto: tanto en griego como en alemán, inglés, español, francés o italiano, el verbo "ser" es el sustento del problema fundamental de la metafísica, a saber: la pregunta por el ser, ya sea que la expresión se entienda como un verbo sustantivado, como en el caso de Heidegger, o como una entidad más. Pero ¿qué pasaría si este verbo no existiera? ¿Hubiera sido acaso posible filosofar en Occidente?

*

El pensamiento chino es una muestra de qué tipo de filosofía y cosmovisión puede surgir desde un lenguaje en el cual simplemente no existe el verbo ser. El verbo "ser" en China fue inexistente hasta hace apenas muy pocos siglos, cuando China se interesó por lo que encontraba más allá de sus confines y surgió la necesidad de traducir al chino una expresión hasta entonces inexistente para ellos.

Pero ¿cómo filosofar sin el verbo "ser"? Es más ¿cómo hablar siquiera sin el verbo "ser"? En la antigua China este no era un problema, por una sencilla razón: todo cuanto existe está en un constante juego de fuerzas, no "es"; ni siquiera está: ser y estar son verbos inexistentes en el chino antiguo. Tanto cosas como personas, o ideas, no "son" ni "están", sino que se comportan de cierta forma en relación con un determinado contexto que está en constante cambio y movimiento, y esto hace absoluta-

mente imposible concebir que algo "sea". Para el chino antiguo nada es, pues todo cuanto existe está en tránsito de la fuerza a la debilidad, del saber a la ignorancia, de la superioridad a la inferioridad, esto es: nada "es" pues no hay nada estable, todo deviene en constante cambio. Eso nos lleva a comprender que el primer libro sapiencial de la antigüedad China, el *I Jing*, se llame "el clásico de las mutaciones" o "el clásico de los cambios". Por todo lo anterior, la expresión "ser" desde la perspectiva china es, como dijo Nietzsche, el último humo de la filosofía que se desvanece: nada es porque todo deviene. La expresión "ser" oculta el constante flujo de la vida bajo la falsa ilusión de permanencia y completud.

Pero hay algo más. No solamente se trata del constante cambio y devenir. Nada es permanente porque no existe expresión alguna que agote la explicación de las innumerables posibilidades detrás de cualquier cosa, persona o idea.

En Occidente podemos emplear expresiones como estas: yo soija. Yo soy tú. Yo soy profesora. La trampa de nuestro lenguaje radica en que esta forma de expresarnos nos hace tomar la parte por el todo. Ninguna de esas expresiones agota lo que hay en mí, pues yo cambio segundo a segundo. Decir "yo soy x" es definir "el ser" de alguien, esto es, lo que alguien es, por una de las incontables facetas que cualquier persona tiene.

Para el chino antiguo lo anterior permanece tan impensable como absurdo. Todo cuanto existe funciona, se relaciona en un devenir entre la dualidad *yin* (lo receptivo, femenino, tierra, oscuridad, absorción) y *yang* (lo activo, masculino, cielo, brillantez, penetración), cuya imagen más conocida es el *Taijitu*. Nada "es" porque nada puede permanecer ni en *yin* ni en *yang*: cada vida transcurre en un ir y venir de *yin* a *yang* y viceversa, pero resulta imposible que algo "sea" de manera absoluta *yin* o *yang*: uno contiene al otro y a la vez el flujo entre ambos no cesa.

Pongamos un ejemplo: al dar una clase, el profesor es *yang*, pues tiene algo que decir desde un lugar privilegiado. El estudiante que aprende es *yin*, es receptivo. Pero en el momento en que un estudiante plantea una objeción correctamente, el estudiante es *yang*, y el profesor, que intenta comprender la objeción, es *yin*.

Esas ideas de la China antigua son las que mayor peso tendrán sobre el daoísmo filosófico, para el cual nada que sea permanente puede nombrarse. El ámbito de la permanencia es repelido por el lenguaje, que etiqueta y define cuanto existe creando la falsa ilusión de que cuanto existe "es" de modo permanente.

Todo esto resulta de suma importancia cuando hablamos de la constitución de la idea del "yo". Cuando decimos "yo soy profesora", "yo soy madre", o "yo soy esposa", lo que cambia es el predicado de la oración, pero permanece el sujeto "yo soy". Al decir "yo soy x" o yo soy y, cambia el predicado, pero permanece el sujeto: "yo soy". Esto permite fijar una idea del yo como algo permanente, como algo que no cambia: yo soy. Pero ¿qué es el "yo"? En un mundo en el que no hay nada fijo ni estable, en el devenir del cosmos en su totalidad, ¿qué quiere decir "yo soy"? Somos una conformación más de diversas moléculas que han tomado la forma temporal de un ser humano: ¿qué indica el verbo ser, sino una mera ilusión?

Decía Nietzsche: en algún rincón del universo centelleante un animal inteligente inventó el conocimiento… después el planeta se heló y el animal murió. Para este filósofo todo es como cuando una ola que se estrella contra las rocas y cientos de diminutas gotas de agua se individualizan y "son" por una fracción de segundo; a la siguiente fracción retornan al mar. Pero esas gotas, aun en esa fracción de segundo, cambiaron en su irrefrenable movimiento. Eso es lo que sucede con el ser humano para el mundo daoísta.

¿Qué ha sucedido con Occidente? ¿De qué hemos hablado durante 25 siglos de filosofía en torno al ser, cuando existe todo un mundo que ha filosofado sin la existencia de ese verbo? Al poseer un verbo ser, hemos encontrado una cierta estabilidad en el cambio. Parece

que requeríamos de pretiles a los cuales fijarnos en medio del incesante flujo de la vida. Pero al no existir esos pretiles; al intentar aferrarnos a algo, mientras el flujo de la vida continúa, lo que se produce es lo que el budismo ha llamado dukka: sufrimiento.

Hasta donde puedo ver, Occidente ha visto el cambio y la finitud como algo meramente negativo y los ha ocultado con la ilusión de la permanencia, expresada en el verbo ser. Decir "yo soy" implica asumir que hay un yo que se sostiene a lo largo de toda una vida, un yo que da identidad individual. Esa idea del yo fijo y estático que permanece a través del cambio es, para el daoísmo y para el budismo, una ilusión. Para estas tradiciones es necesario aprender a desapegarse de la imagen fija del "yo" para poder fluir. Decía Blake:

> He who binds himself a joy
> does the winged life destroy.
> He who kisses joy as it flies
> lives in eternity sunrise.[1]

Pretender quedarse fijo a una idea alegre es destruir lo que Blake llama la vida alada, que es lo mismo que Heráclito simbolizó en el río del devenir. Pero lo peor es que solemos aferrarnos no solamente a una alegría, sino a ideas dolorosas del yo, a ideas fijas que brindan una identidad segura, aunque sea sufriente. Porque preferimos creer en lo que sea, antes que aceptar que no hay un sustento firme bajo nuestros pies y que todo fluye: esa es la implicación existencial que brinda el "yo soy".

Todo esto conlleva implicaciones éticas. Al pretender negar el cambio, lo que se niega es la temporalidad propia de todo cuanto existe. Por eso consideramos que la muerte es algo meramente negativo, por eso es tan difícil superar una pérdida para nosotros los occidentales. Para el daoísta esa finitud vital y la misma muerte son una parte de la misma vida.

Con ello Occidente ha creado una ética de la eternidad: somos seres finitos que buscamos eternidad, seres cambiantes que buscamos una identidad fija y una vez que la logramos, la creemos. Olvidamos que somos gotas que por una fracción de segundo se han desprendido del mar para regresar de inmediato a él.

Tomar consciencia de la fragilidad de eso que llamamos "yo", brinda la posibilidad de no aferrarse tanto a una imagen fija, con lo cual se puede vivir lo que Blake llamó la vida alada. No aceptar lo anterior es atentar contra la vida misma, es como pretender estar quieto en medio de un torbellino. Para el budismo tanto como para el daoísmo vivir la vida en su alado movimiento, en su constante fluir, brinda la posibilidad del desapego, con lo cual se logra la felicidad.

La ausencia del verbo ser en la lengua y en el pensamiento de la antigua China implica asumir que, como diría Blake, la vida alada no "es"; vuela, fluye, deviene. **u**

[1] Imposible traducir a Blake o a cualquier otro gran poeta, pero lo intento para que se capte que la idea es esta:

> Quien se encadena a una alegría
> destruye la alada vida.
> Quien al vuelo besa la alegría alada
> vive en una eterna alborada.

En un rincón de la memoria

Beatriz Espejo

Recuerdos infantiles que transcurren en las cálidas tierras de Veracruz se entretejen con la amargura y las intrigas de los adultos que los niños perciben y padecen. Este es el marco en el que se desarrolla esta deliciosa narración de la escritora Beatriz Espejo, autora de Alta costura.

No era difícil saber por qué los niños se entusiasmaban tanto cada vez que se hablaba de pasar el carnaval en Veracruz. Allí nadie les daba órdenes ni les indicaba qué hacer. La casa donde se hospedarían no se parecía a la mansión que su abuelo habitaba en Mérida y que había abandonado con muebles, candiles, porcelanas y hasta ropa para escapar de las amenazas de muerte lanzadas contra él por Felipe Carrillo Puerto cuando le expropió su hacienda Tecax; pero el abuelo sobrevivió gracias a sus contactos y se asoció con amigos para abrir lejos del peligro una agencia cordelera. La construcción donde ahora vivía se había levantado piedra sobre piedra bajo las órdenes de un maestro de obras a quien la estética importaba un comino; sólo cuidaba que sus ladrillos no se vinieran abajo. En la misma calle de nombre patriótico, 16 de septiembre, se habían hecho otras seis casas del mismo tipo destinadas a cada uno de los hijos que el abuelo había procreado con la abuela Otilia Sánchez. Entre ellas una se distinguía por ser un poco más fea pero más curiosa. Parecía una torre de cuatro pisos en un terreno triangular cuyo único chiste era que estaba al principio de la cuadra y todas sus ventanas miraban al océano.

La casa del abuelo, bastante más grande, aunque pintada como las demás de amarillo, presumía de una desmesurada terraza sin proporción con el resto de las otras habitaciones a donde tampoco se necesitaban binoculares para ver la inmensidad azul hasta confundirse con la inmensidad del cielo. La gloria de la fachada era una planta llamada copa de oro cuyas flores pesadas parecían volcarse hacia la tierra después de una bacanal. Creció ella sola, sin ayuda de jardineros que buena falta hubieran hecho para recortar el estrecho jardín delantero, pues la parte de atrás consistía en una plancha de cemento donde se guardaban los coches y a intervalos transitaba un perro café, de pelo tan corto como su cola y sus orejas. Los niños no indagaron a qué raza pertenecía aunque tampoco hubiera podido decirse que eran unos eruditos en cuestión de perros. Nunca pensaron jugar con él; pero supusieron que era fino pues lo llevaron de cachorro como regalo al abuelo en otro de sus viajes desde México. Ahora lo cuidaba un pariente mu-

do, Vicente, medio hermano de la abuela Otilia, y alguien tuvo la ocurrencia de llamarlo Yuri. Creció entonces sin cuidados, a la buena de Dios, y lo único que Vicente no olvidaba era darle de comer y beber por lo cual siempre lo seguía. Sus patas crecieron a una altura regular y nadie osaba no obstante su mansedumbre hacerle una caricia ni acercarse a él de polvoso y desaliñado que permanecía; sin embargo a intervalos regulares mostraba su presencia recortando contra el cemento trasero su sombra perruna, y de vez en cuando aullaba desconsolado a la Luna pidiéndole que se quedara más tiempo en la inmensidad azul marino mitigando el bochorno con su frescor y librándolo del atontamiento que el Sol le producía.

Lo niños nada de eso advertían, metidos en su propia felicidad, ni intentaron comunicarse con Vicente ni se fijaron en sus ojos azorados ni tampoco procuraron ocuparse del Yuri. Los aceptaban como algo conocido, sin sorpresas, y parte de lo esperado.

El ritual de venida resultaba archisabido. La niña se hincaba en el asiento trasero y mirando por la ventanilla el panorama que se alejaba componía versitos al atardecer: "Qué tristes están los cerros porque ya se va su Sol" y otras ocurrencias por el estilo que a su madre le parecían la octava maravilla, los memorizaba y la enorgullecían convencida de que había parido a una de las Brönte; luego llegaba la cuota dura del camino: Las temidas cumbres de Acultzingo con sus vientos, su humedad, su neblina y sus innumerables curvas donde la poeta, blanca de puro mareada, llegaba a vomitar, lo cual por más que se quisiera no demostraba nada literario sino la parte asquerosa del viaje en que los padres se enojaban porque ensuciaba el reluciente automóvil. A esa señal, el niño comenzaba a llorar porque ya no tardarían demasiado las odiadas aulas escolares. Ningún poder humano o divino lo hacía entender que apenas empezaban el trayecto, hasta que él mismo recibía consuelo con la caricia del viento entrando por las ventanillas.

Paraban en Perote para comprar una pierna de jamón tipo serrano y comer espléndidas tortas. Las nubes habían cubierto completamente el horizonte y la grisura reinante tejía celajes plateados. Y al fin llegaban.

2

El mar bailaba contento de recibirlos, las olas arribaban unas tras otras y pasando se perdían en la lontananza dejando señales húmedas sobre la arena. Su rumor no cesaba y cuando alguna de sus furias se estrellaba contra una de las rocas que había en lugares estratégicos como si el hacedor de la belleza las hubiera puesto allí, para romper un poco la monotonía, se deshacían convertidas en chispas de agua y volvían a caer. Olía a légamo, sal y jarcia mojada. Un muchacho descalzo con los pantalones arremangados cortaba cocos de una palmera para venderlos en un carrito donde había un bloque de hielo, las alas del sueño tocaban dulcemente algunas luces prendidas a lo lejos y en las orillas del puerto no había indicios de fiestas ni desórdenes de ninguna especie. Reinaba la calma chicha. Arriba, el ocaso enroje-

cía las nubes panzonas que transitaban despacio como trasatlánticos o animales de formas fantásticas sin anunciar nortes entrometidos.

El abuelo, que se sentía hecho a mano, vestido como hacendado yucateco, traje de lino blanco, corbata negra y sombrero jipijapa, los esperaba según costumbre en la puerta de su casa. Estaba con la pequeña reja abierta y media hora de impaciencia acompañado de su enfermera habitual. Los tripulantes saltaban del coche, y la primera demostración amorosa se dedicaba al niño que alzaban hasta su elevada estatura para darle un beso lagrimoso porque en él, que llevaba su mismo nombre y apellido, cimentaba todas las esperanzas en un futuro que ya no vería. Había vivido bastante tiempo pero la sola idea de morir le producía escalofríos, a eso se debía la presencia de la enfermera y las visitas constantes del médico más famoso del lugar, Horacio Díaz, sobrino nieto del poeta Salvador Díaz Mirón a quien el abuelo adoraba y recordaba en sus conversaciones introduciendo parrafadas de sus versos o composiciones completas porque la poesía romántica y modernista era su talón de Aquiles. Nadie quería hablar de cosas tristes y las lágrimas del abuelo no conmovían demasiado. Todos las tomaban como algo habitual. Se congratulaban de haber llegado sanos y salvos y dispuestos a divertirse. La primera noticia se escuchaba sin preámbulos. El tío Enrique, excelente cocinero, había horneado para el padre una pierna de jamón claveteada, con jugo de piña y cerezas en almíbar y al niño le tenía dispuesta una enorme gelatina sin importarle que el niño las detestara tanto como detestaba al tío que le retorcía las orejas hasta hacérselas sangrar en acciones inexplicablemente agresivas; pero nadie protestaba.

3

Apenas subían el equipaje y colgaban las hamacas que aumentaban las camas, la niña no perdía un segundo y picada de una curiosidad temerosa se dirigía a la terraza donde siempre se encontraba la tía Ernestina entregada a sus interminables labores alumbrándose con luz eléctrica porque ya había oscurecido por completo y las constelaciones brillaban en el manto ennegrecido. El rumor marino alcanzaba a oírse; sin embargo nada la distraía, de día y de noche, con calor o fresco sus manos tejían manteles, bordaban sábanas, rehilaban servilletas y fundas. No paraban como si pensara que a una cita prevista ocurriría una visita anunciada con un estruendoso gong.

La familia contaba que la causa de tan esmerado apego se debía a que cuando Ernestina tenía unos diecisiete años era muy devota y visitaba en Mérida la iglesia de San Luis Obispo para hacer mandas y rogativas quizá relacionadas con su porvenir de muchacha casadera. En las apuraciones de la huida, los abuelos tuvieron que dejarla encomendada con unos parientes cercanos porque en los carros que los transportaban junto con escasas pertenencias no cabía ni un alfiler más. Prometieron, claro, mandar por ella apenas se hubieran medio instalado. Así quedaron contentos. Los primos que la acogieron la trataron como hija vivían en un poblado a la salida de la ciudad y ella aceptó gustosa pues nunca se sintió muy cercana a sus propios padres y hermanos. Una tarde, una de esas tardes meridianas dignas del paraíso, estaba tomando el fresco sentada en una mecedora a la puerta de la casa, cuando ella y su parentela vieron asombrados a la persona de Arturo de Córdova que había decidido viajar por carretera y regresaba a México después de haber arreglado en su tierra nativa algunos pendientes. Como buen yucateco percibió los aromas alucinantes que salían de la lonchería de don Lencho. No pudo resistirse. Estacionó su Cadillac último modelo para comer un caldo de pavo, dos salbutes y dos panuchos sin importarle cuidar la dieta a la que solía verse sometido como buen galán de cine. Pagó la cuenta, dio una generosa propina y se dispuso a proseguir su camino, con la novedad de que su flamante vehículo a pesar de su línea impecable y elevado precio había sufrido una descompostura. No logró arrancarlo tras desesperados, numerosos, intentos que sólo ahogaron la máquina. Sin previo aviso se soltó un aguacero tropical y no tuvo más remedio que, quitándose en cámara lenta sus lentes Ray-Ban, acercarse a las muchachas que ya metían presurosas sus asientos tropezándose unas con otras sin dejar de mirarlo tal como era en persona, un poco corto de cuello, estatura regular, traje beige cortado a la medida, camisa azul y facciones que rimaban entre sí para darle una apariencia completamente seductora. Bajo la lluvia altanera pidió con su voz de locutor algo argentinizada resguardarse mientras pasaba el aguacero. A Ernestina y a una prima se les doblaban las piernas sólo de verle el bigotito recortado como si el peluquero hubiera utilizado una regla, el cabello ondeado se le alborotaba con el aire que soplaba y sus pómulos marcados indicaban, sin que ellas lo supieran, que su rostro se prestaba para retratarse desde todos los ángulos por los camarógrafos de películas en blanco y negro. No importaba que a veces sin ton ni son le fijaran papeles de loco desaforado, lo importante era que de carne y hueso resultaba el hombre más atractivo y famoso que habían visto. Lo invitaron a guarecerse y aceptó agradecido pensando que el percance pasaría un rato después. No imaginaron que duraría tres días con sus respectivas noches en que ofrecieron hospedarlo. Mientras mandaron por un mecánico para que encontrara la descompostura del ostentoso vehículo que permanecía estacionado como ballena empapada. Tenía un defecto de fábrica y necesitaban llamar a la capital para que mandaran la pieza imperfecta.

Ernestina era rubia, de no mal ver, y con la anuencia de sus parientes atendió al actor lo mejor que pudo. Arturo estaba algo inquieto por el compromiso de una filmación en puerta, *La diosa arrodillada,* con María Félix como coprotagonista, tan inverosímil como otras cintas que le tocaron en suerte; pero era un hombre acostumbrado a controlar bien sus emociones y disimuló su impaciencia luego de dar aviso a los productores. Se dedicó a comer como los ángeles, si es que los ángeles comen, y a disfrutar las atenciones que le prodigaban conforme el carácter amable de los yucatecos y aún más si trataban con una celebridad nacional.

Ernestina lo miraba con ojos de arrobo, procuraba adivinarle el pensamiento, se ofrecía a plancharle las camisas y bordó un pañuelo de lino con su nombre que le entregó entre apenada y orgullosa.

Finalmente el mal tiempo pasó, el mecánico arregló la avería, Arturo de Córdova luego de desayunar unos magníficos huevos motuleños se dispuso a regresar vestido nuevamente con su traje beige, su camisa azul sin arrugas y sus cabellos peinados. Abrazó a todos sus huéspedes y al llegar a Ernestina que lo esperaba en una fila abierta como abanico, con una sonrisa apenas dibujada que no le deformaba su boca dispuesta al beso, dijo casi inaudiblemente: "Volveré por ti". Ernestina le hizo un gesto de aceptación con la cabeza y a partir de entonces comenzó a bordar su ajuar de novia. Fue cosa de médicos y abogados hacerla viajar a Veracruz porque insistía en esperar la resurrección del actor que en su opinión aparecería de un momento a otro. Nada la convencía hasta que el hermano mayor, padre de los niños, impuso su autoridad, fue a buscarla y casi a la fuerza y mediante la perspectiva de que cartas y telegramas servirían para dar noticias y direcciones la llevó consigo y se la entregó al abuelo. Habían pasado diez años y Ernestina seguía tejiendo, bordando y oyendo misa diariamente en la iglesia de Cristo Rey donde pedía que regresara el amado.

A la niña esa historia no dejaba de intrigarla y por eso apenas llegaba al puerto buscaba a Ernestina, la veía recibir el fresco en su mecedora frente a la playa, metida en sus labores que ya habían llenado un ropero completo de obras de arte hechas por una enamorada inconmovible:

—¿Qué haces ahora? —preguntaba.

—¿Por qué siempre que vienes andas tras de mí haciendo preguntas tontas y molestándome?

—Es que quiero saber en qué te ocupas…

—No lo ves. Termino la punta de una sábana—, y extendía sobre sus piernas un verdadero encaje lleno de ondas, flores y cadenas ejecutadas por el gancho más rápido que se hubiera visto en el sureste y aun en todo el Golfo de México.

4

La abuela y el abuelo rara vez se hablaban. Vivían sin dirigirse la palabra. Se habían casado cuando él tenía cincuenta años y ella quince. El arreglo lo hizo la bisabuela Felícitas, con los ojos tan azules que parecía ciega, a cambio de que el desposado mantuviera a toda la familia incluyéndose ella misma, al mudo, la hermana, la sobrina llamada Gladys; sin embargo la unión que desde el principio se auguraba desastrosa tuvo siete hijos y dos muertos al nacer. Por lo demás y, sin averiguar cómo fueron tales encuentros, la convivencia estaba cargada de discusiones y silencios como si dos extraños prolíficos en el arte de la gestación no tuvieran nada que decirse.

Costeaban a un cocinero chino escapado de uno de tantos barcos que atracan en Veracruz y que además de lucirse en cada platillo, preparaba como maestro inigualable unos bísquets que parecían haber sido amasados por manos milagrosas, suavecitos, tersos, con la masa tierna que no se endurecía aunque hubieran pasado varios días: esto cuando alguna vez, muy rara vez, los numerosos ocupantes de la casa no acabaran con ellos a la primera.

Para el chino Lee su confección era un secreto sagrado y no permitía que nadie estuviera presente mien-

tras los preparaba. Se encerraba a piedra y lodo y comenzaba a trabajar hasta confirmar que no había ninguno dispuesto a robarle la receta. La abuela, excelente cocinera ella misma, se desesperaba y viendo que por las buenas, después de preguntarle qué le ponía además de agua, harina, polvo de hornear, sal, aceite o mantequilla, y hasta soltando una propina extra, no conseguía ablandar el corazón granítico, decidió un plan estratégico: Subirse en un banco para alcanzar a un vidrio instalado en lo alto de la puerta y espiando seguir cada uno de los movimientos; pero al chino le salieron ojos en la nuca. Y la descubrió como presencia ominosa y su cólera fue mayúscula. Gritaba en su lengua nativa y su español poblado de eles y con las manos hacía una serie de signos cabalísticos como si ahuyentara a los malos espíritus. En ese momento casi todos los habitantes de la casa habían salido, salvo el abuelo que quiso calmar el alboroto aumentándole el sueldo al oriental. Entonces fue la abuela quien saltó ofendidísima porque no le dieron su lugar de ama y señora. El pleito estalló por otra parte. La niña, aburrida de mecerse en la hamaca y de atisbar en la terraza a Ernestina que no se mostraba conversadora, bajó corriendo las escaleras pensando en un incendio con la intervención de los bomberos; pero sólo alcanzó a oír parte del diálogo final.

—Viejo loco, ¿cómo te atreves y prefieres a este mentecato?

—Cállese usted, señora, no le dé malos ejemplos a la chiquita —que permanecía algo atónita, parada junto a un arco, con los oídos muy abiertos.

De todas maneras Lee recogió sus pertenencias sin esperar siquiera que le pagaran la última quincena de trabajo, azotando la puerta y haciendo vibrar la rejilla de la entrada, con el gorro de cocinero chueco y sus ojos rasgados llenos de furia salió afirmando que prefería morirse de hambre o que regresaría a otro barco donde sería admitido de inmediato. Ante tal despliegue de dignidad la abuela también se sintió digna, llamó al chofer y exigió que la llevaran a su departamento de México donde vivía regularmente.

5

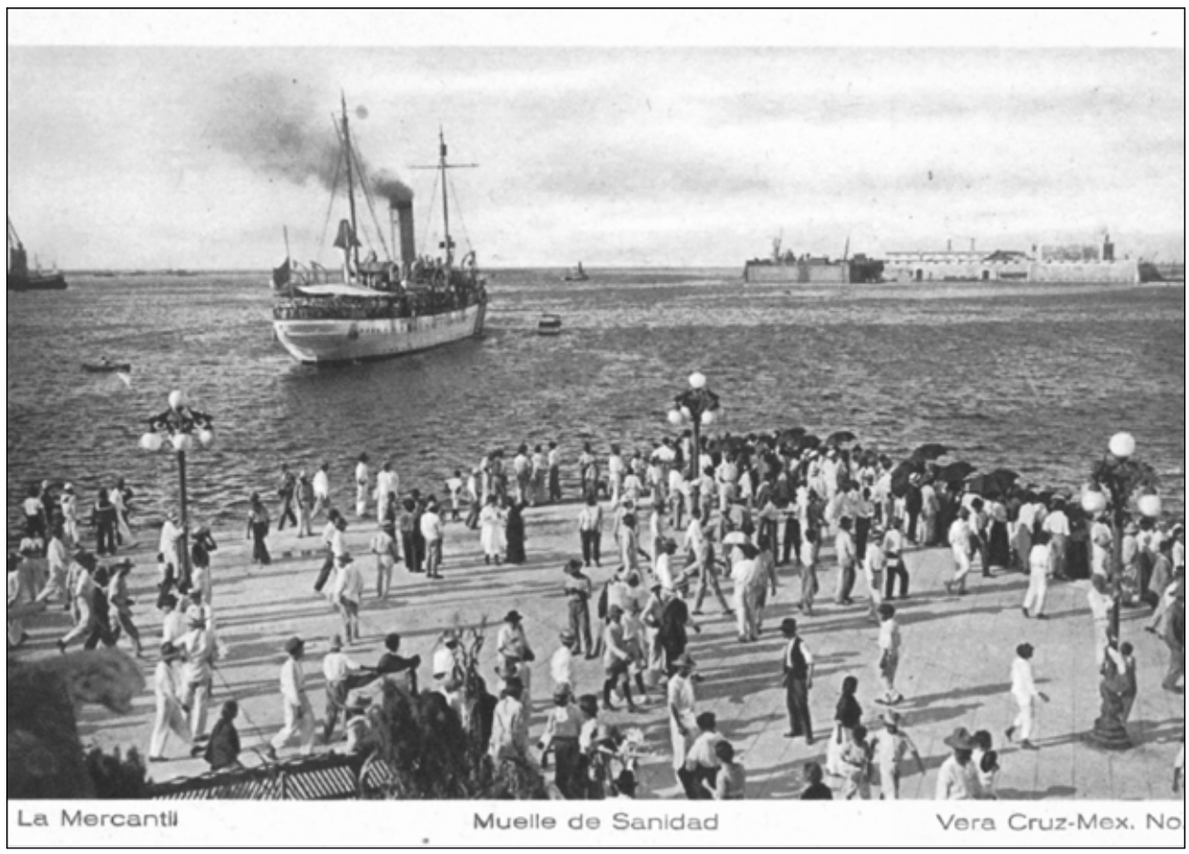
Ocultar los sentimientos más íntimos se consideraba en la familia signo de buena crianza, o quizá se acostumbraron desde la infancia a no ser escuchados ni comprendidos por nadie. A los seis o siete años, crecidos para su edad, un retrato de Moza la captó con los labios tenazmente apretados, como si temiera que se le escaparan las palabras, mirando la cámara apoyando un bracito sobre un sillón de madera que por su hechura hace suponer que todavía estaban en Yucatán; y el otro sobre la cintura en una actitud algo desafiante. Llevaba un vestido oscuro ablusado, tenía los ojos penetrantes, las cejas bien delineadas y peinado de polquita; sin embargo la postura le daba un cierto aire arrogante con sus tobilleras hasta las rodillas y sus zapatos de charol. Todo parecía impecablemente nuevo como cuando el abuelo llevaba a sus hijos a los circos que llegaban de vez en cuando a Mérida y les compraba ropa para disfrutar la función. ¿Era la Moza entonces feliz? ¿Ya se daba cuenta de las desavenencias entre sus padres o a tan corta edad pensaba que en todos los matrimonios pasaba lo mismo?

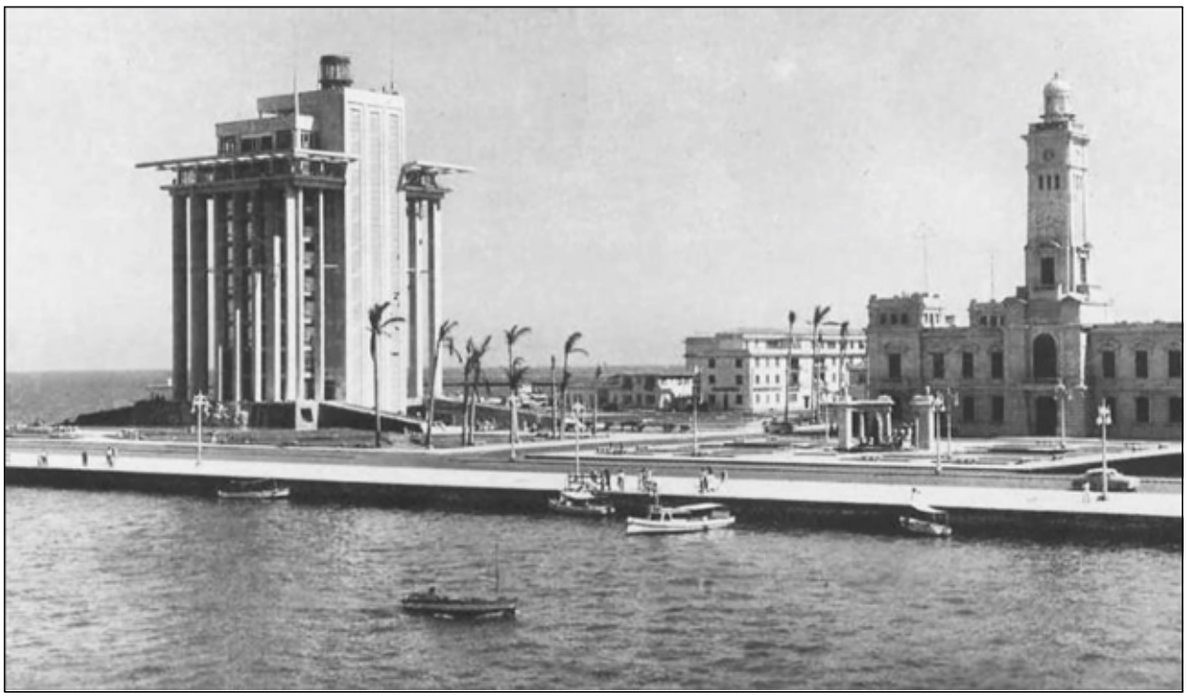
Veracruz, México

También ella cargaba su historia. Un médico despechado dictaminó que padecía taquicardias y que las emociones de casarse con cualquier otro le traerían consecuencias funestas. Lo aceptaron como palabras santas y la destinaron a que cuidara ejemplarmente a su madre; cosa que hizo sin protestar, como si ella misma se quitara de en medio y jamás tuviera la voluntad de consultar a otro especialista. Por eso se veía pocas veces al espejo y desoía los piropos que despertaba al pasar y hacían virar las cabezas o los detenía con miradas duras y desaprobatorias. En cambio lloraba con facilidad y gustaba de las lecturas sentimentales, revistas del corazón de las cuales tenía colecciones y montones de novelas en que la muchacha desafortunada acaba uniéndose al más apuesto de los hombres. Amante del cine, su actriz favorita era Romy Schneider por haber interpretado a Sissi cuyas películas de amor la conmovían y sacaba su pañuelo en la intimidad del espectáculo; pero los ojos nunca le brillaban y se encargaba de mandar a paseo cualquier intento de aproximación de sus enamorados. La insensatez carnavalesca la entusiasmaba poco y salvo los bailes a los que asistía no se le ocurrió siquiera presenciar las comparsas y mucho menos participar en ellas. Por regla general el grupo de sus amigas eran las señoras que visitaban a su madre y sólo con la prima Gladys comentaba sus cosas; pero la prima Gladys casó pronto y se fue a Michigan y sólo de vez en cuando mandaba una postal.

Los padres de los niños eran en cambio muy salidores y cuidadosos de sus respectivas personas, aceptaban cuanta invitación les hacían, iban a restoranes y daban vueltas por el Zócalo en momentos en que podía transitarse. Los acompañaba el niño, que además de divertirse andaba huyendo del tío Enrique y de sus malhadadas gelatinas. Cuidaba tanto sus orejas que, si se encontraban todos en la casa y Enrique, casado y con hijos, llegaba de visita, si alcanzaba a verlo abrir la puerta del jardín delantero o si oía su saludo corría a esconderse. Para escapar, subir las escaleras de tres en tres no representaba ningún obstáculo.

La niña, en cambio, era una mirona que no se cansaba de escudriñar cuanto podía. Los cajones de las cómodas y los roperos eran su perdición y se agachaba debajo de las camas para ver si había algo misterioso. Hasta que en una tarde afortunada lo encontró. Se trataba de una cajita envuelta cuidadosamente con su moño dorado. Sin pensarlo dos veces la sacó y desenvolvió para descubrir su contenido, un perfume de Guerlain que el tío Fernando, el enamoradizo de la familia, pensaba regalarle a su novia con la consabida reserva que se guardaba entre aquellos muros. ¿De dónde les venía esa costumbre de convertirse en cajas fuertes? Nadie parecía interesarse ni meterse en los asuntos de los demás, cada uno mantenía sus logros y quebrantos como secretos de Estado o simplemente como si los avergonzara compartirlos con alguien, por lo cual la niña no conseguía informaciones que valieran la pena y en cambio no pudo envolver el perfume tal como lo había encontrado; pero Fernando era colérico y vociferó echándole la culpa al pobre





Malecón de Veracruz, México

de Carlos que no sabía ni de lo que le hablaban. Con todo, mientras protestaba no dejaba de poner sus ojos sobre la niña como diciéndole: "A mí no me engañas: Tú fuiste, pequeña ociosa, y no te atreves a delatarte". No le reclamaba abiertamente temeroso de los regaños del abuelo o del padre, el único comunicativo quizá por haberse casado con la mujer de sus sueños y por estar siempre dispuesto a ser el quita penas, a componer lo descompuesto y meter orden donde no lo había.

De risa fácil y mano pronta para sacar la cartera, el padre de los niños parecía ser el único feliz. No se quejaba casi nunca y cumplía el cuarto mandamiento de la ley de Dios como Dios manda. Su debilidad la destinaba a Carlos, su protegido, de quien no permitía una sola crítica porque padecía de un bajo coeficiente mental. Parecía que había venido al mundo sólo a padecer. Se contaba que de niño se subió a una reja mal afianzada, se fue hacia atrás, y la reja le vino encima dándole un fuerte golpe en el cerebro, después de lo cual sus facultades mentales fueron muy pobres para el resto de su vida. Ganaba algún dinero haciéndole mandados al padre de los niños y mitigaba su infortunio bebiendo licor de mala calidad hasta perderse días y regresar con la ropa hecha jirones; sin que nadie le preguntara lo que le había sucedido, se tomaba todo el asunto como cosa natural.

6

La tía Carmen se casó con un ingeniero y fue a vivir a Celaya, después de que el abuelo le había destruido otra relación en que le hubiera ido mejor. De tal suerte sólo en contadas ocasiones participaba en los pleitos, reuniones, quehaceres familiares. Por eso fue para los niños el mayor de los enigmas; pero el consentido por unanimidad era Ramón. Para fortalecerlo de bebé lo alimentaron con Malta de Hemoglobina y lo engordaron más de la cuenta. Tampoco él se animó a decir si la gordura lo afectaba o inhibía su sexualidad de alguna manera. Su gordura era un hecho consumado y jamás decidió someterse a dietas o practicó ejercicios para combatirla. Simplemente le había sucedido y estaba condenado a ser gordo. Estudiaba Leyes sin prisas ni pausas, aunque nunca tuvo intenciones de escribir una tesis, no pensó en temas ni sinodales. Se conformaba con que lo llamaran licenciado y licenciado fue el resto de su existencia, sólo atendía algunos asuntos que le costaran poco esfuerzo. Lo embromaban recordándole que cuando se organizaban los partidos de futbol en el Instituto México donde estudiaba, pedía ser portero para sentarse mientras los demás corrían como desesperados tras la pelota y que jamás se preocupaba por estirarse para impedir los goles del equipo contrario. No se sabía si era uno de tantos chistes que se hacían sobre su persona o si realmente así había ocurrido. A él más que a cualquier otro le causaba risa; pero lo cierto es que nunca se distinguió por su diligencia. Su pereza capital se le perdonaba por su natural risueño y su esplendidez. La abuela Otilia se encargaba con loco afán de espantarle novias, no obstante pudo casarse dos veces con pésimos resultados.

Los niños lo querían mucho y le perdonaban lo mal hablado. Les encantaba que los sacara a pasear dando vueltas de trompo en su pequeño Fiat, diciendo que con él tenían las emociones de una feria o de un Cicerón ejemplar capaz de saber dónde estaban los templos es-

piritistas y dónde vendían los mejores ceviches del puerto; pero cuando se trataba de escarbar en sus sentimientos o se le formulaban preguntas personales, bajaba una cortina de metal como la de los establecimientos y no la abría a ningún precio y se enojaba si alguien trataba de indagar cuándo presentaría su examen profesional. Herméticos hasta decir basta cada quien cargaba en silencio su cruz o su bienaventuranza.

7

Lo mejor de la jornada eran los desayunos. Después de que Lee partió en medio de maldiciones e improperios chinescos imposibles de entender, el abuelo mandaba a comprar hasta la casa de una tal doña Leandra las gordas y picadas más suculentas que imaginarse pueda y la cocinera servía frijoles hervidos con epazote. Los aromas embrujadores de las fritangas se encaramaban hacia el piso superior. A tan llamativo convite se reunían todos sentados a la mesa y debidamente vestidos porque el abuelo a ese respecto era intransigente y el contenido de tres llamativas charolas desaparecía en un momento; pero apenas esto sucedía uno por uno se iba del comedor con distintos pretextos. El abuelo entonces conversaba con la madre de los niños que lo escuchaba sabiéndose de memoria cada una de sus historias. Hasta cierto punto era el único comunicativo y se regodeaba contando siempre lo mismo con voz en que empezaba a notarse el estrago de los años. La niña también se quedaba y el niño huía como los demás.

El abuelo recordaba su patrocinio a poetas y músicos que se convirtieron en los más famosos de la trova yucateca, recordaba cuando conoció a la abuela Otilia y quedó fascinado de verla, alta, rubia, frondosa. Recordaba que había tenido otras novias con las que no pudo casarse por su fama de don Juan empedernido, aseguraba que los poetas románticos eran mejores que los contemporáneos empeñados en usar el verso libre, sacaba a cuento unos versitos que le compuso algún compañero de juergas: "Oye lo que llorando me decía mi novia soledad. / Si dejas de escribirme, si donde esté no estás, / Antes de mucho tiempo, te lo juro, me matará el pesar. / Jamás he vuelto a verla ni le escribí jamás. / ¡Y piensas que se ha muerto¡ / ¡Bueno fuera!, bien hermosa que está. / Sé que baila, que ríe, que pasea, / Que me ha olvidado ya. / Y que tiene un novio muy galano con quien se va a casar. / Por eso te lo digo, caro mío, / Si algún día una novia te dice que en tu ausencia la matará el pesar / Recuerda esto y no les creas, / No te arrepentirás, que hay / muchas Soledades en el mundo / Como mi Soledad".

—Y por qué debía morirse de amor si él no le escribía —preguntaba la niña—; pero el abuelo no contestaba. Se reía divertido como si hubiera descubierto una veta de oro y su desplegada servilleta que se sujetaba en el cuello de la camisa, para evitar mancharse porque las manos comenzaron a temblarle, se movía con la risa lo mismo que su barriga y sus ojos se volvían acuosos tras los espejuelos recordando su juventud pasada y traviesa.

Estaba en eso cuando vinieron a decirle que durante la madrugada algún borracho había cometido un extraño desaguisado profanando la estatua de Salvador Díaz Mirón que en una glorieta del Centro quedó representado de cuerpo entero con el brazo sano (el otro como todo el mundo sabía lo había perdido en un duelo) apuntando a la distancia. Sin duda un desocupado se sintió muy chistoso y con la ayuda de una escalera le colgó un yo-yo y le puso un *hot dog*. Al abuelo le pareció la peor de las atrocidades y demostró su desagrado con iracundia. La madre de los niños disimuló la risa fingiendo que tosía y la niña salió corriendo para pedirle al chofer que la llevara al lugar de los hechos porque necesitaba presenciar esa falta de respeto y estuvo rogando que le dieran vueltas alrededor de la glorieta donde se alzaba la majestuosa figura, convencida de que algún día la traería a la memoria como muestra de las bromas a las que llegan los veracruzanos durante los carnavales en su afán de ser chistosos por las buenas o por las malas.

8

A medida que la semana del carnaval se acercaba, el puerto se llenaba de agitación. Era como si algo que llevara escondido en sus entrañas se revelara de pronto en una algarabía de voces, carros alegóricos, comparsas, disfraces y entusiasmo.

Ernestina y la Moza, nombrada así por ser la menor, decidieron ir al baile del Casino Español o de la Lonja Mercantil, el caso es que debían vestirse de gala. Fueron a La Galatea y regresaron con un cargamento de trajes que les prestaron para que se los probaran prudentemente en su recámara antes de elegir con cuáles quedarse. Ernestina escogió uno negro —que por cierto le quedaba bastante bien— porque se sentía viuda a pesar de no haberse casado ya que su galán cinematográfico no aparecía sino en la pantalla; la Moza, que por esos tiempos paraba el tránsito con sus largas piernas torneadas, su cinturita y sus caderas llamativas, uno verde bandera que a juicio de la niña y a pesar de ser el más ostentoso, no la favorecía debido a sus muchas capas de tul que la hacía verse un poco gorda. Pero las dos demostraban gran entusiasmo probándose los diferentes trajes sin preocuparse por ver las etiquetas con el precio y pensando que esa noche sería una de las mejores de su existencia de muchachas guarecidas por prejuicios del grosor de una pared. Quién

sabe a qué horas llegaron. En el desayuno no dejaron escapar comentario alguno y más bien parecían desilusionadas, quizá por no haber tenido el éxito esperado.

A las ocho empezaban las fiestas en que se coronaría a la reina. El acto supremo de los festejos. El abuelo decidió ir con sus nietos. Así fueron al teatro principal de la ciudad dándole descanso a la enfermera y apoyándose en el chofer que manejaba a ventanilla abierta otro suntuoso Cadillac. Con parsimonia se abría paso entre la multitud. Así pues había que manejar a vuelta de rueda. Pronto un arlequín, con las mejillas coloreadas y los cascabeles del sombrero causando una alegre música de risas, le estampó en plena boca un beso que le dejó los labios pintados. Después se perdió entre la gente tan rápidamente como había llegado. El abuelo considerando que se trataba de un atropello, le ordenó que se bajara a darle su merecido; pero era tarea inútil. Del mentado atacante no quedaba rastro en medio de esa avalancha que sonreía, gritaba, buscaba alguna pareja perdida.

Ya en el teatro los condujeron a sus asientos. El abuelo, incapaz de dejar la menor tarea en manos ajenas, dictaminó que el chofer engalanado con su mejor guayabera se sentaría junto al niño, la niña en medio y él a la orilla del pasillo. No había asientos vacíos. Repentinamente se apagaron las luces. Todo quedó en la más completa oscuridad y la voz de Toña la Negra timbrada con el trópico, el clavo, la canela y las palmeras cimbrándose al golpe de la brisa, cantó: "En la eterna noche de mi desconsuelo tú has sido la estrella que alumbró mi cielo". Y se oyó el estruendo de cinco mil personas clamando admiración. A esto siguieron los acordes del piano de Agustín Lara. Volvió el clamor y continuó el programa número tras número. Al final desaparecieron los componentes de la orquesta con todo e instrumentos y se dispusieron varios sillones de terciopelo rojo rematados de guirnaldas. El más alto lo ocuparía la reina Rosalinda II quien, de largos cabellos rubios, ojos azules, piel traslúcida, imagen impecable que le servía para que las monjas josefinas la escogieran siempre para interpretar el papel de la Virgen María en las representaciones de la Huida a Egipto o de la Pasión, entró alentada por la marcha triunfal de *Aída*. Sacaba adelante su papel sonriendo de un lado a otro y segura de ser la más bella entre las bellas en un vestido recamado de lentejuelas doradas. La seguían las dos princesas de rigor no menos llamativas envueltas en gasas blancas parecidas a muñequitas de pastel; pero caminando con gran cuidado. Y se prosiguió a la coronación. La primera princesa, considerando que se había cometido con ella una injusticia porque sus progenitores invirtieron mucho dinero comprando votos, tuvo un gesto napoleónico, arrebató la diadema que le correspondía de manos de la soberana y se la puso ella misma promoviendo otro susurro, esta vez desaprobatorio externado por las mismas cinco mil personas que seguían atentamente cuanto sucedía en el escenario.

Luego de anuncios, discursos laudatorios y acordes finales, se abrieron las puertas y los reunidos comenzaron a salir con bastante orden ya que no hubo muertos ni heridos. Camino de regreso el abuelo comentaba como en un sonsonete: —Qué mal educada es esta muchacha. —Y siguió comentándolo hasta que el niño le preguntó:

—¿Abuelo, por qué está mal educada? Pero al abuelo, incapaz de ser buen pedagogo, le dio flojera entrar en explicaciones de protocolo y no contestó. En cambio siguió diciendo —Qué mal educada.

Entonces los niños se miraron entre sí convencidos de que el abuelo tenía razón y felices pensando que al día siguiente comenzaría temprano el desfile alegórico. Recorrería toda la ciudad. No importaba el calor sofocante. Muchos tomarían parte y ellos estarían bien custodiados viendo pasar los más caprichosos disfraces desde el Zócalo al Malecón sin adentrarse en calles aledañas. Entonces no sabían, no podían saber que todos los personajes guardados en la memoria pasarían como las olas del mar dejando sólo una huella húmeda sobre la arena. **u**

Un ejercicio narrativo

Dilución

José Balza

Al llegar a los sesenta años, un pintor corrobora la consolidación de su fama en la misma medida que atestigua la degradación de la vida social en su país, que se ve dominado ahora por la violencia. Entre los dos hechos parece haber un enlace misterioso: el lienzo más importante y elogiado en la obra del artista. El escritor venezolano José Balza entrega uno de sus siempre sugerentes "ejercicios narrativos".

A Benjamín Sánchez

El cuadro había sido recibido admirablemente desde su primera exhibición. La gran ciudad, siempre urgente en sus edificaciones, en su vialidad y sus sitios nocturnos, en todo lo que él consideraba el mundo salvaje del trópico cibernético; la gran ciudad se revelaba también como un ámbito de refinamiento creciente, prueba de lo cual eran sus galerías de arte, los museos, salas de conciertos y las elegantes revistas especializadas.

Él participaba de ambas modalidades con la naturalidad que le prestaban sus viajes, su éxito en otros países, la calidad indiscutible, según críticos y compradores de diversas partes del mundo, sostenida en su pintura. Y porque la ciudad fue gobernada por décadas con un aparente equilibrio de partidos políticos y poderes económicos.

Aunque numerosas colecciones guardaban piezas suyas, destacadas dentro del confuso periodo de la plástica internacional, fue aquel cuadro el que no sólo le reveló cómo podía sintetizarse un lenguaje, una imagen, hasta avasallar su pasado y abrir cauces a lo que sería su estilo flexible y distintivo, sino también la obra que lo colocaría dentro de esa frontera de lo excepcional para los demás.

Lo había creado durante más de un año. El lienzo (para llamarlo de algún modo) tenía un tamaño mediano y el artista acudía a su superficie con un ritmo dictado por el azar. Superficie de materia singular, que aceptaba técnicas tradicionales e impresiones electrónicas. Esbozaba, calculaba, pintaba con energía, corregía detalles, volvía sobre tonos a los cuales enriquecía. Ni siquiera lo tenía en el amplio estudio con sus otros trabajos. Nadie podía verlo porque estaba aislado en un rincón de su propio dormitorio, junto a la ventana, obsesivamente aireado. Trabajaba de manera lenta y secreta en él, mientras realizaba obras grandes y pequeñas que los coleccionistas buscarían con interés.

Quizá sentía demasiada inseguridad ante aquel trabajo: correspondía a cuanto había practicado hasta entonces; pero durante horas lo invadía un mórbido desasosiego, hasta que por las tardes el pintor veía en ese rectángulo una energía que lo enceguecía, que lo sometía como si él fuera parte de la imagen.

Lo concluyó la tarde en que cumplía treinta años. Su propia esposa había previsto una celebración especial para el aniversario, pero la convenció de realizar un alegre desayuno íntimo, de hacer el amor junto a la ventana soleada para luego aislarse él durante algunas horas con el cuadro. En la noche, brindaron y volvieron a amarse con plenitud. El cuadro quedaba como un interludio o como algo ajeno a aquellas horas.

Sólo cuando brindaron ya a medianoche él le anunció que la obra estaba concluida. Y desde ese instante fue

ella quien la condujo al certamen más importante de la ciudad, donde obtuvo poco después el premio mayor, y quien la mostró a especialistas internacionales, confirmándose casi enseguida la aceptación y la alta valoración unánime que la obra tenía en otras fronteras, a la vez que abría un destino brillante para el creador y su trabajo posterior.

El cuadro no era bello y él se resistió a venderlo. Materias muy actuales determinaban su riqueza de color, aunque algunos acentos de viejo y noble óleo desconcertaban la mirada con su discreta aparición. Se trataba de una escena política, violenta. El enfrentamiento entre habitantes de un mismo país, el delirio por un poder irracional, el culto a la sangre vertida, la conversión de todos en Caín. Ciertos procedimientos computarizados acentuaban aquella sórdida imagen, permitiendo que la noche y la sangre saltaran al espacio del espectador.

Hoy, cuando cumple sesenta años siente que, dentro del caos circundante, la vida continúa otorgándole privilegios. Su esposa murió hace una década; cree que nunca podrá reponerse de ese extraño vacío, del sentimiento más raro: el que ocasiona la pérdida de una persona esencial. En la casa, en el taller, mantiene cada detalle como ella lo dejó: así reverencia aquel espíritu fresco, audaz y apasionado, cuya aureola nutre su cotidianidad. Porque, además, si él fue creando su arte junto a ella, sólo la mujer expandió esa obra hacia circuitos imprevisibles.

Tener esta edad y saber que cada vez su pintura es más respetada y comprendida constituye parte de sus privilegios. Sus otras alegrías derivan de contar con tres buenos amigos, de saberse capaz para anotar sus observaciones acerca del hecho de crear, de reconocer que el acto mismo de pintar puede ser desdoblado en conexiones con el pensamiento de autores, de artistas. Pero sobre todo agradece el vínculo cambiante que la vida le otorga con amores intensos, lentos e insaciables.

Una de esas apasionadas mujeres jóvenes vendrá más tarde, hará una cena ligera y se entregarán con ternura. Lo harán casi como un secreto o una profanación: el estado de la ciudad parece prohibirlo. Pero eso fue lo acordado en la mañana, porque ahora, al atardecer, después de haber agradecido las llamadas de felicitación y un grato artículo en la prensa, que celebra sus sesenta años y su obra —"verdadero salto al vacío, riesgo total y pleno"— como un hito estético, él se ha encerrado en el estudio, ha ido revisando algunos proyectos actuales y, de repente, detenido frente a aquella obra de sus treinta años, advierte un raro estremecimiento.

Todo comienza con la silueta ubicada en el ángulo inferior de la derecha: alguien apenas esbozado huye, se enmascara, se disuelve. No recordaba haber hecho esa figura; se acerca y observa con atención: sí, son sus trazos, su gusto por el sepia y las sombras. Es su escritura,

James Ensor, *Autorretrato con máscaras*, 1899

aquella que construyó por años asimilando la pincelada de Rembrandt. Lo extraño es la simultánea energía y la debilidad de ese fragmento. ¿O es que el soporte se ha deteriorado? ¿Han caído pigmentos?

Y del detalle pasa a la configuración total del cuadro: ¿por qué, cómo pudo realizarlo? ¿Qué había en él para proponer una imagen tan degradante? Violencia, injusticia, horror, el fratricidio, la destrucción: los trazos hablan de un estallido, de un poder oscuro.

Cuando él pintó este cuadro la ciudad parecía adormecida en un trato democrático. Ajeno a las intrigas políticas y económicas, no tenía interés en reflejar lo que subterráneamente podía estar ocurriendo. Ahora recupera aquella sensación de que la materia del cuadro era algo desconocido de su propia existencia, recupera la sensación de inseguridad y el ocultamiento con que trabajó. ¿Cómo pudo triunfar un cuadro tan hiriente en esos años? ¿Quiénes lo habían percibido como obra maestra? ¿Por qué lo guardó siempre?

Sabe que esta noche va a cenar (hasta pensarlo es una dolorosa ironía) con su muchacha; por lo menos así lo han acordado. Pero, ¿podrá ella regresar?, ¿podrá atravesar la ciudad? Desde hace cinco años, la confusa democracia produjo un cambio fuerte: surgieron nuevos líderes que pretendían eliminar la corrupción de los anteriores. Hubo revelaciones del caos tras el orden, de la injusticia inmensa. Comenzaría un tiempo saludable. Y la democracia eligió nuevos ductores. En poco tiempo, estos imitaron a los de antes, los superaron en ignorancia y crueldad. Un enfrentamiento ciego entre los bandos desató primero los ataques verbales y mediáticos, después las emboscadas y, finalmente, la guerra. Los hijos de la ciudad se habían convertido en masas irreconciliables, tan pérfidos y poderosos unos como otros. Si bien asomaban rostros e intenciones limpios, eran absorbidos por alguna de las facciones. ¿Cuánto duraría el desastre? ¿Podría la ciudad resurgir de sus ruinas? Lo

insólito, y él se inclinaba a pensar que aquí se trataba de un fenómeno tropical, era que en apariencia la democracia continuaba, que la prensa, aunque limitada, era la misma y los poderes justos. Una prueba de ello: el gesto con que la ciudad celebraba hoy con brevedad su obra y sus sesenta años.

Fue a la cocina a buscar café. Quedaba sólo un poco y prefirió guardarlo para cuando ella regresara. Trajo un vaso de agua, algo turbia y se colocó ante el cuadro como si nunca lo hubiera conocido. ¿Quién había cambiado? ¿Su alrededor, él mismo, la obra? ¿Todos? ¿Por qué? ¿Cómo pudo llegar un mundo civilizado a esta precariedad y a tal violencia? ¿Cuánta responsabilidad tenía él?

Su cuadro era famoso, pero no podía haber influido tan intensamente en las masas. Él no había determinado aquello, quizá lo previera. En un comienzo firmó documentos y dio declaraciones contra el mal. Fue inútil, porque al hacerlo parecía haber tomado partido por alguno de los bandos y él sólo era un observador, alguien amante del equilibrio.

Bebe un sorbo de aquella agua, repasa un detalle de la mesa, donde un objeto dejado por su esposa parece vigilarlo. ¿Qué hubiera hecho ella? Y pensarlo lo impulsa a buscar el artículo publicado hoy. Lo relee frente al cuadro. Aquellos elogios guardan un mensaje que va más allá. Aunque sólo pudo obtener este periódico (llamemos así la hoja elemental que circula cada tres días) en otra publicación que él no conseguirá ni verá puede haber otro texto parecido. Sabe que la aceptación de su obra es firme. Pero los párrafos parecen esconder otra cosa. Relee de nuevo: en efecto, quienes aquí se expresan participan de un extremo político. Elogiarlo es hacerlo de ellos. Y algo similar debe estar ocurriendo con los otros. Ni siquiera la vida de una obra de arte puede ser respetada aquí. Quieren sacarla de su sentido propio para atribuirle otros significados.

Da algunos pasos excitado. Tal vez sus propios amigos hayan orquestado esa nota de prensa, tal vez ellos mismos... No, no se prestará a un bando o al otro. Es imposible vislumbrar sindéresis en largos años. El mal ha llegado para prolongarse. Y él no lo tolerará.

¿Había conocido antes este grado de desesperación? Es muy diferente de cuanto sintió al morir su esposa. Se concentra y advierte que, diluida, se trata de la misma emoción con que pintaba esta superficie treinta años atrás.

Está solo con su creación. Ella podría decir mil cosas a otras personas. Piensa destruirla en un momento. Pero cambia de parecer: su arte había contribuido de algún modo a construir la ciudad. O a reflejarla. O a adivinarla. Aún puede ser un testimonio, una advertencia.

Y en medio de la angustia, se detiene en el ángulo inferior del cuadro. Allí está su decisión: aunque las carreteras son peligrosas, siempre podrán conducirlo a un lugar extraviado. No sabe cómo denominar este sentimiento terrible. ¿Cuánto tardarán en aparecer seres distintos, confiables? Debe huir por desesperanza, para siempre. Por la ventana ha entrado la noche y su muchacha puede llegar de un momento a otro, en caso de que logre atravesar los cercos militares, el pillaje. Tal vez no regrese nunca. Si lo hace, ¿encontrará aquí el cuadro, todo lo suyo?

Elige una ropa simple y protectora, llena una vasija con agua y en medio de la oscuridad sale a la calle. Hay un fragor de incendios y disparos. Se orienta hacia el sur, buscando parajes desconocidos. **u**

James Ensor, *La entrada de Cristo en Bruselas en 1889*, 1889

Galería Nacional de Arte de Washington

El grabado como registro de la historia

Tres siglos de grabado de la Galería Nacional de Arte de Washington, exposición que se presenta en el Antiguo Colegio de San Ildefonso hasta el 30 de abril de 2017, explora cómo los Estados Unidos de América, sus habitantes y su entorno han sido representados, entre 1710 y 2010, en grabados realizados por artistas estadounidenses y de otras latitudes; son obras que evocan a los indígenas norteamericanos; paisajes, flora y fauna; eventos históricos, guerra y civismo; que reflejan la curiosidad de los europeos por un mundo percibido como nuevo y extraño; el de los artistas mexicanos, y también el talento de los artistas estadounidenses que recurrían a menudo a los grabados para representar una visión de su incipiente democracia.

Esta es la primera gran muestra de grabado que la Galería Nacional de Arte de Washington realiza en más de 30 años. Se exhibió inicialmente en dicha galería en 2016, viajó a la Galería Nacional de Praga a finales de 2016 y principios de 2017 y, posterior a su exhibición en San Ildefonso, concluirá su itinerancia internacional en el Museo de Arte de Dallas en 2017. La gira internacional contó con el patrocinio de la Terra Foundation for American Art.

La curaduría de la exposición *Tres siglos de grabado de la Galería Nacional de Arte de Washington,* realizada por Judith Brodie, curadora y jefa del Departamento de Gráfica y Dibujo Estadounidenses Modernos y Amy Johnston, curadora asistente de Gráfica y Dibujo, especialistas de la Galería Nacional de Arte, es una invitación para descubrir y apreciar, a través del grabado, el registro de gustos, ideales, ansiedades y aspiraciones de sus creadores, inmersos en los procesos sociales, culturales, económicos y políticos de su entorno.

La exposición incluye trabajos de maestros grabadores internacionales, entre ellos los mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, cuya maestría deja entrever visiones y episodios que evidenciaron la generación emergente de artistas norteamericanos de la época. Entre 1927 y 1934, José Clemente Orozco vivió en los Estados Unidos. En 1928 realizó sus primeras litografías, una de ellas junto a otras tres, titulada *Requiem,* 1928, forma parte de esta exposición y fue seleccionada entre los cincuenta mejores grabados del año en los Estados Unidos.

Por su parte, Diego Rivera vivió en Estados Unidos entre 1930 y 1933, y posteriormente en 1940; su trabajo, inspirado tanto en la vanguardia europea como en el compromiso político y social, fue de una influencia importante, sin olvidar los avances tecnológicos e industriales de los que fue testigo en ese país. En *Tres siglos de grabado* se exhibe su litografía *Viva Zapata* (1932). Su estética influyó en los artistas de los Estados Unidos, como Louise Nevelson, Pablo O'Higgins, William Spratling, Harry Sternberg y Emmy Lou Packard, quienes absorbieron las enseñanzas de Diego Rivera y las tradujeron en una obra propia.

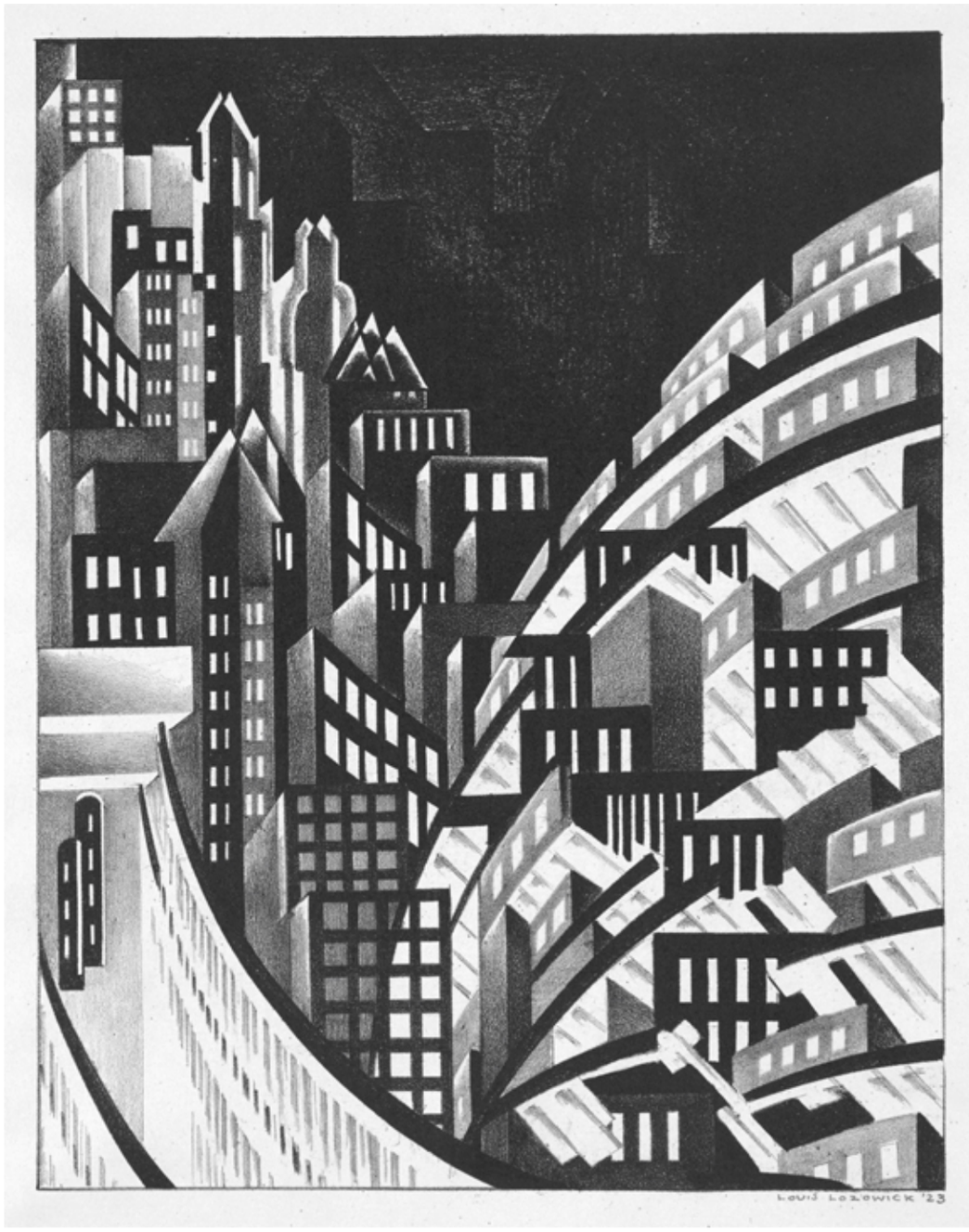
David Alfaro Siqueiros se instaló en Nueva York y crea el Taller Experimental Siqueiros, en 1936. Define el taller como "un laboratorio de técnicas modernas del arte" y en él explora las posibilidades de las nuevas herramientas, las pinturas industriales, la fotografía y las técnicas del azar. Siqueiros representa una de las influencias de mayor relevancia en la conformación artística del expresionismo abstracto de Jackson Pollock, quien fuera su alumno en el taller. En esta muestra se exhiben dos litografías de Siqueiros: *Desnudo reclinado* (1931) y *Mujer negra* (1931).

La exposición está organizada en nueve núcleos temáticos, que abarcan desde el siglo XVIII hasta la década de 1970: *Intercambios transatlánticos; Expansión, conflicto y nuevos mercados; El grabado artístico; Armory Show; Mirando hacia arriba, mirando hacia abajo; La Gran Depresión y la distribución masiva; Guerra y abstracción; ¡Cultura "PoPular"!; y Pluralismo.*

El catálogo de la exposición fue creado y editado por Judith Brodie Amy Johnston, ambas de la Galería Nacional de Arte; y Michael J. Lewis como coautor; así como los ensayos de John Fagg, David M. Lublin, Jennifer Raab y Joyce Tsai, entre otros. Los fondos adicionales para la publicación que acompaña la exhibición fueron proporcionados por la Terra Foundation for American Art.

Publicado por la Galería Nacional de Arte, el catálogo completamente ilustrado ofrece un amplio punto de vista para abordar el vasto terreno del grabado, así como una nueva gama de interpretaciones realizadas bajo la mirada asertiva y el análisis de 15 expertos en arte e historia. Contiene como material adicional las biografías de los artistas y un glosario de términos de grabado.

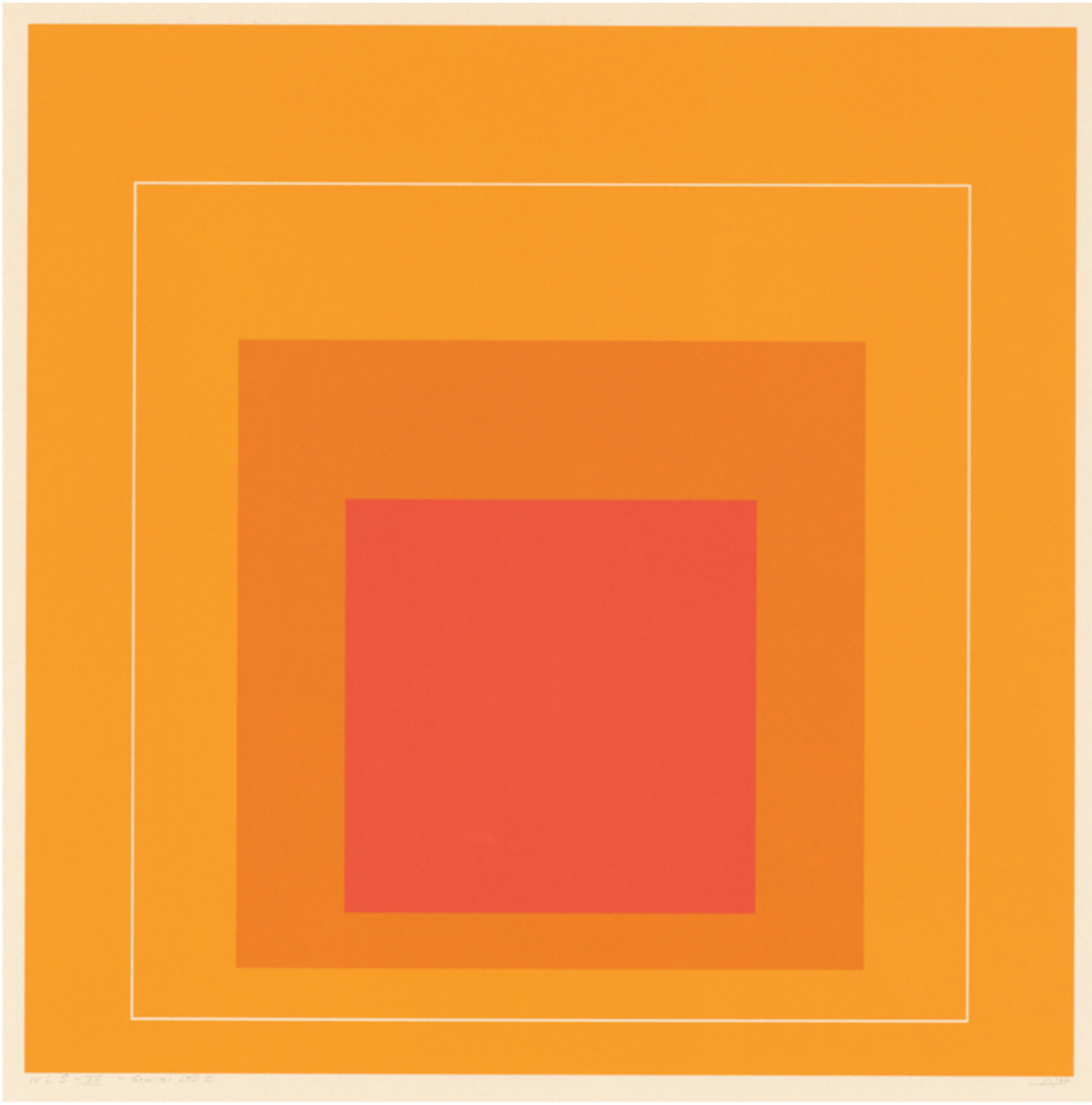
Organizada por la UNAM, la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal y el Gobierno de la Ciudad de México, instituciones mandantes del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en colaboración con la Galería Nacional de Arte, esta exposición está enmarcada en el 75 aniversario de la fundación de la galería y de los festejos de los 25 años del Mandato Antiguo Colegio de San Ildefonso. La muestra estará abierta al público del 8 de febrero al 30 de abril de 2017.



Louis Lozowick, *Nueva York*, 1923

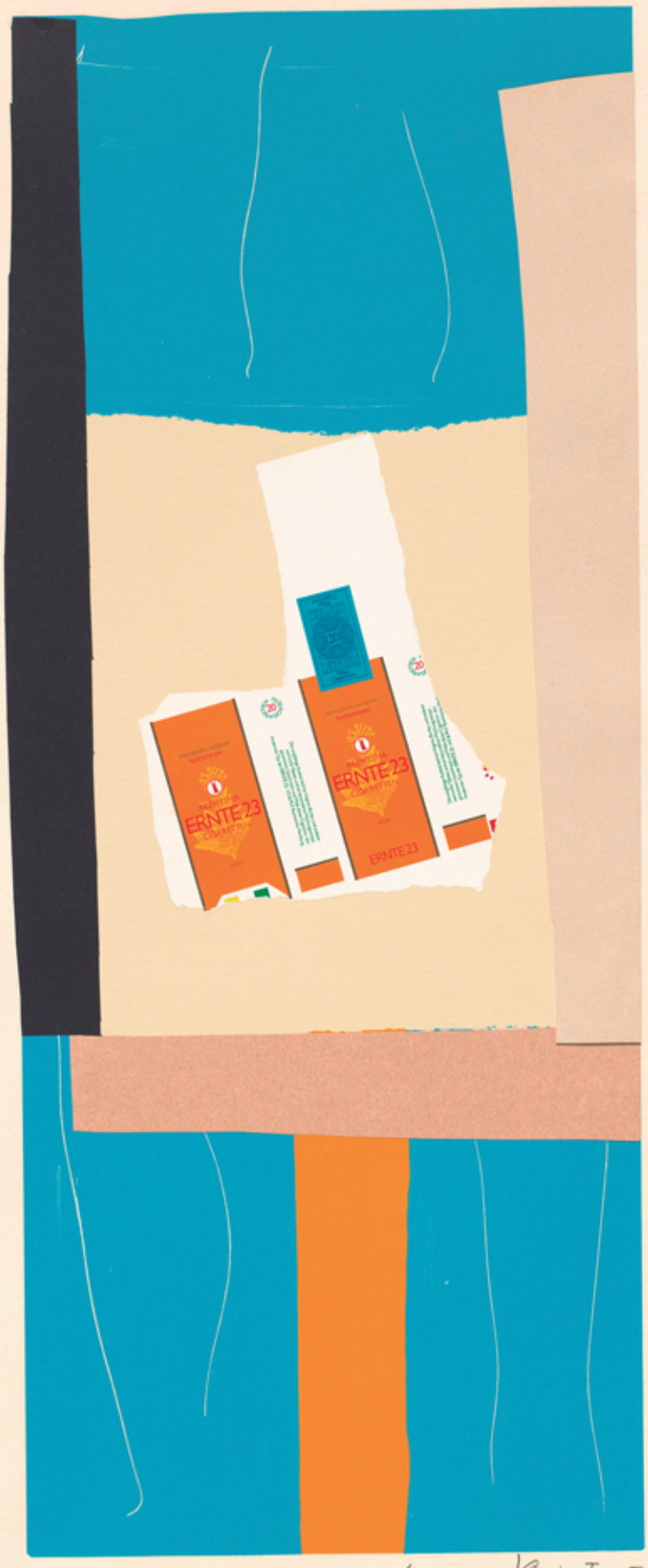
Tres siglos de grabado
San Ildefonso

< Robert Rauschenberg, *Ave de cartón II*, collage, 1971



Josef Albers, *Cuadrado de línea blanca XII*, litografía, 1966

Robert Motherwell, *Cosecha con línea naranja*, litografía con collage, 1973

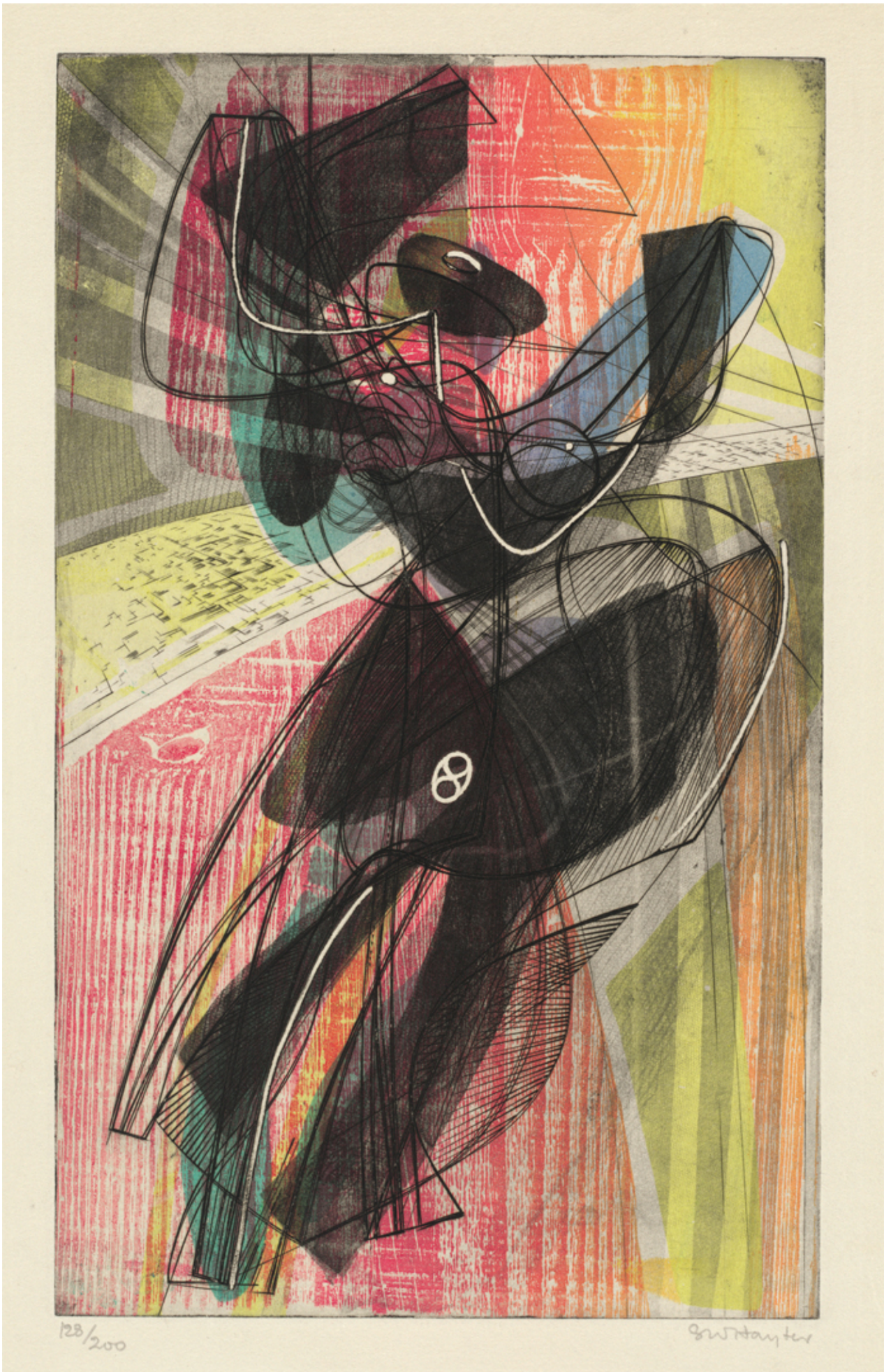

ERNTE 23
ERNTE 23
ERNTE 23

Michele Fanoli, *Política en un restaurante de ostras*, litografía coloreada a mano, 1851

Mary Cassatt, *Mujer bañándose*, punta seca y agua tinta, 1890-1891

John Hill, *Vista desde el Fishkill en dirección a West Point*, agua tinta y buril coloreado a mano, 1821-1825

Frances Flora Palmer, *Carrera de media noche en el Mississippi*, cromolitografía con coloreado a mano, 1860



Stanley William Hayter, *Danza del sol*, buril, barniz blando, aguafuerte y offset de bloque de madera, 1951

Álter

Arnoldo Kraus

Lo que comienza como una inocente tarea para una clase de literatura, se convierte en una inesperada inmersión por los vericuetos del inconsciente, lo fantástico y los deseos inconfesados. En la vena de Stevenson, Poe y Borges, Arnoldo Kraus, autor de Recordar a los difuntos, *nos presenta este inquietante relato.*

Para finalizar el curso de *Literatura como responsabilidad,* Fernando, maestro del tercer año de universidad de la carrera de Literatura, le pidió a los alumnos un escrito, un diálogo. Fernando era uno de los profesores más apreciados de la carrera. Los estudiantes, a pesar de sus exigencias, mayores que las de los colegas, lo estimaban. "Nos hace pensar", decían unos, "nos invita a leer y a discutir", comentaban otros.

—No debe tener más de tres o cuatro párrafos, o bien, una cuartilla a doble renglón. El tema es libre.

Francisco, el alumno más obsesivo de la clase, le pidió al maestro algunas sugerencias.

—Si nos propone unos temas será más fácil hacer el trabajo, le dijo Francisco a Fernando.

—Les pedí un diálogo libre, un escrito sencillo, del alma. En esta ocasión no pretendo valorar sus conocimientos. Quiero saber si aprendieron a narrar, y conocer un poco más acerca de su forma de pensar y de su personalidad.

Confuso, Francisco, tras leer varios párrafos de algunas novelas, decidió escribir un diálogo entre él y su álter ego. Optó por esa opción cuando encontró el término en la novela anónima *El otro yo.* Como no sabía mucho de los significados de álter ego, buscó información en Internet: "Un álter ego es un segundo yo, que se cree es distinto de la personalidad normal u original de una persona". Aunque la definición le pareció complicada —¿qué significa personalidad normal?, ¿un segundo yo es el mismo pero fuera de mí?—, la idea del álter ego le sedujo. Antes de las primeras líneas del ensayo inventó, se inventó, un diálogo con su álter. "Así sabré más de mí y podré escribir el ensayo con más elementos".

***

—Buen día, Álter. ¿Estás ahí?

—Sí. Siempre estoy. Álter ego es mi nombre completo.

—Perdón, no sabía. Entonces, ¿eres, como leí en la definición, mi segundo yo?

—Sí, eso soy. ¿En qué te puedo ayudar?

—Me llamo Francisco y decidí buscarte.

—¿Por?

—Fernando, el maestro de literatura, nos pidió que escribiésemos un diálogo para finalizar el curso universitario de *Literatura como responsabilidad.* Un diálogo personal, dijo. Quiere evaluar cómo narramos y desea conocernos mejor. Sería muy provechoso dialogar contigo.

—¿Y por qué escogiste conversar conmigo?

—La razón es sencilla. ¿Te la digo?

—¡Sí!, por favor.

—No sabía cómo empezar ni a quién dirigirme. Me puse a leer novelas y en dos o tres te mencionan. Fue un alivio saber que en mí habitan dos personas: Francisco yo y Francisco Álter. Así que, te repito, fue un alivio encontrarte. Siempre supuse que había dentro de mí otra persona. De cuando en cuando yo decía algunas ideas o pensaba en ciertos temas un tanto ajenos a mi forma de ser. Y ahora entiendo…

—Seguramente por eso me encontraste…

—Bueno, no sé si fue exactamente a ti, quizá fue a uno de tus primos o a un seudónimo, o incluso a mí mismo. Siempre he tenido dudas acerca de mi persona, de mis quehaceres, de mis vidas, de mis yoes. Por fortuna me enteré de ti.

Daniela Gioia , *Alter ego* , 1997

—Álter egos hay muchos, todo mundo tiene el suyo.

—La verdad es que no lo sabía, ni había leído al respecto. Mientras hojeaba novelas, mi madre, cuando me vio buscar información sobre los significados de álter ego, me recomendó *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde.* Te confieso, aún no lo he leído. ¿Tú los conoces?

—No, no los conozco, pero debes saber que la canción de cuna de todos los álter se basa en la historia del *Dr. Jekyll y Mr Hyde.* "Duerme, chiquito Álter, duerme, mi vida, no corras y no te agobies. Cuida a tu *Señor Ego,* cuídalo. Sólo habla cuando veas que *Señor Ego* se equivoca o tropieza. Antes no. Duerme, chiquito Álter", dice la primera estrofa.

—¡Caray!, qué extraña historia. Ahora entiendo un poco más. He platicado con algunos amigos. Casi nadie es consciente de tu existencia. Por ahora te agradeceré si me escuchas y me respondes.

—No tienes qué agradecer. Así sucede cuando ego busca a álter ego. Un ego dice una cosa, el otro responde otra cosa, en ocasiones están de acuerdo, otras veces no. Mirar el mundo es suficiente. Muchas veces los egos pelean entre ellos y no llegan a ningún acuerdo. Los Álter siempre sabemos de ustedes, intentamos poner orden.

—¿Sabías de mí?

—Claro. Sin ti yo no existiría. Los segundos yos, los Álter, somos etéreos. Necesitamos un ser humano de carne y hueso y alma y dolor y dudas para existir. No somos independientes. Vivimos gracias a ustedes, a los *Señores Ego.*

—Entonces, ustedes nos llaman *Señor Ego,* ¿verdad?

—Eres joven, por eso no te habías percatado de mi existencia. Sí, los Álter les llamamos a ustedes *Señor Ego.* Y ustedes son nuestra morada. Te repito: yo te conozco hace mucho. Conozco a tu familia, a tus amigos, tu casa, tus vericuetos, tus confusiones…

—¿En serio?

—Sí, por supuesto. Una regla no escrita pero fundamental para los Álter es no mentir.

—¿No mentir?

—No mentir es imprescindible. Si Álter miente, el *Señor Ego* pierde.

—¿Por qué pierde?

—Álter vigila, acompaña día y noche a la persona, lo guía, le sugiere, lo invita a reflexionar. Si no hubiesen *Álter* el mundo sería más crudo de lo que es y las personas más confusas de lo que son. No mentirle a nuestro *Señor Ego* es obligatorio. Es la regla de oro.

—¿La mayoría de la gente sabe que tiene un Álter? Yo me enteré por la novela.

—No, no es así. Sí lo sabías. Muchas decisiones, aunque no te des cuenta, las tomamos en conjunto. El problema es que no somos de carne y hueso, somos etéreos, ¿recuerdas que te lo dije? No todo mundo es consciente de nuestra existencia, pero, muchos actos se hacen o se dejan de hacer gracias a nosotros. No es necesario hablar. Ahí estoy y ahí estás.

—¿Ahí estoy y ahí estás?

—Cuando dudas, antes de actuar, reflexionas. En ese momento aparezco y te sugiero qué hacer o qué no hacer. Aunque no me apersone y no me veas, sabes de mí. Fernando, creo, les pidió el texto que ahora escribes, o más bien escribimos para invitarlos a reflexionar acerca de su persona. Fernando, él no lo sabe, es una de las personas que más dialoga con su Álter. Sin duda, su éxito académico y su personalidad se deben a esos diálogos. Y por algo escogiste hablar conmigo y no con un rabino, un deportista, una novia o con tu madre. Antes de finalizar tu trabajo piensa por qué me buscaste, no sólo fue por lo que leíste en las novelas. Escríbelo.

Francisco había escrito todo el día. Era medianoche cuando decidió interrumpir. Estaba cansado y un tanto desconcertado: en ocasiones, además de escribir, le daba la impresión de que hablaba y veía a Álter. Decidió irse a dormir. Tenía un día de plazo para entregar la tarea.

Al despertarse, releyó lo que había escrito el día previo. Le agradó la conversación. Faltaba el ensayo. Procuró retomar el trabajo. Después de dos horas, y tras varios intentos infructuosos, decidió tomar un respiro. El sueño no había sido reparador. Como era su costumbre, cuando tenía demasiadas dudas o se sentía nervioso, salió a caminar. Al llegar al parque se sentó en una banca sombreada. Mientras miraba a los niños jugar escuchó una voz queda, amable, parecida a la del álter del escrito, a la del álter de la voz, a la del álter del sueño.

—Hola, Francisco. Creo que no dormiste bien. Lo siento. Aunque no es mi culpa, te pido disculpas. No dejaste de invocarme toda la noche. Yo prefería dormir; habíamos tenido un día muy agitado. Escribiste varias horas. Como dicen los psicólogos, no lograste desconectarte. Y me hablabas y me hablabas.

—¿Y qué te decía?

—Que fue grato conocerme. Después, si mal no recuerdo, agregaste que te sorprendía la idea de que tú y yo cohabitáramos. Entre sueños tomaste la pluma y escribiste unas líneas. No las leí, estaba muy cansado; además, tu letra es horrible. Si quieres mi opinión, por favor escribe en la computadora. De lo que no tengo duda es que escribiste una pequeña carta y el ensayo para el maestro Fernando.

—¡Caray!, gracias por apersonarte. No recuerdo haber escrito nada…

—Tomaste de tu cajón dos hojas; en cada una escribiste unas pocas líneas. Te moviste mucho durante la noche. Ambos papeles cayeron atrás de la cama.

Las hojas estaban, en efecto, atrás de la cama. La primera, era el ensayo. La segunda, era una carta.

***

Ensayo final. Curso de literatura.
Profesor: Fernando Suárez.

En dos novelas encontré que el autor inventó un doble para su personaje central. No sé si lo hizo así porque era más fácil escribir la historia o si optó por esa forma porque él mismo cohabitaba con otra persona. Mi madre me comentó que ese recurso es frecuente en la literatura y, además, enfatizó que en los consultorios de psicoterapeutas y psicoanalistas el tema del subconsciente es fundamental. Mi madre es psicoterapeuta. Me aclaró la trascendencia del álter ego en la literatura y las similitudes con el subconsciente del psicoanálisis.

Yo sabía un poco, gracias al oficio de mi madre, del subconsciente. No había escuchado de álter ego. Ahora sé, lo busqué en Internet, el significado de álter ego: "un segundo yo, que se cree es distinto de la personalidad normal u original de una persona". Me encantó la idea. ¿Y sabe por qué me encantó? Le explico.

La vida del mundo, la vida del tiempo, es amplia, inagotable, inabarcable. Ofrece mucho. Imposible tomar todo, imposible montarse en ella y absorber todo lo que muestra. La vida de uno es corta, apenas un suspiro comentan los viejos, apenas un pequeño momento aseguran quienes confrontan la propia muerte. Y en esa vida, y en esas vidas, se transita mejor cuando el alma y el interior albergan otra voz, otra presencia. Una voz que acompaña y muestra otros derroteros, no mejores, no peores, simplemente otras formas de habitar la vida y de habitarse. Esa morada tiene diversos espacios. Uno de ellos, recién lo sé, es el de nuestro álter ego. De álter me enteré gracias a un par de novelas. El encuentro, aunque no forma parte de este miniensayo, se puede leer en las páginas previas.

Somos pequeños. Más pequeños de lo que pensamos. La vida ancha, inabarcable, nos rebasa y muestra cuán poco somos. Entramos y salimos. Tomamos y dejamos. Vivimos y enterramos. Álter me ha permitido adentrarme en mí. Algunas dudas se han disipado, otras han llegado. Hablar con él, en silencio, a pesar de su incorporeidad, y escribir con él, permite escrutar la vida con otra mirada, desde otra perspectiva. La vida ancha se aprecia distinto cuando son dos lectores. Álter lee después de mí. Álter ofrece una lectura diferente, neutra, desapasionada. La realidad, ¿cómo escribirlo?, tiene muchos rostros, los de un día, los de otro día; unos conocidos, otros desconocidos. Unos míos, otros de Álter.

Cuestionar a la realidad es una ventana nueva abierta por Álter. No clausurar la verdad ni vivir en la mentira es, me explica Álter, una posibilidad. ¿Una posibilidad?, me pregunto. Si la presencia de Álter facilita esas posibilidades —cuestionar la realidad, vivir con congruencia— la vida, mi vida, será buena.

De pronto aparece algo y suceden eventos donde antes no había nada y poco sucedía. Eso se lo debo a Álter.

***

La segunda hoja contenía una pequeña carta.

Diciembre 1, 2016

Álter:

¿Te puedo pedir un favor?

Busca a Francisco. Cuéntale de nuestro encuentro. Explícale que dormí poco y mal. El ensayo, lo sabes, está listo. Se lo mandé a Francisco temprano. Por si acaso no le llegó, ¿se lo puedes mandar de nuevo?

Francisco:

Recién terminé la tarea. No sé bien cómo le hice. Sin duda, lo sabes, lo explico en el correo que te mandé. Álter escribió conmigo el trabajo, se metió, o lo metí, no recuerdo bien qué fue lo que sucedió, en mi noche. Y me acompañó y lo acompañé. Y el ensayo quedó listo.

Álter y Fernando:

¿Están ahí? Soy Francisco. ¿Me escuchan? Si acaso no me recuerdan, soy Francisco, el de la escuela, el de este escrito, el de la casa de Álter. **u**

Aprendiz de empresario

Bruce Swansey

El escenario mediático de un esperpéntico reality show *le sirve a Bruce Swansey, hombre de teatro y autor de* Edificio La Princesa*, para desatar a través del lenguaje la vorágine de la barbarie y la violencia a la que se ven empujados aquellos seres marginados por la miseria y la falta de oportunidades en un mundo enloquecido y caótico.*

En el principio fue el caos de la materia. No había árboles, ríos ni nombres. Todo era masa revuelta en el fango. Pero surgió el transcurso y el espacio y en el orbe sombrío se distinguieron semillas de diferenciación. Aparecieron entre el lodo primigenio la sangre, la agitación y el palo encebado. Luego fue la señal.

La sombra cedió paso a la luz revelando las largas serpientes del cableado. El estudio emergió animándose con camarógrafos, locutores y asistentes y las descargas de adrenalina del querido público que aguarda ilusionado el látigo chasqueante del empresario de oro, quien les promete cuanto añoran.

Abundio y Llonatán se formaron fuera del estudio porque es preferible agonizar en la madrugada para participar en la audiencia "en vivo" que ser intérprete anónimo de la propia miseria. Además las colas exigen practicar las virtudes cardinales: la paciencia sobre todo, pero también la modestia, la caridad, y el conocimiento íntimo de que se es un ser nacido para la muerte.

—¡Qué pinche frío, me cae, güey! —dice Abundio soplándose las manos.

Para participar es imprescindible firmar un contrato que exime de toda responsabilidad a los productores. Es un programa de adultos para adultos que asumen su libertad. A cambio los concursantes gozan de los fabulosos beneficios de la celebridad. Durante ese tiempo viven con plenitud gozando la brevedad incandescente de su fama. Son los héroes del instante. Les bastan las galas de la muerte.

—Chido, güey… —opina Llonatán vislumbrando el fulgor que lo recompensará al final de la cola.

El eterno espectáculo de las ilusiones renueva el encanto melancólico de la esperanza al anunciar que un tribunal considera devolver a los pensionistas 1 por ciento de los ahorros perdidos en la piratería bancaria más reciente. La cámara panea sobre el público deteniéndose en los espectadores que al azar han ocupado las butacas electrificadas por lo que se les conoce con el nombre de "nalgas calientes". Sus respingos causan enorme hilaridad y contribuyen a la camaradería.

Afuera Llonatán se encoge con los retortijones.

—No mames, güey…

Los programas dependen de las encuestas que en la jerga del magma de la creación se llama *rating*. *Aprendiz de empresario* se mantiene en el horario de mayor éxito y cuenta con la banca, la industria automotriz, los emporios petroleros, los imperios informáticos y los bienes raíces como patrocinadores de un programa encomiable porque revela e impulsa la ambición.

—¡Pssss!

La maquillista sabe que no debe acercarse antes de que el conductor haga la señal con la mano ebúrnea de apretados y rechonchos dedos que ya alza como quien llama al perro. Luci se estremece. Acude aturdida. Entretiene dudas sobre el magnate cuya imagen no coincide con este que yace desparramado. Si pudiera lo entregaría a las deidades insaciables. Lo haría recorrer puentes que se angostan. Luego lo haría saltar al abismo ardiente. La boquita parada en un eterno puchero le sugiere el culo de las gallinas. La carota hecha de masa sin hornear bajo el cabello entreverado de mechas color zanahoria y amarillas como las piñas que debe embalsamar en forma de algodón de feria.

Luci suspira. Sonríe para disimular el miedo. Se concentra en aplicar una primera capa de sellador sobre el que traza rayas con el lápiz blanco que también distribuye alrededor de los ojos.

En el pasillo gruñen Abundio y Llonatán a la espera de su turno.

—¡Qué pinche suerte, güey!

Le repugnan las manos porque son muy pequeñas pero sobre todo por su inusitada rapidez: con la izquierda le sujeta las manos mientras con la derecha le levanta la falda y urga entre sus piernas. Repentinamente la suelta y la mira ofendido.

—¡Oríname! ¡Aquí! —le dice pasándose la mano regordeta sobre el pecho.

Aparece enmantecado y polveado.

—¡Cinco... cuatro... tres... dos... unooo!

—¡Chillen, puercos inmundos!

—Óraleee…

El programa se inicia con un segmento de interés nacional que según el conductor tiene poderes terapéuticos notables: levantar el muro. Aquí se ventilan los rencores más acendrados y ninguna agresión es excesiva. Causa admiración el ingenio para obligar a los participantes a poner ladrillo sobre ladrillo que deben pagar de contado. En caso contrario el magnate dispone como rehenes de los familiares que aguardan encomendándose a la madrecita del Tepeyac.

—Sta güey…

En lugar de inventar historias el programa las "produce" a condición de que sean ciertas y se realicen con los protagonistas originales. Nada existe fuera de la pantalla líquida en la que los sueños son más auténticos que la caca de perro. Aquí nada es ficticio.

—¿Te cae, güey?

El millonario temperamental es enemigo de la simulación. Si se afirma que transforma a los hombres en cerdos es porque es cierto. Los televidentes han sido inoculados por la desgracia permanente que se agolpa en los noticieros y ríen hasta llorar con las promesas de los políticos en turno, pero ni siquiera el más cínico, quien conoce la inconcebible inferioridad de los dioses, se atreve a cuestionar lo que sucede en *Aprendiz de empresario*.

El naufragio es la condición de la que parte el programa, lo cual le ha valido al gran pujante ser encomiado por los analistas culturales que dedican sus cavilaciones a analizar los segmentos del programa y a seguirlo durante temporadas.

—¿Cuánto pinche tiempo más, güey? ¿Eh?

Una sección especialmente popular se alimenta de los proyectos presentados para drenar el pantano, que obsesiona al potentado. Aquí se usan ilegales porque a raíz de la muerte de una iguana la sociedad protectora de animales protestó airadamente.

—¿Desde cuándo que estoy aquí güey? —insiste Llonatán como si Abundio no lo supiera.

El pantano está infestado de serpientes aunque también hay lagartos monumentales. Los participantes son usados para probar distintas armas a veces hechas con materias tan comunes como la pimienta. La deshidratación bajo las lámparas inquieta a los reptiles y estimula su capacidad tóxica y su relampagueante agilidad que los dispara letalmente.

—¿Qué les costaba meter uno más, güey? A ver, la neta, güey.

El programa se distingue por su jovialidad. Cuando los saurios son pequeños se les contiene pero su velocidad mortífera cobra víctimas, lo cual estimula al público y lo prepara para el siguiente segmento del programa.

Para prosperar todo depende de la calidad de la educación así que una sección consiste en descender a un pozo infestado de alimañas ponzoñosas dedicadas a la enseñanza universitaria. Troya es simulacro comparada con estos seminarios infernales dignos del sumo sacerdote donde se discuten futuras estrategias para formar profesionales de acuerdo con las necesidades de la industria.

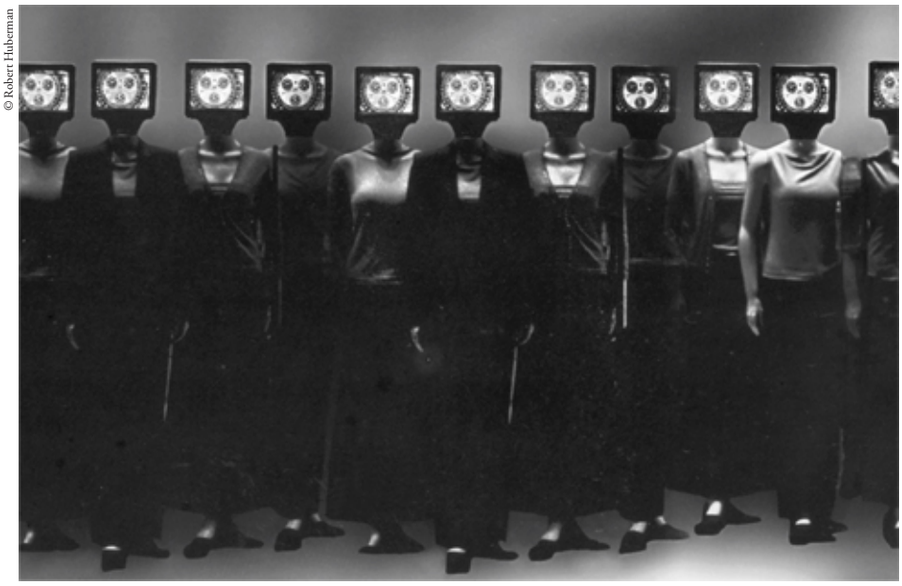
—¿Hasta cuándo van a abrir la pinche puerta, güey?

En algún encuentro una graduada de Recursos Humanos se introdujo un escorpión en la boca sin chistar aunque después pereció a manos de una colega aparentemente muerma. Todo consta en las imágenes que el conductor conserva porque nada queda fuera de la mirada de Argos, uno de los patrocinadores dedicado a sistemas de alarmas.

—¡Suputamadre, güey!

En "La Banca sentimental" se evalúan las propuestas que los desamparados imaginan para solventar su miseria y la de sus familiares. Allí abundan los abuelos deshauciados que aceptan suicidarse en el programa a cambio de reducir hasta 50 por ciento la hipoteca contraída por el nieto que junto con el departamento también puede perder la casa familiar usada para garantizar el préstamo cuyo pago inmediato exige el banco.

En esa sección concursan entre cinco y siete viejos que presentan sus proyectos ante los ejecutivos. La deses-


© Robert Huberman

peración es muy atractiva cuando es auténtica porque realza el valor del sacrificio. El gobernador del Banco Central ha expresado su agradecimiento al potentado conductor que lucha exitosamente contra el desánimo que, dice, "infecta al pueblo".

—¡Y ni una pinche silla, güey! ¿Qué chingados les costaba una banca, eh, güey?

En el ocaso de los dioses estos concursantes son los más populares. Aunque sentenciar es cosa ardua con gusto los ejecutivos reciben el mazo dorado de manos de las gentiles vestales para aplicarlo sobre los cráneos de quienes han sido elegidos entre los menos destartalados, que sobresalen por un agujero de la pared. Esta sección resulta polémica porque es difícil limpiar el estudio y en esto el sindicato es muy escrupuloso. En televisión cada instante cuenta.

—Hijos de la chingada, güey, si aquí hasta hay ñoras, güey…

Las encuestas a cargo de Indagaciones Mercurio llegan a la velocidad de la luz.

—¿A qué perdedor exterminamos? ¿A cuál Gutierritos ahorcamos con sus calzones?

Las cámaras panean sobre el público que desde sus butacas ondea ropa interior de todos colores y formas.

—Hay que librar el mundo de musulmanes —afirma levantando el dedo índice.

Una cámara enfoca la ansiedad y luego la alegría cuando han salvado el pellejo. En el centro de un círculo tribal de la sección titulada cariñosamente "El marranito", el aprendiz despedido baila su última danza.

—¡Duro! ¡Duro! ¡Duro!

Suenan los tambores y en el aire hay una acechanza inmemorial que conduce al corte comercial.

Las cápsulas que promueven los productos de los patrocinadores ocupan el segundo corte. Una de ellas obliga a quien muestra el aparato a introducir la extremidad en la coladera, debajo de la cual se encuentran las aspas que segmentan con la precisión que sólo puede obtenerse con *Black and Blue*.

"¡Mejor *bresaola*!" —opina la maquillista pensando en la reunión del sábado.

El último modelo de televisión de pantalla curva muestra a una triste encerrada donde sólo hay mujeres que miran hacia las montañas lejanas donde unos físicoculturistas desnudos producen cerveza. La cámara vuelve al círculo donde el "puerquito" danza aliviado momentáneamente porque su deportación ha sido diferida.

—¿Cuánta gente hay aquí, güey? ¡Un chingo, güey!

—¿Cuál es la moraleja? ¡Muy sencillo! No toleraremos a ninguno que quiera vernos la cara ya saben de qué ¿verdad? A nin-gu-no. Pero para su regocijo nuestras vestales ya reparten las "Empanadas de Midas". No les revelaré de qué están hechas. Confórmense con saber que contienen la parte menos valiosa de un intelectual.

—¡Son de sesooo! —gritan a coro las bacantes.

A continuación comparecen los sobrevivientes de la emisión anterior que durante la semana fueron agasajados por los productores como dioses jóvenes. No hay medida. Lo que el cuerpo pida. Se transforman instantáneamente en celebridades y nada se les niega. Algunos llevan hasta un par de Rólex.

—¿Tú qué quieres ser, Vanesa? —pregunta una de las vestales en el estudio.

—¿Yo? ¡Famosa! —relincha la susodicha.

Cuando la energía y habilidades de los participantes les permiten continuar más de dos semanas y es probable que su proyecto sea elegido por una compañía, a la tercera aumentan el número de proyectos viables. Hay cámaras que los graban día y noche, testigos de su deterioro. Como en los tiempos heroicos el precio de la gloria es la muerte. Un hombre aparece a cuadro. Es excepcional porque su proyecto no ganó pero ha sobrevivido

cuatro semanas. Está por ingresar al grupo de empresarios pero la votación de los participantes lo arroja a una tina de aceite hirviendo.

—¡Quiero buñuelos! —ordena el querubín esmaltado.

—Qué pinche sueño, güey…

Otra sección reúne a quienes participan en la industria alimenticia y de la hospitalidad. Los concursantes deben preparar platillos ornamentales y hechos con materia prima barata para garantizar las ganancias de "Mugre Boy". Ninguno puede elegir los ingredientes pero deben conseguirlos y probarlos. Muchos pierden la vida antes de poder presentar el resultado de sus indagaciones culinarias.

—¿Qué pinche pedo, güey. Me cae, güey. ¡Qué mal pedo!

Al magnate le gusta detener las cámaras en los esfuerzos cada vez menos enérgicos que los cocineros hacen para librarse de terminar como el especial del día.

Los amargados y los envidiosos no entienden cómo un programa basado en la humillación y aun en la tortura puede gustar pero se equivocan al pensar que al público le ofende el circo del potentado: el sufrimiento de los semejantes es reconfortante. La última encuesta indica que el programa ha contribuido a aumentar la obesidad mórbida. El dolor es adictivo y bienvenido por la industria azucarera.

—Les doy la misma mierda de siempre. ¡Eso es reciclar! Lo demás son mariconadas de los ecologistas.

Su agonía implica la justicia diferida. Los participantes saben que la metamorfosis los alcanzará pero los consuela saber que la hora de otros ha llegado antes.

—Casi me caigo, güey, sentí bien feo, güey.

—¡Cumplamos con nuestro destino! —vocifera el millonario conductor.

Aprendiz de empresario también es una escuela de democracia donde cuanto sucede es resultado de la participación de los televidentes que votan y de los concursantes deseosos de liberarse de sus rivales.

—Como la vida misma. Cada uno decide la máscara que quiere usar. Todo forma parte del guión.

—Duro. Duro. Duro —corean los entusiastas del respetable.

El magnate pasea entre las concursantes revisándolas de pie a cabeza. Magnánimo y retozón, les regala ungüentos hechos con químicos que también se utilizan para lavar los baños, aroma de cloaca.

—¡Puta, me voy a orinar, güey!

Hay una sección de destreza gladiatoria en la que participan los forzudos de gimnasio y quienes desean dedicarse a la industria de la seguridad. La regla fundamental consiste en que a diferencia del pasado, cuando la individualidad más estricta dominaba, ahora es imprescindible establecer alianzas en lo que, como la vida misma, es una guerra sin cuartel. La finalidad es exterminar terroristas y ensayar las más recientes innovaciones en la industria bélica. A una señal los participantes a quienes se les han proporcionado dosis masivas de Captagón corren hacia las armas.

—¡Qué pinche mala suerte, güey!

Esta sección brinda consuelo a los televidentes porque confirma que no hay caridad ni esperanza y que sólo la más extrema desnudez del alma puede arroparlos.

—Venirse a morir aquí, güey, es una pinche mala suerte, güey, me cae, güey.

La sección final del programa tiene gran éxito porque también sirve para promover "Así me gusta". Es la parte gore del programa en la que abundan los tajos, las venas cercenadas, los surtidores de sangre y de otras materias que el cuerpo desaloja en el estertor final, todo minuciosamente registrado en gran acercamiento.

—No se inquieten. Les aseguro que pronto podrán aspirar el hedor en la comodidad de sus salas.

Aprendiz de empresario simula la ausencia de simulación. Los órganos que se obtienen en la lucha se venden y son transportados por helicóptero aún palpitantes en su lecho de hielo seco.

—No puedo más, güey…

El potentado los mira correteando en el cieno ilusionados con la posibilidad de volverse empresarios de categoría. Su brazo infatigable se abate sobre los lomos y chasquea el látigo oscureciendo el prisma del mediodía con polvo arremolinado.

—Es un pinche dolor aquí, güey… ¡Puta! Perdón, güey, fue un accidente. Me cae, güey.

El mundo real es una miseria pero en pantalla cobra prestigio insospechado. La mugre, los desechos, el desamparo, la vulnerabilidad, todo vende. La pantalla transforma el dolor en entretenimiento desde Cólquida hasta Miami y desde Bagdad hasta el Cabo de Buena Esperanza.

—¡Puta sed, güey, siento tierra en el cogote, güey!

—¿Cómo planea vender su producto? Tiene 10 segundos.

—¿Ca?

En *close up* sus labios se estiran hacia delante.

—¡Despedido!

—No es cierto, güey, que haya luz, no hay, güey…

El programa avanza a su conclusión. A veces el millonario exaltado se demora subrayando la estupidez de sus aprendices pero otras el desenlace es súbito. Al final la luz máxima siempre es infernal: quienes son detenidos bajo tal intensidad se calcinan. Los dioses ciegan a quienes desean perder.

Abundio y Llonatán se desperezan en el pasillo lóbrego y mal ventilado.

—Me cae que no hay luz, güey…

—Otro día transcurrió sin poder entrar al estudio. Eso fue hoy pero mañana será otro día. **u**

El diablo en la piel

Verónica González Laporte

Con 37 balazos en distintas partes del cuerpo llega un herido a la sala de emergencias de un hospital. Los médicos, las enfermeras, los demás pacientes y sus familiares no pueden evitar sentirse vulnerables por la llegada del misterioso hombre y de quienes lo acompañan. Este relato de la autora de El hijo de la sombra *revela cómo se convive con la violencia y la muerte en el México actual.*

Por primera vez en semanas me alegré de que mi madre no pudiera oír ni ver nada. Ajena al mundo, inerte y fría, yacía en la cuenca de una burbuja de sueño artificial.

Un cuerpo estaba tumbado en una camilla plastificada, en el pasillo de cuidados intensivos.

—¿Por qué tantas? ¡Brutos! ¡Con una sola tenía! —exclamó Marcela, la regordeta del piso 2, una de las consentidas de los jefes por sus modos suaves en el área de geriatría—. ¡Son demasiadas! Nunca vamos a lograr sacárselas todas…

Exhaló desalentada. Se mordió el labio inferior y dos hoyuelos marcaron sus mejillas siempre rosadas.

—¿Vamos? Tú y yo no vamos a hacer nada, chamaca, lo harán ellos —replicó Jazmín señalando con los ojos la puerta del quirófano—, anda, ve por tijeras, hay que romperle la ropa.

El médico internista las apartó de un codazo. Como el capitán de un barco que naufraga, gritó órdenes inapelables: "paletas", "respirador", "despejen", "preparen quirófano", "llamen al cardiólogo", "¿quién está de guardia en urgencias?", "¡tráiganselo!", "¡muévanse, carajo!". Las enfermeras zumbaron alrededor del paciente, llamaron a otras. Marcela corrió al teléfono para vocear al responsable de la guardia. Jazmín —chongo mantenido por una buena dosis de laca, boca de un carmín insolente— rasgó los pantalones con las tijeras. El hombre de unos treinta años era incapaz de escuchar aquel enjambre de abejas enfurecidas. La sangre volvía irreconocible su rostro tumefacto. Me acerqué sin proponérmelo siquiera, como atraída por aquellos brazos tatuados de calaveras que colgaban de la camilla. Contemplé uno a uno los dedos gruesos y amoratados. Tatuados todos, hasta el meñique. Un hilillo rojo los serpenteaba, goteaba en el piso con la necedad de un arroyo. Su cuello de toro estaba mantenido por un collarín de plástico, su boca abierta no emitía sonido alguno. Me quedé petrificada. El cirujano de guardia entró al cuarto estéril, a donde habían llevado la camilla, con los guantes y el cubrebocas puestos. "Quítese, no estorbe", me dijo con voz ronca. Era gastroenterólogo, su especialidad eran las hernias, los reflujos y los intestinos flojos, no los matones acribillados. Pero a esas altas horas de la noche no había nadie más. Teatral, el doctor Jiménez agitó la cabeza de un lado a otro, con las manos alzadas al cielo a manera de súplica. ¿Por qué diablos le tocaba este? ¿Por qué no estaba en su cama, envuelto en el calor de sus cobijas? ¿Por qué precisamente esa noche helada en que no había nadie más? Le había cancelado a su novia la ida al cine,

y al ser la tercera vez en la semana, era probable que ya no lo perdonara. Además, no había comido nada desde que dejó su departamento en la Condesa por la mañana, salvo una dona de glaseado rosa, rosa como las mejillas de la Marce. Pinche noche, murmuró, si seguía malpasándose así, terminaría el año hecho un cerdo. Era como una maldición, siempre le tocaban los peores, los casos desesperados. ¿Qué habría sido en otra vida para tener que soportar esa pelea a diario con la muerte? ¡A buena hora se le había ocurrido ingresar a la facultad de medicina, como su papá y sus hermanos! Palpó el cuerpo moreno, desnudo. Intentó contar los impactos de bala entre los pliegues de grasa del moribundo. Argumentó en voz alta que estaba perdiendo el tiempo, ya vería en el quirófano… Marcela me apartó y me cerró las cortinas del cubículo en las narices; volví a la cabecera de mi madre donde el monitor se mantenía estable.

—Eran 37 —sentenció Marcela con los codos apoyados sobre la barra de formaica del módulo de enfermería—, ¿te das cuenta? ¡Treinta y siete balazos! Y sigue vivo, caray. ¡No me la creo!

—No. No está vivo. Respira, pero no está vivo. ¿Cuánto apuestas a que no la libra? No pasará la noche, chamaca, eso te lo aseguro —le respondió Jazmín.

Entró el cirujano a callarlas. Echó un vistazo al reloj de pared del pasillo, pronto habría de clarear el día. Se quitó la bata ensangrentada que echó a un basurero, se peinó con los dedos, colocó su pulgar en el escáner de seguridad de la puerta metálica y salió a dar su informe a la familia. Lo seguí como su sombra.

En la sala de espera se había instalado una verbena. Los camilleros habían tenido que sacar sillas hasta de la bodega porque las de los pasillos no alcanzaban para tantos: unos cuarenta hombres y mujeres de todas las edades. Niños en pijama y pantuflas. La cocinera del hospital ofrecía en vano a los parientes del acribillado una charola con galletitas y un termo de café. Las puertas de los elevadores sólo se abrían para vomitar más gente. En medio de todos estaba la madre. Inmensa, cabello de estropajo de tanto haber sido entintado de rubio, gruesa cadena de oro con la efigie de la santa muerte. Sollozaba en los brazos de una hija, la acorazaba con sus uñas de navaja esmaltadas en color uva. "No siempre ha sido bueno mi muchacho, ya lo sé… sí, lo sé. Pero que no se me muera, virgencita, haz que no se me muera, te lo pido, te lo ruego, por lo que más quieras, virgencita". Gruesas lágrimas se desparramaban sobre el cuello de la hija, una versión idéntica de ella misma, pero en más joven. El doctor Jiménez, cuyo paso solía ser reconocido en todo el sanatorio por su firmeza, se detuvo un instante. En voz baja pidió hablar con el familiar más cercano. Anunció al hijo mayor que la situación era muy grave, el paciente había sobrevivido a la operación, sí, le habían retirado todas las balas, y hasta ese momento habían logrado preservar los órganos, pero la bala que se había incrustado en la base del cráneo podía haber destruido las funciones cerebrales, lo cual le provocaría parálisis de por vida.

—No importa —intervino la madre—, sálvelo. ¿Entiende? No me importa cómo quede, ¡sálvelo! —gritó—. Aunque quede tullido, al menos así tendré el consuelo de saber en dónde anda…

Volví al cubículo 4, con un llanto ajeno atorado en la garganta. Jazmín se sirvió un café en la sala de descanso de la enfermería. Se frotó los ojos y se arrepintió de haberlo hecho. Con todas las capas de rímel que se había puesto antes de salir de casa y las horas sin dormir, su aspecto era desastroso. Sacó un miniespejo de la bolsa de su bata, se limpió los surcos de tizne con el dedo humedecido de saliva. Era bonita, joven aún. Un cuerpecito de colegiala, como para sacarlo a bailar cumbia cada semana. Por eso las envidiosas de sus amigas le reprochaban que tuviera tres hijos de tres padres diferentes. ¿Y luego? ¿Cómo es que siendo tan sabrosa se las arreglaba para acabar en brazos de golpeadores y borrachos? Hombres… Para colmo había concebido tres varones, los repartía al amanecer, a una prima para que los llevara a la escuela, a una vecina a la que le pagaba por arrullar al más chiquito. Iztapalapa quedaba hasta el quinto infierno, un micro, otro micro, el Metro, otro micro. Desalmada, le decían unas; madre abnegada, le decían otras. Cabronas, les respondía. ¿O usted qué haría en mi lugar? Me había preguntado una de las tantas noches en vela que compartíamos. ¿Qué culpa tenía ella si la embarazaban nomás con ponerle los ojos encima? Hubiera querido encontrar un novio digno en el hospital, pero el único hombre que se interesaba en ella era Carlitos, alias "Karl", un enfermero *gay* que usaba pantalones tan transparentes como los de ella. De nada le servía su boquita de corazón palpitante, los médicos ni la volteaban a ver. "Y, ¿pa cuándo el cuarto?". Le preguntaba burlona Marcela, "con suerte y hasta compras ora sí a tu princesita". Sí, claro, como tú no los mantienes…

El doctor Jiménez salió a la calle a respirar aire fresco. Le ardían los ojos por la intensidad de la luz del quirófano. Afuera había más gente que en la sala de espera de aquel hospital de la colonia Roma, el eslabón de una cadena de sanatorios de prestigio. Eran decenas de hombres con caras de pocos amigos. El médico observó sus cinturas abultadas, las camionetas oscuras estacionadas hasta en segunda fila en una avenida en donde no estaba permitido detenerse, y algunas patrullas en la esquina. Los uniformados parecían no percatarse de nada, desayunaban una guajolota con atole, en franca camaradería. El joven cirujano tragó saliva, caminó de prisa hasta una heladería de aspecto *vintage*, recién inaugurada, que sin duda tendría mucho éxito entre los *hipsters* del barrio. Era el único comercio abierto. Se sentó en

un banquito de color turquesa sin saludar siquiera. La chica que barría a conciencia no le preguntó nada. El médico observó las volutas caprichosas del azulejo del piso, blancas sobre gris, ¿o eran grises sobre blanco? No podía creerlo. Por lo menos diez hospitales, públicos y privados, tanto del estado de México como de la capital, se habían negado a recibir al acribillado. Se lo dijo la jefa de enfermeras. ¿En qué pensaba el imbécil del médico de guardia cuando le abrió las puertas a la ambulancia? Ahora tenían encima al Ministerio Público y a una banda de "familiares" de aspecto sospechoso. El paciente debía de ser un pez gordo… No como los adolescentes que se dedican al narcomenudeo frente a las misceláneas. Volvió pálido a la clínica, arrastraba los pies como si le hubieran llenado de piedras los zapatos.

En terapia intensiva halló a Marcela haciendo sus reportes. La del 4, mi madre, tenía una fiebre muy alta. La del 6 un pulso inestable. El del ocho seguía igual, inerte. El doctor Jiménez revisó las fichas de cada paciente y entró a verlos. Mi madre llevaba tres semanas en coma, peleaba por su vida con desesperación. Una septicemia general lo había obligado a anunciarme, la noche en que ella salió del quirófano, la noche más larga de mi vida, que ella sólo tendría una posibilidad sobre cien de sobrevivir. Debía resignarme y esperar lo peor. Tardé en entender, como si aquello le estuviera pasando a alguien más. Mi vida por la suya, negocié de inmediato con no sé quién. ¿Resignarme? Nunca. No está en mi vocabulario. La posibilidad era ínfima, pero iría por ella. Mi madre, aunque inconsciente, parecía estar de mi lado, como si hubiera dejado un pendiente que le impedía soltar el hilo de la vida. Las enfermeras se conmovían al verme entrar a su dormitorio de vidrio, dos veces al día. A veces no era capaz de articular palabra y el llanto me quemaba las mejillas. Otras, lograba cantarle las canciones infantiles que alguna vez le escuché a ella. La peinaba, le ponía crema en las rodillas y en la frente, porque, hundida entre los tubos y las máquinas, me quedaba poco de ella, acaso algunos fragmentos. Le contaba de la vida de afuera, rosada y tersa, de la luz del atardecer, de la lluvia rabiosa y de la risa de mis niños. En el cubículo 8 la devota de la santa muerte besaba las manos tatuadas de calaveras de su hijo. Le suplicaba entre murmullos, le rogaba que no se muriera. Ella le prometía cuidarlo siempre, hasta el final, en las condiciones que fuera. Habría querido abrazarlo como cuando era un bebé inocente cargado de futuro, pero tampoco podía acercarse mucho a la masa vendada toda que había sido su hijo.

—A que esta noche no la pasa —sentenció Jazmín, mientras subía una foto suya en su perfil de WhatsApp, ella en playera escotada y brasier *push up* que obligaría a los demás a verla.

—A que sí… Ya pasaron tres días y sigue vivo —le respondió Marcela mientras buscaba en su propio celular una canción de los Ángeles Azules en YouTube, que según ella era la favorita de mi madre.

Socarrona, le reclamé, hasta en coma logras resguardarme tus secretos, ma.

—Tú sabes por qué, no te hagas —agregó Jazmín—. La señora se niega a desconectarlo. Ya se le dijo de una y otra forma que está muerto. Bien muerto. Sólo respira por los monitores, pero ya no hay nadie ahí dentro, ya se fue. Con desconectar un cable tiene, con una falla de la planta de luz… ¿Para qué lo mantienen así? ¡Y con lo que cuesta! La madre no se lo puede llevar a su casa. No hay manera. Tampoco quiere firmar los papeles porque dice que su hijo vivirá, ¡hazme el favor!

—Ya conoces el dicho, la esperanza es lo último que muere… Oye, ¿comiste algo? Tengo unas papas en mi casillero, por si quieres.

—¡Señoritas!

El doctor Jiménez había entrado por la puerta metálica con la fuerza de un ventarrón. Las dos enderezaron el busto y lo miraron como niñas asustadas.

—Apunten en el expediente: hora del fallecimiento del paciente del ocho, 19 horas con 36 minutos. Voy a dar el aviso a los familiares.

Apreté los parpados para no llorar.

—Jazmín, ¿tú crees que lo desconectó? —murmuró Marcela.

—No digas tonterías. Ándale, hay que preparar el cuerpo.

Las enfermeras cerraron las cortinas del cubículo.

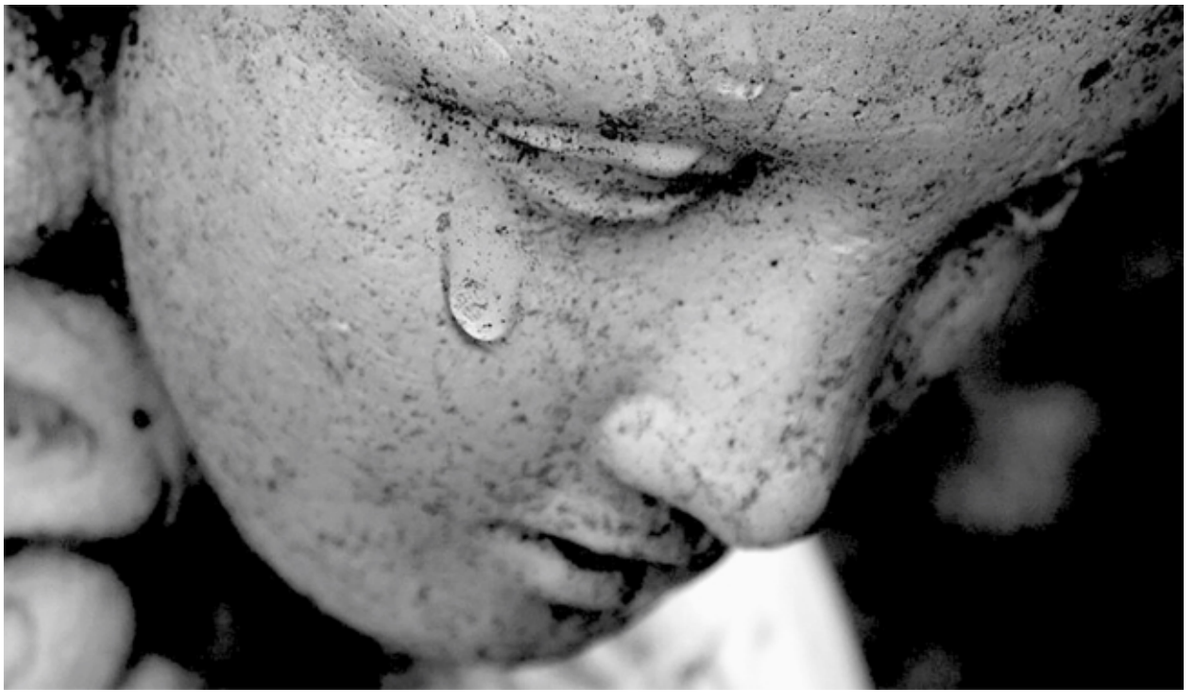
El doctor Jiménez dejó la sala de espera sumergida de pronto en un coro de sollozos y gritos, capaces de ahogar el sonido de la tele que a esa hora bramaba los resultados de un partido de futbol. En la calle se escucharon rechinidos de llantas de camionetas; hombres subían y bajaban por las escaleras de servicio del edificio. Tomó el elevador hasta el último piso, entró a la oficina del jefe y abrió la puerta de cristal templado sin anunciarse.

—¿Qué traes? Parece que viste al diablo —inquirió el doctor Méndez.

—Acaba de morir el acribillado… Te juro que hice lo que pude.

El director del hospital sintió los vellos de sus brazos erizarse por debajo de la camisa. Lo recorrió un escalofrío. Tomó dos grapas de su escritorio, se puso a jugar con ellas, mientras buscaba una respuesta.

—Siéntate —le ofreció la silla frente a sí—. Sé que hiciste lo que pudiste, eres uno de mis mejores cirujanos. No se te ocurra hacer ninguna declaración, a nadie. Que los familiares se las arreglen con el Ministerio Público y los policías con la prensa. Nosotros cumplimos con nuestro deber. Quién es él, de dónde viene y por qué lo mataron, no nos incumbe. Y no les vamos a cobrar un quinto. Ni tú cobras tus honorarios, ni tu equipo, ni mi administrador. Nada.



—Pero… —el doctor Jiménez lo miró incrédulo.

—Nada, dije. ¿Tienes hijos? No, verdad. Yo sí. Y no quiero que me los secuestren o me los maten. Llevamos tres días con varios hombres armados hasta los dientes allá afuera. Pudieron causar una balacera en la calle. Así que les diremos que lamentamos mucho su pérdida y que en agradecimiento por su preferencia no les cobraremos nada.

El doctor Jiménez bajó de nuevo por el elevador, en el piso 5 se asomó a la capilla del sanatorio y se persignó.

En terapia intensiva, Jazmín mantenía los ojos puestos en el monitor de la paciente del 6, a corta distancia de la cama con barrotes de seguridad. La hija besaba el rostro de la madre. Otra hija…otra madre. El monitor soltó un chillido de alarma, mi corazón dio un brinco. El pulso de la paciente se había detenido. No te mueras, mamacita, por favor, no te mueras, suplicaba la hija. Si tú te vas me dejarás sola en el mundo, y yo no tengo a nadie más, tú eres mi sol, eres mi vida entera. Mamacita, ¡por favor! El pulso de la paciente arrancó de nuevo.

Jazmín había estado observando eso todo el día: cada vez que el pulso de la anciana se detenía, la hija le suplicaba que se quedara y el monitor se ponía en marcha otra vez. La mujer estaba exhausta, tenía los ojos cerrados de tan hinchados. Jazmín le sugirió acudir al baño a lavarse la cara y al vestíbulo a la máquina de café para calmarse un poco, ella obedeció. Yo me aferré al barandal de la cama de mi madre para no caerme.

La enfermera volvió al cuarto 6. Se acercó a la paciente, tomó sus manos entre la suyas y le habló durante un largo rato. Intrigada, Marcela la alcanzó. La puerta se quedó abierta. Madrecita, ya váyase, ya es hora —le decía muy quedo—. Ha llegado el momento, usted ya ha sufrido mucho, merece descansar. Su hija la ama mucho, mucho, por eso no la quiere dejar ir, pero ella va a estar bien, no se preocupe. Váyase en paz… Ya es hora.

Sonó el timbre de la puerta metálica, la hija pedía ingresar de nuevo a terapia intensiva.

—Dile que no le podemos abrir ahorita, que le estoy cambiando las sábanas —ordenó Jazmín a su compañera.

—¿Qué vas a hacer? —preguntó aterrada Marcela.

—No discutas…

Marcela ejecutó la orden, por el interfón pidió a la hija unos minutos de paciencia, mientras Jazmín volvía a su encantamiento. Váyase ya, yo aquí la acompaño. Ella estará bien, no se preocupe, usted ha sido una buena madre y le dio todo lo que tenía que darle. Descanse.

El monitor se detuvo.

Jazmín se sentó en la silla de su jefe en la oficina de la guardia. Era una concha hueca, arrojada por la marea. Marcela se acercó a ella, compungida. Se sentó a su lado, a comerse las uñas. Esperaban la llegada del doctor que debía oficializar la hora del deceso. Me derrumbé en un rincón del cubículo 4.

—¿No te parece increíble, manita? —escuché preguntar a la regordeta de mejillas rosadas.

—¿Qué? —dijo Jazmín.

—Que de todas las balas que le metieron al del 8… de las 37, ni una, ni una sola, le pegó al diablo grandote que tenía tatuado en el abdomen. Ese diablo horrible… Fue el único lugar de todo su cuerpo en que no le cayó una sola bala.

Jazmín suspiró.

Unos días después, mi madre abrió los ojos. **u**

Rubén Darío

Fábula del patriarca y la liebre

Alberto Paredes

En el sesquicentenario del natalicio de Rubén Darío, el Fondo de Cultura Económica ha publicado un volumen inesperado: la reaparición de los quince cuentos juveniles previos o contemporáneos a Azul… *y que el autor no incluyó en él. La investigación, estudio y edición de* Rubén Darío: Retrato del poeta como joven cuentista *estuvieron al cuidado de Alberto Paredes.*

Para Adolfo Castañón, generoso y dariano amigo.

Rubén Darío, como la mayoría de los maestros modernistas, fue un gran poeta pero no sólo eso; la suya es una pluma polígrafa en la mayor extensión posible para un escritor de su tiempo. Renovador del verso y de la noción de poema, ciertamente, y también importante autor en diversos géneros en prosa: crónica, crítica literaria y de artes, semblanzas y reseñas sobre diversos autores; y también memorialista y narrador de ficción. Nunca publicó un solo título presentándose exclusivamente como cuentista. Y nunca tampoco dejó de escribir cuentos, desde su tierna juventud (el primero se titula justamente "Primera impresión" y contaba con apenas 14 años) hasta el final de su vida.

Azul… (1888 y 1890) es el volumen sagazmente misceláneo al que debe el inicio de su consagración irreversible. Catorce "cuentos en prosa", como él los rotula, anteceden a la sección en verso; el breve volumen mostraba cómo y cuánto era capaz, este tan joven autor, de apropiarse de usos y recursos viejos y nuevos, castizos y franceses. Con *Azul…* Félix Rubén es ya Darío. El libro *Rubén Darío: Retrato del poeta como joven cuentista*, estudio y edición: Alberto Paredes; prólogo: Alfonso García Morales, Fondo de Cultura Económica (Tierra firme, ISBN 978-607-16-4062-8) empezó a circular en noviembre de 2016. Le rinde un homenaje necesario: presentar y estudiar de manera conjunta los otros quince cuentos que a la fecha había publicado en periódicos centroamericanos y chilenos, pero que nunca recogió en libro. Una novedad de este libro construido/reconstruido es cotejar por primera vez las ediciones póstumas por las que conocemos esos cuentos (Mejía Sánchez: *Cuentos completos*, FCE, 1950, complementado por numerosos rescates posteriores gracias a estudiosos como Julio Valle-Castillo, Jorge Eduardo Arellano y José Jirón Terán) con

las verdaderas primeras ediciones de esos pequeños relatos, es decir las realizadas en vida de Darío en distintos periódicos de la época.

Ofrecemos aquí una joyita leve y sonriente. Consignemos que apareció originalmente en *La Libertad Electoral*, Santiago de Chile, 3 de septiembre de 1888 (número 769). Darío tenía 21 años y era ávido lector de la *Biblia*, de sus Biblias, pues dejó trazas de estar familiarizado con diversas ediciones reputadas. Gocemos pues esta fresca sonrisa en forma de fábula que Darío se inventó, para nuestro beneficio, extrayéndola del Pentateuco. Hemos eliminado las notas en que se señalan variantes textuales con Mejía Sánchez y posteriores editores, dejando tan sólo el aparato informativo que mostrará las entretelas de su confección. Mantenemos dos notas de Mejía Sánchez.

***

Hebraico

Aquel día el viejo Moisés, estando solo en su tienda, todavía con el sagrado temblor que ponía en sus nervios la visión de Dios —pues acababa de recibir de Jehová una de tantas leyes del gran Levítico—, sintió una vocecita extraña que le llamaba de afuera.

—Entrad —respondió.

Acto continuo, saltó dentro una liebre.

***

La pobrecita venía cansada, echando el bofe, pues a carrera abierta había comenzado su caminata desde las faldas del Sinaí, hasta el lugar en que residía el legislador.

—¿Moisés?

—Servidor…

Con mucho interés, como una liebre que estuviese comprometida en asuntos graves, comenzó:

—Señor, ha llegado a mis orejas que acabáis de promulgar la ley que declara a ciertos animales puros y a otros impuros. Los primeros pueden ser comidos impunemente, los segundos tienen para ellos una gracia especial, por la cual no pueden ser trabajados para el humano estómago. Interesada en la cuestión, espero vuestra palabra.

***

Y Moisés:

—No tengo inconveniente. Aarón, mi hermano, y yo hemos oído de la divina boca la ley nueva. Sígueme.

A las puertas del templo estaba Aarón recién consagrado pontífice, bello y soberbio como un rey del tabernáculo.

La luz hacía brillar la pompa santa, y el sacerdote ostentaba su túnica de jacinto, su ephod[1] de oro, jacinto y púrpura, lino y grana reteñida, y su luciente y ceñido cinturón.

Las piedras del racional[2] se descomponían en iris trémulos; las piedras bíblicas, el sordio, el topacio, la verde esmeralda, el jaspe, el zafiro azul y poético, el carbun-

[1] Esta prenda ritual hebrea se utilizó antiguamente en las prácticas oraculares; en latín se denomina *superhumeral*; el vocablo podrá derivarse de un verbo con el sentido de cubrir. Sólo puede ser de lino. Los libros *Éxodo* y *Levítico* se ocupan de él. Dado que la religión judía dejó de utilizarlo, carecemos de una descripción exacta; como quiera que sea, es prenda oracular y de gran solemnidad divina.

[2] *racional*: "Ornamento que llevaba sobre el pecho el sumo sacerdote de los judíos, que consistía en un paño tejido de oro, púrpura y lino finísimo, con doce piedras preciosas representantes de las doce tribus, en el centro, y cuatro círculos en las cuatro esquinas. 1 Pectoral". (María Moliner) Saquemos en claro: el joven Darío tenía no poca familiaridad con la religión hebraica.

clo, sol en miniatura, el ligurio, el ágata, la amatista, el crisólito, el ónix y el berilo. Doce piedras, doce tribus. Y Aarón, con ese bello traje, hacía sus sacrificios siempre. ¡Qué hermosura!

Oyó de labios de Moisés la petición de la liebre, y con una buena risa accedió así:

—Sabed —dijo— que el mandamiento del Señor es:

"Los hijos de Israel deben comer estos animales: los que tienen la pezuña hendida y rumian.

"Los que rumian y no tienen pezuña hendida, son inmundos, no deben comerse.

"El querogrilo[3] es inmundo.

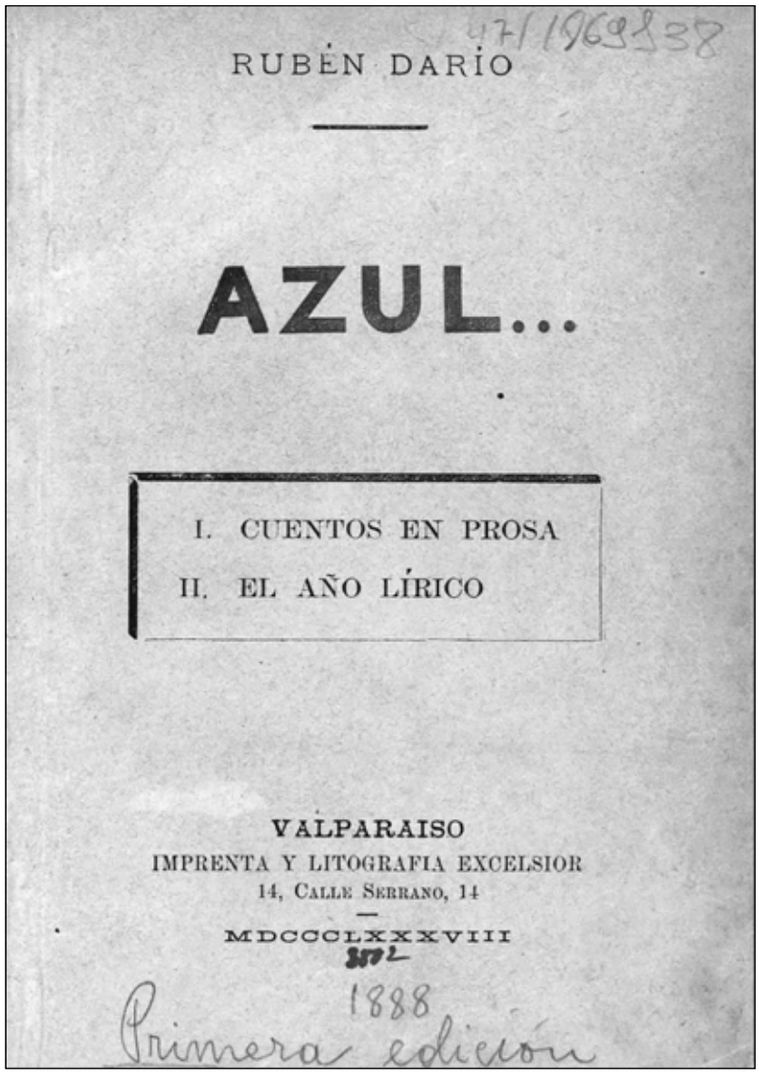
"Y la liebre (*aquí la liebre dio un salto*). Porque también rumia y no tiene hendida la pezuña.

"Y el puerco, por lo contrario.

"Lo que tiene aletas y escamas, así en el mar como en los ríos, se comerá.

"Esto en cuanto a los peces.

[3] *querogrilo*: corresponde al orden *Hyracoidea*; "escondido"; en efecto roedor que el Levítico declara no kosher. En hebreo se llama "*shaphan*". Lo curioso es que la voz "querogrilo" comparece en portugués más que en español.



"De las aves, no se comerá ni el águila ni el grifo, ni el esmerejón. Lo propio el milano y el buitre y el cuervo y el avestruz y la lechuza y el loro.[4] Nada de gavilanes. Nada de somormujos y de ibis y cisnes.

"Tampoco se comerá el onocrótalo, ni el calamón, el herodión y el caradión y la abubilla y el murciélago.

"Todo volátil que anda sobre cuatro patas será abominable como no tenga las piernas de atrás como el brucó, el attaco y el ofiómaco.

"Son inmundos los animales que rumian y tienen pezuña, pero no hendida; y aquellos que tienen cuatro pies y andan sobre las manos.

"Además, la comadreja, el ratón, el cocodrilo, el camaleón, la migala y el topo".[5]

Y al concluir pronunció un "he dicho" que dio por terminado el extracto de la ley.

La liebre meditaba.

***

—Señores —exclamó al cabo de un rato (¡desgraciada! sin saber que se perdía y con ella a toda su raza)—, se ha cometido un crimen atroz. Un israelita, un hijo de Hon, hijo de Pheleth, hijo de Rubén, ha hecho de un hermano mío un guiso, y se lo ha comido.

Aarón y Moisés se miraron con extrañeza.

La barba blanca del gran hebreo, moviéndose de un costado a otro sobre los pechos, demostraba una verdadera exaltación en el anciano augusto. ¡Cómo! ¡Alguno de las tribus que oían por él la palabra de Dios se había atrevido, en ese propio día, a contravenir la más fresca de las leyes! ¡Cómo! ¡No valía nada que hubiese él recibido las tablas magnas del Eterno Padre, y que hubiese consagrado pontífice a su hermano Aarón! Ya verían, ya verían. Truenos se habían escuchado sobre su cabeza escultórica, relámpagos le habían surcado la frente, y ahora ¿qué? ¡Conque un israelita!

Muy bien.

Presto, presto, se buscó al culpable. Se le encontró. Venía hasta con restos del cuerpo del delito. Como quien dice, con cazuela y todo. El cacharro humeaba mantecoso y despidiendo un rico olor de fritanga, ni más ni

[4] Tres especies en particular son conflictivas: *loro* (que no *laro*, en EMS y otros), *berodión* y *altaco*. Ver la opinión de EMS aquí mismo, *n.* 5.

[5] Nota de Ernesto Mejía Sánchez (condensada): Darío arregla a su gusto las prohibiciones del Levítico, capítulo XI, y del *Deuteronomio*, capítulo XIV, utilizando la versión española de Scío de San Miguel, si bien moderniza las grafías de los nombres de animales. Todos los que Darío aprovecha aparecen en el mismo orden en el texto de Scío. Por el contrario, el cotejo con la versión de Casiodoro de la Reina, retocada por Cipriano de Valera, y la de Torres Mat, sólo ofrece divergencias. Tres años más tarde, en *El árbol del rey David*, Darío utilizó también la versión de Scío.

menos que como *chez* Brinck, en el hotel Inglés, o donde papá Bounout.[6] El resto de la liebre estaba ahí.

La liebre viva miraba con sus redondos ojos espantados a los dos hermanos. Aarón interrogaba al acusado, Moisés examinaba en tanto el guiso, verdaderamente digno de aquel antecesor de Lúculo y de los Dumas.[7]

El acusado se defendió, como pudo. Explicó su necesidad y disculpó su apetito, alegando ignorancia de la nueva ley.

Había que juzgarle severamente. Quizás hubiera podido ser lapidado.

Mas le salvó una circunstancia, un detalle, que la liebre acusadora contempló con horror: los dos jueces hermanos probaron el manjar cocinado por el rubenista y según cuenta el pergamino en que he leído esta historia, concluyeron por chuparse los dedos y perdonar al culpable. La consabida clase de animales fue declarada comible y sabrosa.

***

Pero el buen Dios, que oyó las quejas del animal acusador, se condolió de él y le concedió un cirineo que le ayudase a sufrir su destino.

Desde aquel día de conmiseración se da a las veces gato por liebre.

***

Breve comentario final

Los pastiches y glosas narrativos son un pequeño tesoro dentro de la obra dariana. La gracia está en meter a los personajes históricos en situaciones domésticas. Darío, con su buen espíritu manierista, es incapaz de sujetarse a una sola cosa cuando escribe. Divertimento sobre el Antiguo Testamento y fábula del patriarca y la liebre. Supongo que a Augusto Monterroso le habrá gustado. Si imaginamos al colaborador literario del fin del siglo XIX como alguien afín al pintor renacentista por encargo, nuestro joven maestro encontró un angulito poco explotado por sus colegas y rivales, y como su patrón era de espíritu liberal y mente abierta, al tiempo que ejecutó su óleo sobre Moisés, hizo saltar a la liebre dentro de la tela, mezclando así los géneros.

Rubén Darío

Partiendo de ese pie, el lector está avisado que leerá una broma literaria. Broma refrescante: Moisés es tratado como lo que era: "el legislador". Un dignatario de ocupaciones trascendentales, pero no exento de buen humor ni aislado de sus gobernados. Inicia así el diálogo absolutamente anacrónico y a contra tono fuera de la solemnidad usual: "—¿Moisés?". "—Servidor…".

Que algún realizador fílmico lo ponga en cine de animación y fluirá de lo mejor en pantalla. La mezcla de fábula zoológica con el Antiguo Testamento más el tono chabacano que habla de cazuelas y fritangas, que conduce tranquilamente a la mención de restaurantes de postín de Santiago y Valparaíso, puede provocar desdén en algunos lectores y en otros una sonrisa de complacencia e incluso de respeto por la agilidad de esta broma libresca.

En "Hebraico" se logra el juguete ambidiestro que es la caricatura bíblica aunada a la fábula zoológica. Y la pincelada final riza el rizo enlazando la fábula bíblico-zoológica con un género más: la broma paremiológica. Con lo que todos quedaremos contentos (menos el minino, cirineo forzado). **u**

[6] Nota de Ernesto Mejía Sánchez (condensada): Restoranes famosos de Santiago y Valparaíso de la época en que Darío residió en Chile. En la autobiográfica *Historia de un sobretodo*, incluida en este volumen, Darío recuerda que cenó "*chez Brinck*, donde los pilares del café parecen gigantescas salchichas, y donde el mostrador se asemeja a una joya de plata".

[7] Cuando Lucius Licinius Lucullus (115-57 a.C.) se retiró de la vida pública romana, su fasto fue proverbial, incluso escandaloso; sus banquetes eran legendarios. Plutarco ha inmortalizado una anécdota: cierta noche reprimió severamente a su cocinero por no servirle nada especial sino sólo viandas sencillas; el argumento del cocinero era que esa noche no se habían previsto invitados a la mesa. Respuesta: "Hoy Lúculo cena en casa de Lúculo". En sus jardines se construyó la Villa Médicis.

Borges y Sabato

Reencuentro para la posteridad

Mario Saavedra

Dos portentos de la literatura argentina, Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato, sus insuperables diferencias como sus no menos compactas connivencias en derredor de los más diversos tópicos y temas, se dan cita en este incisivo ensayo del actor, escritor, periodista y promotor cultural Mario Saavedra.

Cuando Sabato ya había confirmado su autoridad literaria tanto como ensayista como narrador tras la aparición de *Abaddón, el Exterminador* en 1974, el periodista y también escritor Orlando Barone logró por fin reunir a Borges y Sabato, para confirmar tanto sus insuperables diferencias como sus no menos compactas connivencias en derredor de los más diversos tópicos y temas. Si bien utilizó este valioso material fragmentado en distintos espacios y ocasiones, no deja de llamar la atención que lo haya publicado en bloque hasta 1997, más de una década después de la muerte del mayor de ellos en su exilio voluntario de Ginebra. Su iniciativa la había venido cocinando desde muchos años atrás, sobre todo a raíz de los muchos comentarios encontrados, en torno tanto a las distancias como a las cercanías, que Sabato había venido vertiendo tanto en sus ensayos como en sus novelas, dando discurso a una de sus obsesiones más hondas y repetidas. El resultado de este para entonces ya impostergable encuentro, que Barone titularía simple y sencillamente *Diálogos Borges Sabato*, vio la luz como libro en la prestigiada editorial Emecé, y reúne y enfrenta, desbordando ingenio y pasión, claridad y elocuencia, a dos de las mentes más lúcidas del espectro de las letras latinoamericanas del siglo XX: "Con el tiempo me di cuenta de que la fascinación de Borges está en lo imaginario, en sus fantasías, fuera de la realidad del mundo. La riqueza de Sabato radica en que, a pesar de tener un imaginario literario como todo escritor importante, acepta mancharse con el mundo y embarrarse con la sangre".[1]

No deja de llamar la atención que el corolario de estas extendidas y brillantes conversaciones, que continuamente pasan del tono de debate enfático al de complicidad gozosa, entre la perorata ácida y el guiño afectuoso, desemboque por lo regular en ese conmovedor

[1] Julia Constenla, *Sabato, el hombre. La biografía definitiva*, Sudamericana, Buenos Aires, 2011, p. 166.

tono que casi siempre adosa la rememoración de dos ingeniosos protagonistas tras la caza de circunstancias compartidas. Así van aflorando juicios y recursos en torno a temas neurálgicos como realidad y ficción, el mundo de los sueños, la idea de Dios y el absoluto, el difícil arte de la traducción, el teatro y el cine, y por supuesto el tango que les une y a ambos apasiona, de la mano de autores y obras memorables, de circunstancias y momentos unos dolorosos y otros felices, en la construcción de un álbum frente al cual se confirma que la memoria suele afianzarse a la distancia y desde una mejor perspectiva. Con la inteligencia a flor de piel, los asuntos se suceden y parecieran agotarse a través del juicio meridiano de dos pensadores geniales y en activo, en un mano a mano verbal que sorprende no sólo por la claridad de la cultura a cuestas y de sus pensamientos —quien piensa claro, escribe claro, y viceversa—, sino también por el donaire de su expresión *cuasi* literaria, poética.

Ambos interlocutores tan argentinos como universales, uno de los temas que no podía faltar, por supuesto, es el *Martín Fierro* de José Hernández, poema nacional por antonomasia de la Argentina, porque contiene a la vez los dos atributos que complementariamente ambos ensalzan de él, a decir de Borges, sus enormes recursos poético-literarios, y de Sabato, su no menos innegable virtud de gran poema épico-social. Ambos coinciden, sin embargo, que esta enorme obra trasciende los propósitos mismos de su autor, característica sobre todo posible en creaciones de esta envergadura. Es más, la obra trasciende incluso al personaje mismo, conforme afloran otras fuerzas inconscientes, y con ello se van sucediendo problemas atemporales como la soledad, la muerte, la injusticia, la esperanza o el paso implacable del tiempo. Ambos coincidirán, además, en que la literatura, la buena literatura, no puede ser, una cadena de lecciones morales, ni de estereotipos modélicos, sino más bien una extensión personalizada —en cuanto a interpretación lúcida— de la existencia que el artista dimensiona en toda su hondura y en toda su complejidad. Bien escribió Kipling, escritor caro a Borges y uno de los autores mejor traducidos por él, que "A un escritor puede estarle permitido inventar una fábula pero no la moraleja".

Cuando se refieren a la condición revolucionaria del escritor, viene entonces a colación el tema de la libertad, y aunque el creador pueda ser víctima de la censura e incluso de la persecución, en su espíritu anida esa vocación que lo lanza a romper con lo establecido, a confirmar cotidianamente su condición de iconoclasta indómito. Lo contrario, es decir, el arte convencional, sobre todo conscientemente convencional, acaso pueda aspirar a la falsedad, al estereotipo permitido. En este trance tenía también que salir a colación el tema de Dios, que no sin ironía Borges vincula con la literatura fantástica, y si la teología ha contribuido con esa gran entelequia al género —el Antiguo Testamento es de enorme riqueza en la materia—, escritores de la naturaleza de Poe, Kafka, Wells o Huxley, en cuanto al poder de la imaginación, la contrastan y la sobrepasan. A este res-

Sabato y Borges en el bar Plaza Dorrego, Buenos Aires, 1974

pecto, Borges afirma: "La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso, es realmente fantástica".[2]

Narradores ambos de distinta naturaleza, pues uno era cuentista y el otro novelista, Borges más en la línea fantástica y sus fronteras, y Sabato con una mayor raigambre realista, aunque la escritura de los dos nos confirme una vez más que en el arte no existen géneros puros y los resquicios colindantes pueden ser infinitos, uno de los momentos más reveladores es cuando hablan precisamente de las dos estructuras por excelencia de la narración. El mismo Barone es quien da pie para que se desplieguen estos dos sabios pensadores y ensayistas formidables, cuando introduce el término de la "obsesión", que recurrentemente suele ser la llave que abre esa caja inagotable de Pandora con que se asocia la creación artística. Mientras Borges vincula el cuento con un "breve sueño" o una "corta alucinación", siendo este terreno donde él se mueve como pez en el agua, Sabato no puede menos que reconocer su incapacidad para zambullirse en esas profundidades de la imaginación, por lo que alaba la claridad mental y la destreza poética del cuentista, su poder para condensar en poco espacio una idea o una anécdota que se construye con maestría, como puesta a prueba de quien sólo en absoluta concentración —"densidad e intensidad", diría el propio Borges— puede aspirar a la perfección. De ahí que las grandes narraciones poéticas, incluidas las más notables epopeyas que significan su excelsitud, sigan siendo consideradas paradigma tanto de densidad como de elocuencia, sin que en su perfección dejen notarse la costuras porque, como escribió Horacio, "es propio del arte ocultar el arte".

Hispanoparlantes y escritores en idioma español ambos, era tema obligado que se detuvieran entonces en *El Quijote*, porque no sólo se trata de la narración por antonomasia de la literatura en lengua castellana, sino de la primera novela moderna, y por ende, la expresión definitoria del género, por exponer y desarrollar desde sus orígenes los rasgos distintivos de una forma literaria que hoy no se entendería sin esa obra maestra del genio de Miguel de Cervantes Saavedra. Genio y oficio, decía Yukio Mishima, es lo que se proyecta en primera instancia de una obra universal como la de El Manco de Lepanto, y Borges confiesa, en su condición de poeta, que él mismo pudo reconocer a cabalidad la dimensión del talento de Cervantes —vaciado en *El Quijote*— hasta ya su madurez como escritor, porque antes lo había puesto por atrás por ejemplo del de Quevedo; para reafirmar esta admiración tardía pero incomparable, el autor de *Los sueños,* más allá de su entrañable Buscón, pensaba el propio Borges, nunca pudo concebir "un personaje de la magnitud humana de Don Alonso Quijano" que trasciende en el ya paradigmático Caballero de la Triste Figura, que es producto de la "intuición", como prueba fidedigna del genio. Como Stevenson, Conrad o Flaubert, y más allá de posibles prejuicios de juventud, Cervantes terminaría por convertirse en uno de sus escritores de cabecera, sobre todo por cuanto ha representado su personaje como insinuación gozosa y a la vez trágica de quien resiste a los embates de la ignorancia y la estulticia. Ese otro poderoso punto de contacto tiene que ver con el humor, que a través de Cervantes recibieron en una de sus más prodigiosas manifestaciones: "Ernesto recupera siempre el notable sentido del humor de Borges, éste debió ser uno de los rasgos de personalidad que compartían y los acercaban. Ambos eran capaces de gozar con cuanto de risible ofrece la realidad, sobre todo si puede mirarse con cierto desapego, preferentemente hurgando en vericuetos de humor negro".[3]

Por su parte, Sabato, quien recurrentemente cita al gran santón de los novelistas, vuelve a hacer coincidir aquí la "perfección" con la que a su modo de ver es la razón irrefutable de por qué figura como una de las obras totales en cuanto a lo que ambicionaba y lo que consiguió con ella su creador, al "decir lo que tenía que decir, y decirlo en la forma en que tenía que decirlo". Aparentemente una perogrullada, Sabato insiste aquí en la idea de la perfección reunida en el contenido y en la forma, que en principio también sabemos plantean apenas una primera línea de acercamiento al estudio de una obra, y que en el caso de *El Quijote* ha desencadenado toda clase de acercamientos, estudios y reflexiones, sin parecer agotarse en sus posibles e infinitas aristas de lectura, de interpretación, de unicidad.

Cuando pasan a tratar el tema de la existencia de Dios, desde una postura más bien escéptica en la que ambos coinciden, surge la idea de Dios como una verdad rotunda pero también volátil e inasible. En respuesta a una necesidad inmarcesible que Freud definía muy bien como "sentimiento oceánico", por su peso específico en el instinto del ser racional impulsado a buscar contenidos y explicaciones acordes a su condición homocéntrica, Dios es creación a imagen y semejanza del Hombre que lo concibe, y por lo mismo, proclive a ser aprobado y negado, porque "no es lo que se quiere sino lo que se necesita". Capaz de crear el Paraíso y el Infierno, y el Purgatorio que es el limbo y lo más parecido a esta vida de contrastes y claroscuros, la idea de este todopoderoso condensa a la vez las cualidades extremas y paradójicas de una condición humana tan proclive a la creación como al deterioro, a lo sublime como a lo grotesco. Él siempre consideró que si uno de los más hondos conflictos existenciales del ser humano gira en derredor precisamente de la idea de la existencia de Dios, en su par-

[2] Orlando Barone, (compilador), *Diálogos: Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato,* segunda edición, Emecé, Buenos Aires, p. 28.

[3] Julia Constenla, *Sabato, el hombre, op. cit.*, p. 170.

ticular caso estuvo siempre en el centro de la escena, como se deduce en esta nodal respuesta sobre el tema:

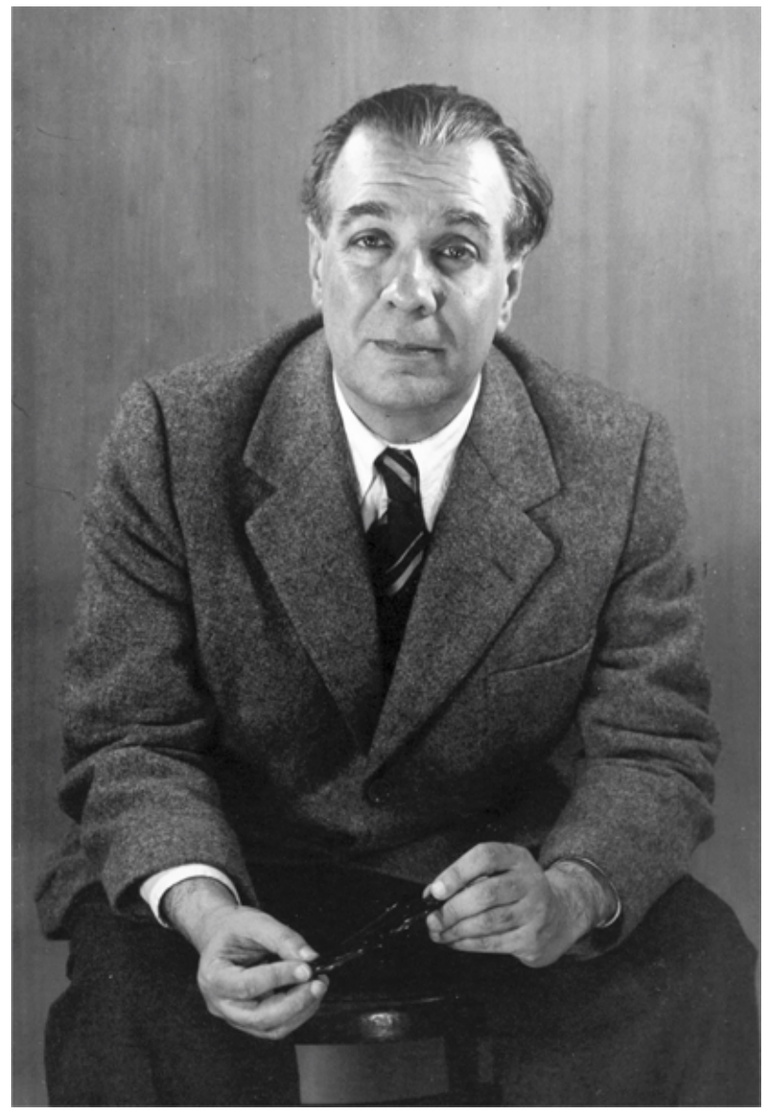
> Nunca he pedido a nadie que lea mis libros, pero si quiere la respuesta tiene que hacerlo. Sería injusto que me pidieran en cuatro palabras la respuesta a un problema magno como éste, sobre el que grandes filósofos y teólogos han escrito vastos tratados. Encontrará sobre todo la respuesta en mis tres novelas, pues la novela es la única de las actividades del espíritu que permite responder a esta clase de misterios. No creo para nada en las demostraciones racionales de la existencia o de la inexistencia de Dios: creo en las revelaciones a través de visiones, de símbolos, de pensamientos mágicos. Y eso se da en la novela, donde junto al pensamiento lógico coexisten todas las formas del pensamiento mágico. La lógica apenas sirve para la demostración de teoremas y para resolver algunos litigios. Pero no sirve para casi nada verdaderamente importante: ni en el amor, ni en el odio, ni en las pasiones y sentimientos, ni en los sueños. Las cuatro quintas partes de la existencia…[4]

Con respecto a la lengua, que es su medio de expresión y de la cual son expertos, ambos coinciden también en que es más producto de los pueblos y de sus grandes escritores que de las academias siempre a la retaguardia. Aunque las grandes revoluciones literarias no siempre han coincidido en remover la forma y el contenido a un mismo tiempo, es decir, la expresión y una visión novedosa del mundo y la realidad, sin embargo sí concuerdan, en ambos casos, con una postura diferente del escritor frente a sus circunstancias. Sabato y Borges dicen al respecto, respectivamente:

> …yo preguntaba qué debía entenderse por revolución en el lenguaje. Es la obra entera de Kafka que implica una revolución lingüística. En una obra de trescientas páginas da un nuevo sentido a la palabra "proceso", ese cliché tribunario y anodino. Y le hace reproducir infinitas reverberaciones metafísicas y teológicas […] Además, una de sus mayores virtudes es inventar situaciones intolerables…[5]

Otro tópico que no podía aquí faltar es el de América Latina, en cuanto identidad común y rasgos distintivos entre sus componentes, que en el caso preciso de Argentina ha dado pie a un mayor conflicto de interpretación, por escaso o casi nulo ascendente prehispánico y las masivas migraciones de otros países diferentes a España. En ambos casos es un tema de constante reflexión, incluso de tensión, si bien los dos reconocen el peso específico de una lengua compartida, más allá de sus dialectales diferencias, y si bien el ascendente prehispánico es en Argentina mucho menos presente que en naciones como México o Perú, también se identifican por otros atributos como el origen de la Conquista, el mismo proceso de liberación, un coincidente proceso histórico de cargada violencia, etcétera. Atraídos por ideales comunes de la Revolución francesa, todos han compartido también una más o menos accidentada asimilación de la vida democrática, con todos los demás problemas que implica un estado de subdesarrollo con estires y aflojes, con altibajos, con vetas de luz pero también de oscuridad. Su idea de la honda herencia hispánica siempre estuvo firme:

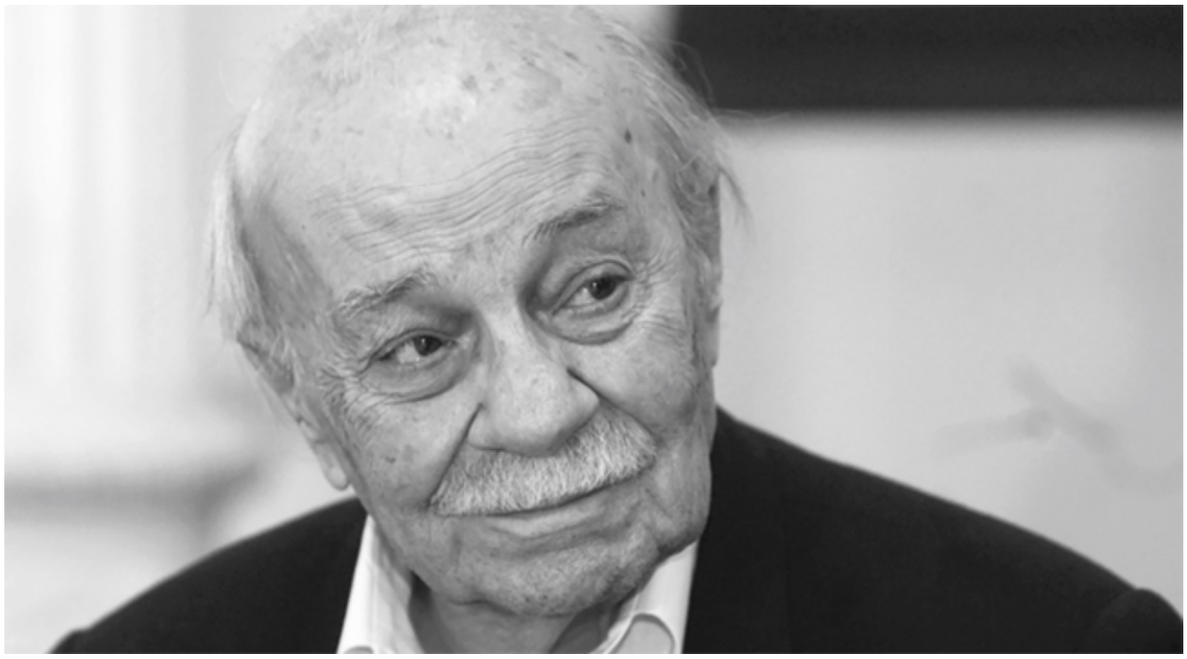
> Quiero decir con esto que la conquista española fue un hecho profundo y misterioso, de índole espiritual, no meramente material. No hubo meramente horror, tragedia, sangre, sadismo; hubo un hecho poderoso que ha dejado una impronta secular y que está ejemplificado en la lengua castellana {…} la lengua, esto que Unamuno llama-



Jorge Luis Borges

[4] Julia Constenla, *Medio siglo con Sabato* (Entrevista de Mona Moncalvillo, Humor, 1981), Textos Libres, Javier Vergara Editor, 2000, Buenos Aires, *op. cit.*, p. 275.

[5] Orlando Barone, *op. cit.*, p. 90.



Ernesto Sabato

> ba la sangre del espíritu, lo más importante que hay, pero también lo más decisivo.[6]

Pensadores ambos, cupieron en estas conversaciones asuntos como el Tiempo y el Universo, prefiguradas abstracciones, pero también concreciones emanadas de la vida, de la cotidianeidad. En *El Aleph*, por ejemplo, que por supuesto es entelequia de conceptos que responden a una filosofía o visión de las cosas, de igual modo condensa una suma inagotable de experiencias vívidas, de sensaciones advertidas por su creador, de sueños y juicios entreverados; *El túnel*, por su parte, es la crónica de hechos dramáticos en la vida de Juan Pablo Castel, pero también la visión —la filosofía, que en este particular caso se incrusta dentro de un existencialismo más bien camusiano, su modelo— de quien, después de transitar por un largo y sinuoso camino, arribaba a un "pesimismo metafísico" arraigado en su previa desilusión del racionalismo científico. Sin embargo, a ambos terminó por unirlos su experiencia frente al arte como acto antagónico, pues la imaginación para ambos representa el más poderoso estado de la libertad. El tiempo es experiencia vital, suma inagotable de instantes vividos, y en esa sucesión resulta imposible demostrar que la realidad de los sueños —imaginación, ficción— sea inferior o esté por debajo de la realidad tangible o científicamente demostrable:

> Hay también el argumento de la coherencia. Es cierto que los sueños son más incoherentes. Pero, ¿por qué toda realidad tiene que ser coherente? De nuevo estamos aplicando una lógica de la coherencia, que hemos descubierto en nuestra vida diurna, para un universo que no cumple con esa lógica (Sabato)… Tampoco el olvido. Cuando uno quiere recordar algo, primero tiene que olvidarlo, y luego la memoria lo trae. El sueño es una forma de ese olvido (Borges).[7]

Espacio catártico por antonomasia, de ahí que emule y sea fuente que nutre el universo ambiguo e inagotable de la creación; conforme también se le ha simulado con la muerte, la experiencia de soñar se erige como aquel estadio sin el cual la existencia y la vida mismas se tornarían insufribles, impulso inevitable hacia la desesperación y la locura. Tan necesaria como el mundo de los sueños, la ficción se convierte así en ese otro acicate que nos permite sobrellevar la existencia, porque la intensifica, o la exorciza, o la revierte, o simple y sencillamente la evade, si bien el arte de verdad se propone más bien volver al orden lo que es caos. Más o menos intenso y coherente que la realidad vivida, como el mundo de los sueños, el arte contribuye a dignificar una existencia que sin él suele manifestarse rutinaria y hasta miserable, en un nivel de desacuerdo que no pocas veces coincide con el mundo de los llamados ya sea locos o místicos, porque, como diría Carpentier, "no es del reino de este mundo"; al margen de la lógica cartesiana, el mundo de los sueños y el de las ficciones suelen conectarnos entonces con vestigios del pasado o visiones del futuro, en cuanto el denominador común de los seres humanos nos sentimos regularmente atrapados por una cotidianidad presente que más bien exprime y debilita. Más allá de quienes piensan que el cielo y el infierno sean sólo invenciones verbales, formalismos de una retórica meta-

[6] Julia Constenla, *Medio siglo con Sabato* (Entrevista de Luis Soler Cañas, Familia Cristiana, 1982), *op. cit.*, p. 287.

[7] Orlando Barone, *op. cit.*, p. 125.

física, Sabato afirma: "Yo creo que Dante vio, como todo gran poeta, con terrorífica nitidez, lo que el común denominador de la gente apenas entrevé. Lo que el hombre común borrosamente alcanza a ver en esa pequeña muerte transitoria que es el sueño".[8]

En torno a otras manifestaciones como las artes plásticas y visuales, o la música y la ópera, o el teatro, los dos coincidían en enaltecer la experiencia sinestésica como el numen que en verdad potencia una facultad humana que la diferencia de las demás especies. Lejos de ser una experiencia social o una realidad nacional, lo que en sentido estricto da valor al arte es la experiencia que cada obra, al margen del lenguaje que la significa, despierta en un individuo específico; en este sentido, esa experiencia unívoca, única e irrepetible, trascenderá en cada persona conforme altera su existencia, convirtiéndole en alguien distinto de lo que era antes. Ese carácter singular de la experiencia estética es su mayor fortuna, su razón de ser, abonando a los atributos de esa obra en particular. Visión particular del universo, o al menos de un fragmento de este, una obra artística objetiviza la propia experiencia de su creador frente al mundo y a su propia existencia, y el que pueda convertirse en espejo frente al cual cualquiera puede identificarse o verse reflejado, es apenas una prueba fehaciente de que el artista con su talento consigue reproducir una parcela del complejo campo de la vida. Aunque reducto de una visión precaria e incompleta del universo, el artista es capaz de poner el dedo en la llaga, de llamar la atención en aquello que quien lo percibe no había del todo recapacitado en ello, pero a la luz del poeta lo descubre en todo su valor, en toda su importancia, haciéndose partícipe y hasta objeto de atención. He aquí una descripción por demás hermosa y reveladora que hace Borges de su propio proceso creativo:

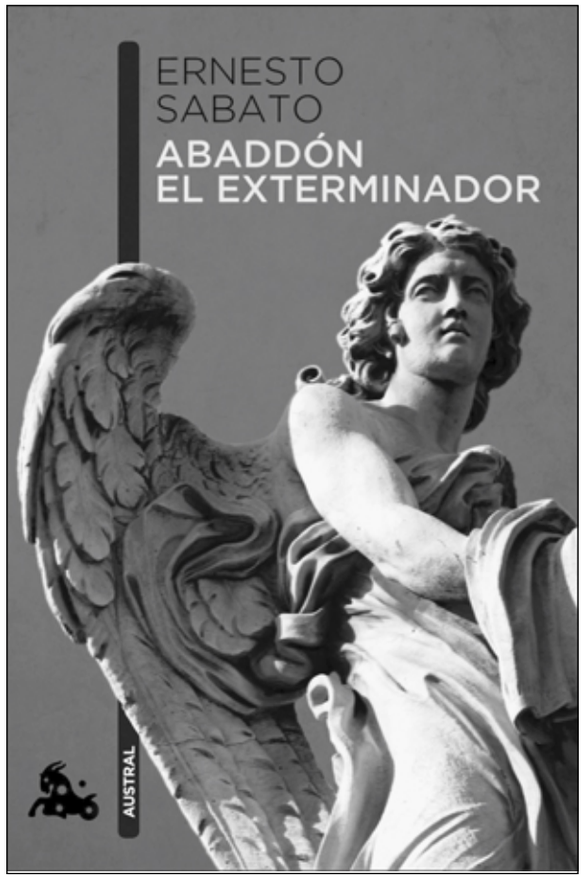
> Entreveo una forma que podría ser una isla o veo sus dos extremos: una punta y la otra, pero no sé lo que hay en el medio. Vislumbro el principio y el fin de la historia, pero cuando entreveo eso yo no sé todavía a qué país o a qué época corresponden. Eso me va siendo revelado a medida que pienso en el tema o cuando lo voy escribiendo. Y los errores que cometo son generalmente errores que pertenecen a esa zona oscura y no descubierta todavía. Yo no digo como Poe que el cuento tiene su valor en la última línea. Porque esta apreciación nos llevaría quizá a que todos los cuentos fueran policiales.[9]

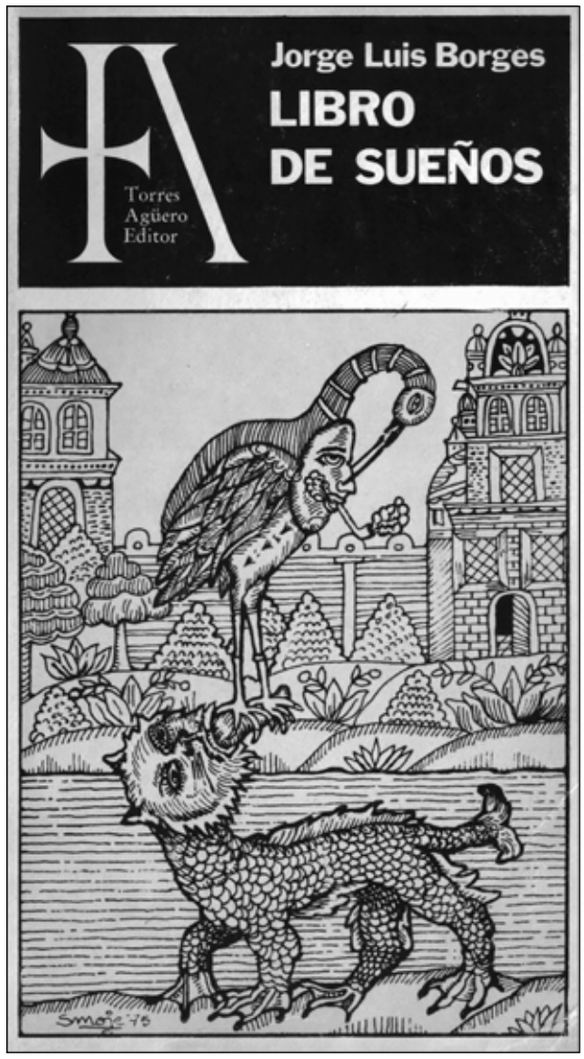
Poeta de "su propia confusión", como él mismo se denominaba, y por lo mismo también de esencia metafísica, por lo que en este sentido se identifica con la naturaleza de la obra de Sabato, Borges entiende la poesía como una búsqueda obsesiva en el pasado, con la preponderancia de temas como la pátina del tiempo, la nostalgia, la memoria y el olvido, la evocación y la sorpresa de quien se encuentra a sí mismo. Entonces el poeta no inventa, más bien descubre, se descubre a sí mismo. Coincidentemente bergsonianos, en esa tríada que implica tiempo-materia-memoria, la intuición se les revela a ambos como la chispa inicial que combustiona un análisis más racional y persuasivo de los hechos y las cosas que conforman el mundo y la realidad, para concluir en una intuición —el artista y su genio creador— más rica y a la vez más persuasiva. El mismo autor de *Materia y memoria* se refería a la "dialéctica de la creación", que a su vez implica la tríada intuición-análisis-intuición.

De la poesía a la narrativa, no podían dejar de reflexionar ambos en torno al cuento y la novela, que el propio entrevistador les pide acoten a partir de sus respectivas experiencias en derredor de ambos géneros. Cuando habla el novelista, refiriéndose en particular a su nodal *Sobre héroes y tumbas*, afirma que igual no supo a ciencia cierta sobre el componente intermedio entre los dos extremos (principio y fin), y al igual que en el cuento que exige una mayor precisión, el novelista sólo puede aseverar el tema más general que en este caso los aglutina e identificaba: el incesto. Obsesión, ese mismo tema sería otra vez, a la postre, en *Abaddón el Exterminador*, el asunto-bisagra, más allá de que sus precisiones e indumentaria no se hayan podido tampoco aclarar con exactitud sobre la marcha porque, como en el cuento, el escritor también se "descubre" inquieto por cuestiones que lo persiguen sin respiro; en este sentido, los dos están de acuerdo en que el escritor debe responder, antes que nada, a esas obsesiones que lo definen: "Pienso que en esto la ficción se parece a la vida, ya que también en la vida nos movemos hacia ciertos fines obsesivos".[10]

Y en ambos casos el personaje suele ser de igual forma tema y no sólo pretexto de este, en cuanto lo significa. Si pensamos en la angustia o la fatalidad, por ejemplo, que tanto en el Borges cuentista como en el Sabato novelista suelen coincidir en un mismo vórtice, los personajes de uno y otro muchas veces se sienten más atraídos por un destino que empujados por una causa. Aquí no podían dejar de reflexionar en un escritor como Dostoievski cuyos personajes precisamente se definen a partir de un destino inamovible para entender su personalidad, su naturaleza metafísica; y ese destino no es otra cosa que la representación ficcional de una obsesión recurrente en la escritura del autor de *Los hermanos Karamazov*, con lo que se comprende el carácter autobiográfico de Dostoievski: "Los personajes de una novela son tan autobiográficos como los de un sueño, aunque sean

[8] *Ibidem*, p. 129.
[9] *Ibidem*, p. 139.
[10] *Ibidem*, p. 144.





monstruosos y aparentemente tan desconocidos que aterran al propio soñador".[11]

Finos estilistas ambos, y de cierta forma, en cuanto lúcidos ensayistas, teóricos también en torno al oficio de escribir y a los respectivos géneros abordados, el proceso de creación tampoco puede renunciar a su connatural condición experimental, a su no menos consustancial espíritu de búsqueda. Aquí salen a colación por supuesto novelas contemporáneas como *Ulises* de James Joyce o *Contrapunto* de Aldous Huxley, donde la experimentación formal está estrechamente ligada a la búsqueda psicológico-metafísica, conforme la voz ambigua del personaje-narrador desencadena una especie de interlocución del creador con el lector involucrados de igual modo de manera explícita en la línea discursiva. Novelas a la "segunda potencia", se suceden la narración y un cuestionamiento de esta, de ahí la exigencia de un lector crítico y activo, en un cruce permanente tanto de atmósferas como de voces narrativas, perdiéndose así del todo alguna posible frontera entre realidad y ficción. Borges recuerda entonces a uno de sus escritores ingleses más amados: "Coleridge dice que la novela exige *willing suspension of disbelief*, es decir, una voluntaria o complaciente suspensión de la incredulidad".[12]

Un universo de convenciones, que el talento altera para generar aquello que Pedro Salinas llamaba "tradición y/o originalidad", en su extraordinario ensayo sobre ese enorme poeta de transición que fue Jorge Manrique, la escritura ficcional, ya sea más cercana al género fantástico o al naturalismo, implica un desdoblamiento del yo creador dentro de ciertas coordenadas de una estética consignada. Creador-personaje-lector ideal, lo cierto es que esta tríada constituye la única variable verdaderamente inamovible en la ecuación creativa, porque todo lo demás constituye si acaso una interpretación parcial de una realidad de por sí inagotable. Refiriéndose a la misión del arte, ambos creían en la creación como una extensión más o menos controlada, más o menos consciente, del mundo de los sueños, y en ambos casos, sueño y creación, el individuo se replantea lo que le atrae o le aborrece de la realidad; válvulas de escape de un ser más o menos neurótico, sin esas escotillas la existencia simple y sencillamente se tornaría irrespirable:

> Dicen que así se ha puesto al hombre al borde de la locura. Esto prueba que el sueño sirve para no volverse loco en la vida cotidiana. Yo pienso que con el arte pasa lo mismo, que el arte es para la comunidad lo que el sueño es para el individuo. Tal vez sirva para salvar a la comunidad de la locura. Y esa sería una gran misión del arte.[13] **u**

[11] *Ibidem*, p. 145.
[12] *Ibidem*, p. 147.
[13] *Ibidem*, p. 165.

El miedo es el mensaje

Javier H. Contreras O.

Los medios de comunicación han sido utilizados por el crimen organizado para secuestrar el lenguaje, y han sido convertidos en voceros integrados a su lógica delincuencial; por ello, los propios medios deben contribuir a la desintoxicación y el cambio cultural contra la violencia. Así lo plantea el periodista chihuahuense Javier Contreras en su libro El miedo es el mensaje.

El 17 de febrero de 1950, el papa Pío XII pronunció en un discurso que no es exagerado afirmar que el futuro de la sociedad moderna y la estabilidad de su vida interior dependen en gran parte de mantener un equilibrio entre la fuerza de las técnicas de comunicación y la capacidad de reacción del individuo.

Por lo tanto, así como los medios de comunicación han sido utilizados por el crimen organizado para secuestrar el lenguaje, usarlos de voceros y cooptar y controlar desde su lógica criminal, también desempeñan un papel de desintoxicación y culturización.

Existen tres modelos[1] que plantean la posibilidad de que los medios desempeñen una lucha contra la delincuencia organizada. El primero es el modelo teórico del aprendizaje social de Alberto Bandura; el segundo es la teoría de los efectos de impresión de Berkowitz, y el tercero es la teoría de los *script* o del guión de Huesman.

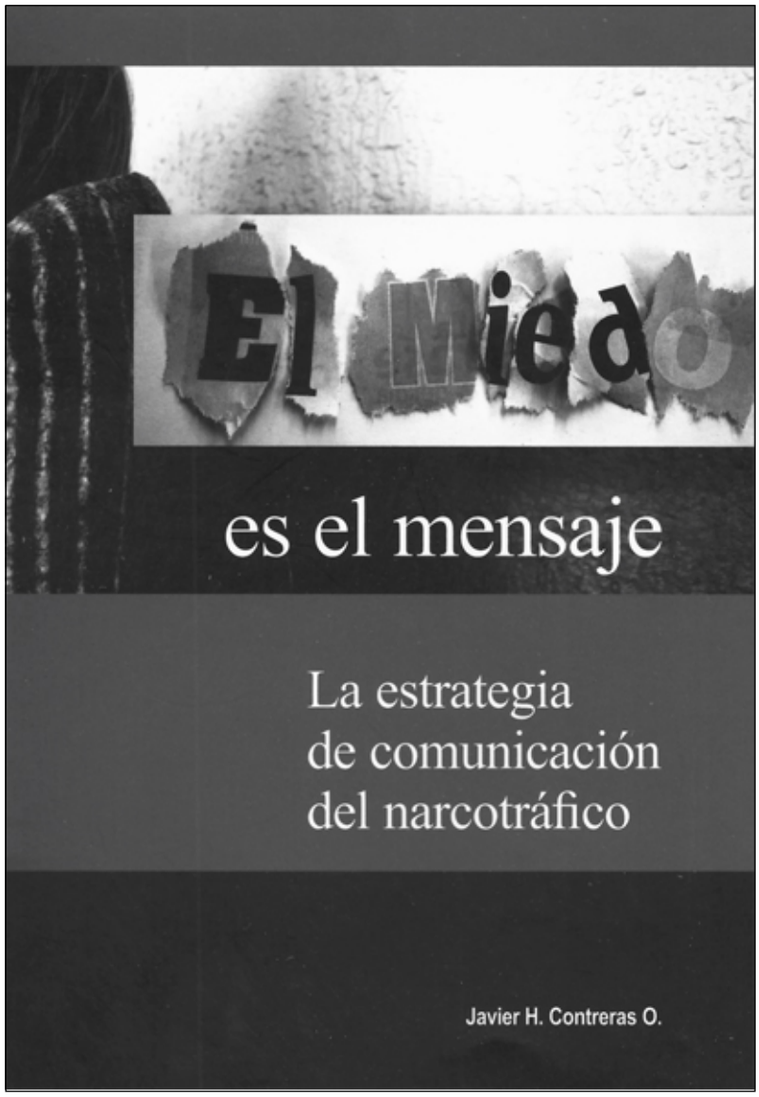
Según Bandura,[2] como psicólogo del comportamiento humano, analizó la dinámica del comportamiento en relación con el ambiente que los rodea, y desde el punto de vista de la comunicación, su teoría cognitiva social es de relevancia, tanto para analizar los efectos de los medios como instrumentos observados y productores de imágenes "ambientales", como para conocer los mecanismos de modelado social a partir de los medios.

El modelo de Bandura se basa en la teoría del aprendizaje social, según el cual los individuos aprenden, gracias a los modelos que les proporcionan los medios de comunicación, donde muestran qué tipo de comportamiento será castigado y cuál recompensado. Bandura estudia el aprendizaje a través de la observación y del autocontrol, y da una importancia muy relevante al papel que juegan los medios (el aprendizaje mediatizado), y que el comportamiento agresivo se adquiere ya sea por experiencia directa o por observación, es decir, por aprendizaje social.

Dijo que los medios de comunicación no sólo son susceptibles de ser observados, sino que actúan sobre los procesos psicológicos de la persona en la medida que crean imágenes, representaciones, modelaciones de la realidad, por lo que, consecuentemente, producen o modifican las conductas y el mecanismo cognitivo que precede a las conductas. A través de los medios, esto es,

[1] Martha González Blázquez, *Delincuencia y los medios de comunicación*, Asociación Nacional de Investigación Criminológica y Formación Forense de España, (2013).

[2] Albert Bandura, *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*, Alianza, Madrid, (1977).



mediante el cambio del medio ambiente social, se pueden variar los comportamientos.

Además, los medios, especialmente los audiovisuales, cada vez más determinantes en la percepción del exterior, reproducen en sus prácticas narrativas los elementos básicos que desencadenan la actividad de la observación. Al tiempo, son capaces de fijar ciertas marcas o referencias que instruyen los mecanismos de autocontrol del individuo en sus comportamientos.

Según el portal Infoamérica, especializado en comunicación, Bandura analizó el aprendizaje de las conductas a través de los medios y observa, por ejemplo, cómo aquellas que tienen un carácter agresivo aumentan la propensión a la agresividad e, incluso, conducen a que personalidades violentas de la ficción audiovisual puedan aparecer como modelos de referencia, pero también estableció que los medios de comunicación no sólo producen efectos de riesgo, sino que, por el contrario, contribuyen a la difusión de ejemplos y modelos promotores de la modernización y el progreso.

El segundo modelo representado por la teoría de los efectos de impresión de Berkowitz, según la cual las personas al observar la representación del crimen activan o inician pensamientos y valoraciones similares que conducen a una mayor predisposición para la violencia en las situaciones interpersonales. Sus estudios incluyeron la experiencia mediática y su influencia en las expresiones de violencia, a través de sus trabajos centrados en los comportamientos de los adolescentes y en los usos del cine y la televisión. Según Berkowitz:

> La agresividad no es más que una reacción aprendida del entorno, por lo que se le considera conductista con la hipótesis de frustración-agresión sostenida hoy por Berkowitz y la teoría del aprendizaje social, cuyo máximo representante es Bandura. La idea núcleo es que el origen de la agresión es una frustración previa que tiene como consecuencia la agresión, aunque existen otros factores de tipo psicológico a tener en cuenta, como el grado de instigación, los mecanismos de inhibición que el sujeto puede tener —como consecuencia de anteriores castigos ante actos agresivos—, la catarsis (tras mostrar la conducta agresiva baja el grado de agresividad), la agresión como conducta reforzada, el aprendizaje social, el reforzamiento positivo —que aumenta considerablemente las respuestas agresivas—, la interpretación (interpreto de manera negativa todo lo que el otro me dice), así como las características individuales.

Para Berkowitz, los factores de riesgo de la agresividad son las personalidades agresivas y emocionalmente reactivas con poca tolerancia; las condiciones sociales estresantes (barrios pobres, marginados, desarraigo, opresión, minorías étnicas, etcétera); controles sociales debilitados: ante la falta de relación con los vecinos o de la sociedad que no te conocen comporta una mayor expresión de la agresividad (es muy difícil controlar a todo el mundo, mucha gente y poca policía, etcétera).

Y el tercer modelo, constituido por la teoría de los *script* (o de guión) de Huesman, según la cual todo comportamiento social está regulado por la situación que indica cómo implicarse en distintas situaciones según el modelo proporcionado por los medios de comunicación. La teoría del guión *(script theory)* afirma que la agresión es producto de múltiples causas, y hace énfasis en el medio (por ejemplo, la influencia de los medios de comunicación); al referirse a la violencia como forma de agresión considera que un medio violento aumenta las posibilidades de crear un ser violento.

Existe también la idea muy generalizada de que la exposición a la delincuencia o gran difusión a eventos violentos conduce a una insensibilización general, lo que tendría el efecto de disminuir la inhibición contra la violencia, aumentando la tolerancia hacia la misma. En contraparte, algunos medios de comunicación han argumentado que mantener alerta o informada a la ciu-

dadanía sobre eventos violentos sirve para evitar la pérdida de la capacidad de asombro, pues de llegar a perderse esta, ya nada tendría de efectivo en la lucha contra la violencia, pues quedaría incorporada en su entorno como algo natural.

Los medios de comunicación pueden y deben desempeñar un papel determinante en la prevención y el control de la delincuencia, asumiendo políticas editoriales muy claras del trato y difusión a las acciones de la delincuencia organizada, sin que ello implique censura, restricción informativa o asumir posturas totalmente oficiales.

Una de las posturas que los medios de comunicación pueden adoptar es la prevención del delito, sin que ello implique enfrentar a las bandas delincuenciales ni suplir el papel de las policías. El avance de la delincuencia va en proporción al descuido o huecos que la sociedad deja. La delincuencia avanza donde la ciudadanía retrocede, por lo cual, es indispensable la promoción, concientización y difusión de prácticas de la cultura de la legalidad, donde se muestren leyes claras y aplicadas por las autoridades, a fin de que la sociedad avance en la misma dirección y ritmo.

La teoría de las "ventanas rotas", que aborda el fenómeno del contagio de conductas incívicas, confirma la necesidad de implementar medidas preventivas. La teoría de Wilson y Kelling (1982) dice: "si la ventana de un edificio aparece rota y no es arreglada rápidamente, no pasará mucho tiempo para que el resto de los cristales corran la misma suerte". Esto es, que el descuido de una ciudad por parte de las autoridades y los ciudadanos es una invitación a que se siga deteriorando; que una vez que se empiezan a desobedecer las normas que mantienen el orden en una comunidad, esta se empieza a dañar a una velocidad sorprendente, porque las conductas incivilizadas se contagian.

Los medios de comunicación no deben ser esas "ventanas rotas", no deben ser ejemplo de contagio, sino acción de la sociedad para ser pizarras de denuncia y la ventana rota sea reparada de inmediato; promover que los espacios públicos estén habilitados por la autoridad para que puedan ser ocupados por los ciudadanos; presionar a las autoridades que mantengan los servicios públicos funcionando de manera eficiente.

¿Qué deben hacer los medios de comunicación?

El politólogo y periodista Mario Campos[3] elaboró una serie de interrogantes ante la paradoja que vive el periodismo mexicano de informar todos los días eventos del crimen organizado y no tener definido, como gremio, qué trato periodístico o informativo dar al manejo de estas noticias.

Su propuesta fue muy concreta y la centró en 10 preguntas que se planteó como periodista: 1) ¿Qué estamos haciendo para evitar la censura o autocensura en la información?, 2) ¿Se deben abrir los medios al narcotráfico y sus mensajes?, 3) ¿Es útil para el público el encuadre de la "guerra contra el narco"?, 4) ¿Debemos reproducir el discurso del narco?, 5) ¿Estamos cubriendo el problema de las adicciones?, 6) ¿Se está abordando su dimensión social?, 7) ¿Cómo contar los efectos de la participación del ejército?, 8) ¿Tenemos como marco de referencia los derechos humanos?, 9) ¿Qué estamos aprendiendo de experiencias internacionales?, 10) ¿Qué espacios se están abriendo para escuchar a la sociedad?

En el desarrollo de la violencia generada por cárteles del narcotráfico en México, quedó muy claro que los medios de comunicación fueron parte —en algunos casos, siguen siendo— de su estrategia de ser involuntariamente o bajo amenaza voceros para atemorizar a la sociedad, lanzar amenazas a sus rivales, montados sobre la estructura de cobertura de los medios.

La incapacidad que tenían las bandas criminales de permear en la sociedad, la superaron a través de los medios de comunicación, donde lograron cobertura y difusión de sus actos, consiguieron la inclusión del narcolenguaje en los medios de comunicación; obtuvieron la aceptación social que requerían y, en muchas ocasiones, aprovecharon la credibilidad de algunos medios para su beneficio. De esa manera, su pequeño ambiente en donde generaban sus acciones, fueron potencializadas en los medios tradicionales, electrónicos y digitales, hasta convertirlos en cajas de resonancia de sus acciones.

No ser rehén del narcolenguaje

Lo primero que debemos considerar es que los medios de comunicación, tienen algo —o mucho— que ver con los contenidos. Ya que, al tomar una decisión de difusión o publicación, por política editorial o comercial, implica una responsabilidad de sus actos o de sus consecuencias. Si miden los probables beneficios de una medida de mercado también deben asumir un costo de los contenidos.

El periodismo, como todo oficio o profesión debe medir o calcular las implicaciones de su ejercicio, especialmente cuando manejan contenidos de temas públicos o de interés público y social. Si bien los medios de comunicación deben tener un giro comercial para que puedan operar, permanecer y ser redituables, ello no está reñido con que sean un producto cultural que im-

[3] Mario Campos, "Diez preguntas para cubrir el narco", revista *Etcétera*, (2009), p. 12.

pacte e influya en la sociedad y representen, también, un servicio a la comunidad: el de informar.

En el caso de la violencia generada por el narcotráfico, son cuatro los actores involucrados: los delincuentes, la autoridad, la sociedad y los medios de comunicación, por lo tanto, los medios no pueden substraerse a esa realidad por el papel que juegan de difusores. El éxito de la estrategia de comunicación del narcotráfico se debió a la propaganda que hicieron los medios de sus mensajes en cartulinas, mantas, comunicados, *blogs,* narcocorridos, etcétera.

En una sociedad donde se vive en la ilegalidad o en la informalidad, cualquier actividad ilícita tendrá cabida, como el crimen organizado y sus expresiones diferentes.

Los medios fueron parte del contagio de "violencia", solapada en rumores digitales o telefónicos, la difusión de imágenes de ejecutados o descuartizados, e hicieron una propaganda gratuita de esos actos. La sociedad fue testigo y víctima de amenazas a través de narcomantas entre bandas rivales y, al final, terminó adquiriendo parte del narcolenguaje como una forma natural de expresión.

Es necesario desagendar mediáticamente al narcotráfico; los medios de comunicación deben generar acciones en torno a la cultura de la legalidad, a través de los propios cauces de esa cultura para desactivar la narcocultura, la cultura del dinero fácil, la cultura de la muerte.

Entre los criterios para fomentar la cultura de la legalidad en medios impresos y noticieros televisivos está mencionar explícitamente en las notas o reportajes las normas o leyes violadas o que no se aplicaron, para que en esa medida los usuarios tengan conocimiento de ello. Es necesario destacar la importancia de que el respeto a las leyes son el punto inicial para solucionar estructuralmente el problema de la inseguridad, la violencia y el crimen. Promover la importancia de vivir bajo reglas, como principio de democracia y libertad.

Ser críticos ante las autoridades para evitar actos de impunidad, pues son ejemplos a seguir por la sociedad. La corrupción subsiste por la impunidad para castigar a los responsables, y la violación a las reglas o normas generan desánimo e incredulidad en la sociedad.

Otra medida recomendada es evitar que la cobertura informativa se centre únicamente en los delincuentes o las fuerzas policiacas y no en los verdaderos protagonistas y víctimas del evento violento: los ciudadanos.

Para asumir una postura responsable ante la cultura del narcotráfico y sus implicaciones, se debe de apelar a la ética de los medios, sin necesidad de vulnerar o arriesgar la libertad de expresión, ni de confrontar a las bandas criminales —eso es tarea de las policías— y que cada medio implemente las medidas adecuadas a su nivel de riesgo o de vulnerabilidad. Que los medios pequeños se acojan a los medianos, y los medianos a los grandes, sólo así se podrá enfrentar el reto de no seguir sirviendo de voceros del crimen organizado.

Raymundo Riva Palacio[4] aportó sus argumentos sobre el tema, en el sentido de que difundir el contenido de una narcomanta no significa dar equilibrio a una información, pues este se da a partir de dos factores: que las fuentes de información se manejen dentro de la legalidad y que la información sea verificable.

Asimismo, apuntó que la no difusión de los contenidos no significa que el medio no pueda y deba hacer su propia investigación sobre lo que ahí se establece, pero reproducirlo acríticamente, como se ha hecho hasta ahora, es como difundir un boletín, que se sabe de antemano que tiene una intención propagandística, pero elaborado por un criminal.

El uso del lenguaje debe ser muy cuidadoso, y sobre todo rescatado. El principio de llamar por su nombre a las acciones es una premisa del periodismo, por lo cual, no se puede desviar ni pervertir con el lenguaje de los criminales o del argot policiaco, que es —a veces— muy similar.

El periodismo no puede ser rehén del narcolenguaje, ni menos reproducir a la sociedad esa distorsión de lenguaje. Si bien, el morbo humano siempre ha existido, no se debe sobrealimentar o sobreexponer.

Un "levantón" es un secuestro o privación ilegal de la libertad; un "ejecutado" es un homicidio o asesinato; un "sicario" es un asesino o un criminal; un "encajuelado" es una persona asesinada dentro de un vehículo, etcétera. Los medios de comunicación deben ser los vigilantes del lenguaje, porque es la herramienta principal de trabajo, y no ser cómplices ni promotores de su banalización o vulgarización.

El reto ético y la responsabilidad social que tienen los medios de comunicación en la llamada "guerra contra el narco" en México es para los que ejercen el periodismo y también para toda la sociedad.

Concluyo con el dilema social que exponen María Elena Hernández y Frida Rodelo,[5] de que el periodismo es un producto social resultante de las interacciones entre los profesionales del periodismo, sus patrones, los dueños de los medios, los funcionarios y actores sociales que actúan como fuentes informativas y, por supuesto, de los consumidores de información. **u**

[4] Raymundo Riva Palacio, "Regresar a lo básico", revista *Este País*, número 233, (2010).

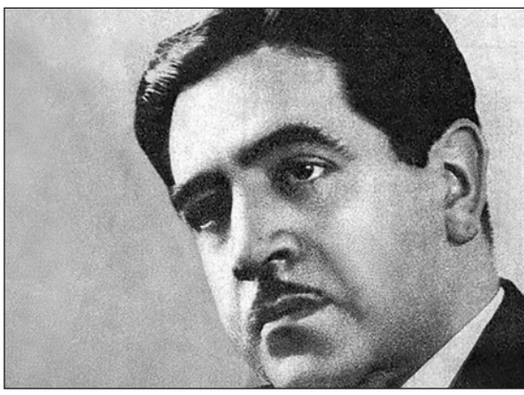
[5] María Elena Hernández Ramírez, y Frida Viridiana Rodelo Amezcua, "Dilemas del periodismo mexicano en la cobertura de la 'guerra contra el narcotráfico'. ¿Periodismo de guerra o de nota roja?", *Entretejidos Comunicacionales*, XX, (2010), pp.193-228.

Fragmento del libro *El miedo es el mensaje. La estrategia de la comunicación del narcotráfico*, Instituto Chihuahuense de la Cultura/Miguel Ángel Porrúa.

Reseñas y notas

Francisco Segovia

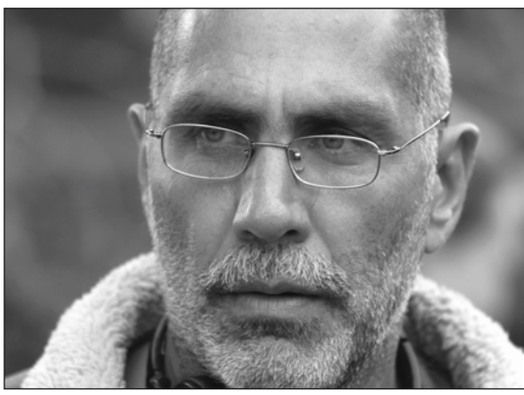
Rosario Castellanos



Miguel N. Lira

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Teresa del Conde



Guillermo Arriaga

El camino hacia la Carta Magna

José Woldenberg

Estamos ante un libro claro, fundado e inteligente. De fácil comprensión porque está escrito con un espíritu pedagógico. Maneja una amplia bibliografía tanto de fuentes primarias como secundarias. Y devela en buena medida la lógica del Congreso que forjó un texto constitucional que, con sus mil y una reformas, ha modelado en buena medida la vida del país a lo largo de cien años.

Ignacio Marván se hace preguntas pertinentes y ofrece respuestas convincentes. Para contestar "¿por qué fue posible celebrar una asamblea constituyente?", Marván reconstruye las vicisitudes del Ejército Constitucionalista encabezado por Venustiano Carranza, la llamada lucha de facciones y cómo se fue abriendo paso la idea de un Constituyente que en principio revisara a su antecesora de 1857. Resulta claro —por lo menos para mí— que el movimiento armado desató una serie de reivindicaciones que no podían atenderse desde el ideario ortodoxo del liberalismo de mediados del siglo XIX. La Revolución —como lo dijera Luis Cabrera— no podía quedar entrampada en la "jaula de oro" que "significaba el regreso al orden constitucional" anterior. De hecho el constitucionalismo acometió a sus adversarios en dos frentes: en el campo de batalla donde a partir de 1915 se fue convirtiendo en la fuerza hegemónica y en el terreno político-jurídico, sentando las bases no sólo para la reconfiguración de los poderes públicos sino ofreciendo un cauce a las exigencias emanadas de los mundos campesino y laboral.

Luego Marván se pregunta quiénes eran los constituyentes. Y ofrece una serie de datos que delinean un mural más que interesante. Por supuesto, todos eran constitucionalistas o por lo menos giraban en su órbita. Provenían de todas las entidades, menos de Campeche. El más viejo tenía 60 años y el más joven 19. En total sumaron 218, de los cuales 189 eran titulares y 29 suplentes. La inmensa mayoría (el 72%) tenía menos de 40 años y entre ellos predominaban los abogados (31%), luego los militares (15%), ingenieros (11%), médicos (10%) y maestros (8%), aunque el 22% carecía de estudios profesionales. El 26% provenía de cargos en la administración pública local y el 23% de la administración pública federal y también el 23% estaba ligado al Ejército Constitucionalista; del poder judicial venía el 5% y otro tanto eran colaboradores de Carranza. Sólo el 18% resultaba "independiente", es decir, "que no ocupaba algún cargo público". Marván además los divide en generaciones, como quería don Luis González y González, y especula con fundamento cuáles fueron los acontecimientos políticos que debieron marcarlos. Se trata de un rompecabezas que de alguna manera informa de los contextos en que se formaron, las pugnas que los labraron y los dilemas que debieron afrontar.

Marván indaga en un asunto medular: ¿cómo votaron nuestros constituyentes? Y a través de diferentes acercamientos concluye de manera fundada que es muy difícil hablar de "partidos" o "fracciones" cristalizados en el Congreso. En términos generales prevaleció la unanimidad pero las coaliciones que se integraron a la hora de votar los temas conflictivos fueron volátiles. De las "177 votaciones nominales de dictámenes, 117, casi 66%, se resolvieron por unanimidad, 46 (25.6%) por mayoría calificada… y sólo 15 (8.3%)… por una mayoría absoluta". Marván reconstruye el sentido de las votaciones divididas más relevantes y con tres fórmulas demuestra que no es posible hablar de bloques permanentes. Así, quienes votaron a favor del nuevo artículo 3º —los supuestos jacobinos— en las demás decisiones polarizadas sufragaron de muy distinta manera; lo mismo sucede cuando se organiza a los constituyentes según su ocupación y algo similar resulta cuando se observan las bancadas por estados (salvo la de Coahuila, al parecer alineada con el Primer Jefe, la de Sonora disciplinada por el gobernador Plutarco Elías Calles y la de Yucatán vinculada directamente al general Alvarado). Era una constelación constitucionalista diversificada, no un ejército con su estructura jerárquica de mando. Y por ello muchas de sus discusiones y votaciones expresaron precisamente esa pluralidad.

La segunda parte del libro, sin embargo, es la que a mí me resulta más interesante. Se trata de ubicar las líneas de ruptura y continuidad con la Constitución anterior, la de 1857 y las múltiples reformas que en los 60 años posteriores sufrió. Marván realiza una buena disección del debate en torno a las garantías individuales, también sobre los límites y posibilidades del derecho de amparo y la revisión del procedimiento penal, pero en ese capítulo (creo) lo más elocuente y significativo es la forma en que las cuestiones laboral y agraria se abrieron paso y cómo generaron un nuevo marco normativo para su atención. La transición del artículo 5 de 1857, que se centraba en la libertad de trabajo, al artículo 123 de la nueva Constitución, expresa los nuevos reclamos y exigencias que el movimiento armado de masas había colocado en los primeros lugares de la agenda nacional. Ese cambio develó las estrecheces de una concepción liberal pura para colocar en el centro la cuestión social y los llamados derechos colectivos o sociales. No sólo se tuvo que hacer alusión al trabajo de niños y mujeres, a la duración de la jornada de trabajo, a los accidentes laborales y las responsabilidades patronales, al salario mínimo, al descanso semanal, a las condiciones sanitarias en los centros

de trabajo, sino que se establecieron con claridad como derechos los de sindicación, contratación colectiva y huelga. Esos derechos habrían de potenciar en los años inmediatamente posteriores la presencia de un nuevo actor: los trabajadores y sus sindicatos.

De igual manera, en el artículo 27 desembocaron las reivindicaciones que emergían del mundo agrario. Y en ese terreno, al igual que en el laboral, la iniciativa del Primer Jefe fue desbordada por necesidad por los constituyentes. Al final, como bien apunta Marván, la nueva legislación puede resumirse en 5 temas capitales: "1) La definición de que la propiedad originaria de tierras y aguas corresponde a la nación… (y que) la propiedad estará sujeta a las modalidades de acuerdo con el interés público; 2) Se definieron como bienes de la nación las aguas del mar territorial y las interiores, así como todos los minerales del subsuelo… (y) el dominio de la nación sobre esos bienes era inalienable e imprescriptible; 3) Se estableció que el dominio directo de los bienes del subsuelo corresponde a la nación… (y) que su explotación estaría siempre sujeta a concesión… Se incorporó al petróleo a ese régimen… 4) Se especificaron las prohibiciones y requisitos para adquirir dominio de tierras y agua en los casos de los extranjeros, las corporaciones religiosas, civiles o bancos y sociedades mercantiles… 5) Se definieron los principios y las bases generales tanto para la restitución o dotación de tierras de los pueblos como para el fraccionamiento de las grandes propiedades…". Se trató de la desembocadura de un reclamo que había sido asumido por varios planes y proclamas con anterioridad y que daría paso a fuertes organizaciones campesinas y al reparto agrario de los años siguientes.

La mecánica del Congreso, las oscilaciones de los debates ilustran algo elemental pero que resulta fundamental: la potencia de las ideas y la centralidad de la correlaciones de fuerzas. Los constituyentes, si querían ser productivos en los asuntos que los dividían, estaban obligados a sumar voluntades y al parecer el cemento capaz de coagularlos fue el de las ideas, los propósitos, el horizonte que deseaban construir.

El diseño de las relaciones entre los poderes públicos tiene en el libro todo un capítulo. Se trató de un debate crucial profundamente marcado por los antecedentes de una Constitución liberal, la de 1857, que dio paso en la realidad a un régimen dictatorial o, para no ser tan rotundo, autoritario y vertical, por la larga experiencia de una presidencia que pareció eterna (la de Díaz), por el golpe de fuerza que acabó con la primavera democrática encabezada por Madero y por la cruenta lucha de facciones revolucionarias. No bastaba que el sufragio fuera efectivo, no bastaba con establecer la no reelección presidencial, se requería establecer un nuevo equilibrio sobre todo entre los poderes ejecutivo y legislativo. Marván recrea los antecedentes del debate, la secuela de la famosa entrevista Díaz-Creelman, el impacto (no siempre reconocido por los propios constituyentes) del libro de Emilio Rabasa, *La Constitución y la dictadura* (1912), y lo que llama el desengaño del sistema parlamentario impulsado por la Soberana Convención Revolucionaria (aunque él mismo se encarga de aclarar lo que en ese entonces se entendía por parlamentarismo: la capacidad de refrendo por el Congreso de los miembros del gabinete. Creo que su propia narración ilustra el naufragio de un sistema presidencial *sui generis* tensionado por los poderes reales que le daban vida: Villa y Zapata).

Resulta interesante y sugerente seguir los debates que, como sabemos, dieron pie a una presidencia de cuatro años, electa por votación directa, sin reelección posible, con facultades para nombrar y remover libremente a los miembros de su gabinete, sin que el Congreso pudiera reclamarle responsabilidad durante su mandato y con la capacidad exclusiva para convocar a periodos legislativos extraordinarios. De igual forma, Marván reproduce los debates y las tesis que conformaron desde la Constitución el Congreso bicameral y el poder judicial de la federación. Se detiene sobre todo en la reforma del ministerio público, ahora dependiente del ejecutivo, con la intención de que los jueces dejaran de ser de "horca y cuchillo", es decir, con facultades para investigar y al mismo tiempo juzgar. Las últimas páginas se refieren al diseño "del federalismo", aunque más bien ilustran los límites y posibilidades con que fueron modelados desde la Constitución los supuestos municipios libres y su hacienda.

Sólo dos comentarios al margen. En el debate del artículo 3º lo que realmente impactó al conjunto de los constituyentes y al propio Primer Jefe fue una noción inyectada al liberalismo puro desde la potente ola ilustrada. Si en los debates de 1856-1857 prevaleció la idea de la libertad en materia educativa, sesenta años después para la inmensa mayoría resultaba clara la especificidad de esa materia y la importancia de sustraerla de los prejuicios connaturales a cualquier concepción religiosa. La escuela no debía ser una mera continuación de la familia —menos de la Iglesia—, sino un espacio para combatir supercherías y difundir los avances de la ciencia.

Marván le otorga un enorme peso a la inmunidad constitucional que se le concedió al presidente. Es —nos dice— una causa eficiente en la edificación de una presidencia autoritaria. Quizá. Pero tengo la impresión que la presidencia casi omnipotente que vivimos en las décadas posteriores se debió sobre todo al monopartidismo fáctico que se edificó a partir de 1929 con la fundación del Partido Nacional Revolucionario. De hecho, con todo e inmunidad, de 1917 a 1929 la vida del Congreso fue agitada y los presidentes en ese espacio no las tenían todas consigo. Luego, el proceso centralizador y la edificación de un régimen de "partido hegemónico" hicieron del presidente el "árbitro de la nación".

En fin, un libro esclarecedor. Útil para hacerle frente a las mil y una ocurrencias que circulan en el centenario. Y necesario si deseamos comprender los límites y alcances de la política. Marván nos acerca a una Constitución que es fruto de innumerables luchas sociales, modelada por diferentes corrientes de pensamiento, forjada en una coyuntura política y social específica y cuyos efectos serán duraderos y profundos. Para bien y para mal. **u**

Ignacio Marván Laborde, *Cómo hicieron la Constitución de 1917*, FCE/CIDE/Secretaría de Cultura, México, 2017, 311 pp. Biblioteca Mexicana.

Apariciones de Rosario Castellanos
"No invento lo que digo. Sólo estoy recordando"

Hernán Lavín Cerda

¿Rosario Castellanos una vez más? Dime, Chayito, cómo y por dónde empiezo, como hubiera dicho el inolvidable maestro y amigo Jaime Sabines. Aún transcurren los días 18, 19 y 20 de agosto del año 1969 en Santiago de Chile, y acaba de inaugurarse el Encuentro Latinoamericano de Escritores. Como fantasmas muy vitales aparecen en nuestro recuerdo algunos poetas, novelistas y ensayistas. Si la memoria no me es infiel, desde la Ciudad de México los veo a todos ellos, como pude verlos en aquel tiempo, hace casi medio siglo, así es, los vi en genio y figura. Ay, Dios mío, no me pregunten cómo pasa el tiempo, para decirlo con palabras de José Emilio Pacheco, aquel inolvidable artista de la palabra. Desde Argentina aparecieron como por arte de magia Leopoldo Marechal, David Viñas y Marta Traba. De Uruguay tuvimos la presencia de Juan Carlos Onetti, Ángel Rama y Carlos Martínez Moreno. Jorge Enrique Adoum, aquel ecuatoriano de muy amplia cultura que residía en París. Mario Monteforte Toledo, de Guatemala. Mario Vargas Llosa y el poeta Antonio Cisneros, de Perú. Salvador Garmendia, de Venezuela. Juan Rulfo, Rosario Castellanos y Emmanuel Carballo, de México. Y como observadores estaban Camilo José Cela y José Hierro, de España, y el novelista francés Claude Simon. También apareció por allí otro personaje muy singular: novelista, poeta, ensayista y maestro universitario. Me refiero a Fernando Alegría, quien ejercía la docencia en la Universidad de Stanford, allá en California.

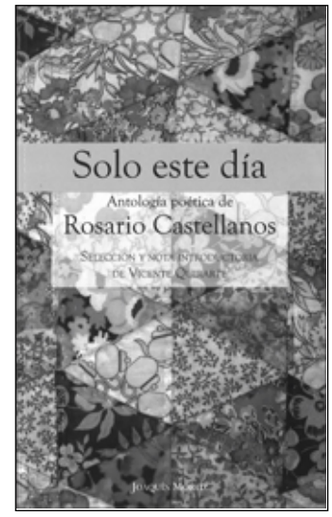
Por aquel tiempo, yo trabajaba en la Sección de Literatura Hispanoamericana de la Biblioteca Nacional, en Santiago de Chile, y ya escribía artículos o ensayos literarios en periódicos y revistas. Recuerdo que asistí a varias mesas redondas donde participaron aquellos escritores. Entrevisté a más de alguno de ellos, si la memoria no me es infiel, para periódicos y revistas donde colaboraba. Tomé muchas notas en libretas o cuadernos que desparecieron en aquel infausto año de 1973, cuando la confabulación interna y externa acabaron con la presidencia del doctor Salvador Allende y se instauró, a sangre y fuego, la dictadura castrense. A partir del 13 de octubre de 1973, un mes después del golpe de Estado, ya estábamos en México: Vuestro Inseguro Servidor, alias Hernán Lavín Cerda, mi esposa Nora Figueroa de la Fuente, maestra de literatura hispanoamericana, y nuestro hijo Boris Iván, con sus siete años en el alma y en el cuerpo. Muy pronto tuve la fortuna y el honor de incorporarme como maestro a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, nuestra máxima Casa de Estudios, así es, la Santa Madre UNAM, como la llamo desde aquellos días del dolor, del asombro y del renacimiento.

La maestra Cristina Barros, hija del inolvidable rector Barros Sierra, me invitó cordialmente a sostener un diálogo con sus alumnos de la Facultad. Fue una mañana inolvidable y, ¿por qué no decirlo?, al borde de las lágrimas por tantas emociones encapsuladas hasta ese momento. Viví una especie de logoterapia existencial por dentro y por fuera. Un ejercicio doloroso y estimulante con aquella luz universitaria al final del túnel. Cuánto dolor y cuánto agradecimiento a México y a su máxima Casa de Estudios. Sospecho que fuimos pumitas desde aquel amanecer del Génesis para todos nosotros. Recuerdo que en algún momento le pregunté a Cristina si era posible que me comunicara con Rosario Castellanos. "Por ahora no es posible, mi querido Hernán, porque Rosario es la embajadora de México en Israel. Cuando regrese, te prometo que nos reuniremos con ella". "No sabes cómo la apreciamos y queremos en Chile", le dije sin ocultar la emoción, "desde que tuve la fortuna de conocerla en aquellos días del Encuentro Latinoamericano de Escritores". Por desgracia, no pude verla y hablar con ella una vez más. Rosario se nos fue accidentalmente de este mundo y, ¿por qué no decirlo?, nos quedamos un tanto huérfanos, sin su compañía corporal, aun cuando siempre nos acompaña su voz tan antigua, en el sentido más puro de la riqueza, y tan contemporánea. De su ser brotan y palpitan varios tiempos. El del México antiguo que brota como un surtidor desde lo más profundo de Comitán, en Chiapas, y el del México más o menos contemporáneo. Digo más o menos, pues lo contemporáneo siempre emerge desde honduras prehispánicas.

—Suéltate el pelo, Chayito —le dijo alguna vez Jaime Sabines, quien también venía de aquellas tierras—. Sin duda que tu poema "Lamentación de Dido" es notable. Giras sinuosamente alrededor de aquel Eneas de la Antigüedad grecolatina, y tus palabras iluminan aquellas atmósferas. Sin embargo, yo me atrevo a sugerirte que te sumerjas a fondo en tus propias circunstancias vitales. A ti te suceden cosas, como nos pasa a todos, y algunas no son muy gratas. ¿Por qué no sacas a flote esas experiencias? Hay un poder sensorial e iluminante en muchos de tus poemas. Funciona muy bien en ellos el sonido y el sentido. Aunque te duela, enfréntate a esos demonios y transfigúralos o más bien ilumínalos con ese ímpetu medular de tus palabras.

Por lo que sabemos, aquella conversación con Sabines fue un verdadero estímulo, el gran impulso para Rosario Castellanos, quien indudablemente poseía todo el vigor o la temperatura del lenguaje en su más alta función poética. Además de ello, siempre tuve la impresión de que en lo más profundo de Rosario palpitaba una especie de elegancia de espíritu. Una elegancia a menudo desgarrada por la incertidumbre permanente en el campo del amor. No fue bien correspondida. Vuelvo a recordarla en aquella mesa redonda celebrada en Santiago de Chile, junto a Leopoldo Marechal, Jorge Enrique Adoum y Salvador Garmendia, si la memoria no me es infiel. Cómo leía Rosario con su voz fresca, de buen timbre, y respetando las pausas entre cada verso. Sus palabras caían a plomo. Hasta lo adjetival, como por arte de magia, se volvía luminosamente sustantivo.

Rosario Castellanos



Aparición de *Solo este día*

Ahora tengo en mis manos *Solo este día* (Joaquín Mortiz, México, 2013), la antología poética cuya selección y nota introductoria pertenecen a Vicente Quirarte, quien fuera en aquel tiempo uno de los alumnos más destacados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y a quien vimos crecer y multiplicarse con luz propia en la docencia como en la investigación, y asimismo en su propia literatura que se extiende desde la poesía hacia el ensayo, la narrativa y el teatro. Tengo la impresión de que Rosario Castellanos fue abandonando, paulatinamente, las huellas de la estética romántico-modernista. Los tonos coloquiales fueron apareciendo de un modo gradual en su poesía. Esta apertura muy enriquecedora puede apreciarse en la serie de seis textos bajo el título de "Kinsey Report". No me resisto a transcribir, al menos, el primer poema: "—¿Si soy casada? Sí. Esto quiere decir / que se levantó un acta en alguna oficina / y se volvió amarilla con el tiempo / y que hubo ceremonia en una iglesia / con padrinos y todo. Y el banquete / y la semana entera en Acapulco. // No, ya no puedo usar mi vestido de boda. / He subido de peso con los hijos, / con las preocupaciones. Ya usted ve, no faltan. // Con frecuencia que puedo predecir, / mi marido hace uso de sus derechos o, / como él gusta llamarlo, paga el débito / conyugal. Y me da la espalda. Y ronca. / Yo me resisto siempre. Por decoro. / Pero, siempre también, cedo. Por obediencia. // No, no me gusta nada. / De cualquier modo no debería de gustarme / porque yo soy decente ¡y él es tan material! // Además, me preocupa otro embarazo. / Y esos jadeos fuertes y el chirrido / de los resortes de la cama pueden / despertar a los niños que no duermen después / hasta la madrugada".

Como puede verse de inmediato, la escritura poética se aproxima a otros tonos donde la presencia metafórica no es lo predominante. Pudiéramos decir que estamos en presencia de un fenómeno mucho más cercano al coloquialismo ¿antipoético? Tal vez así lo diría un especialista en estos asuntos.

El poeta y maestro Vicente Quirarte señala con lucidez que "pocos escritores mexicanos —sin distinción de género— fueron tempranos dueños de una escritura tan sólida como bien dirigida. La fuerza de Rosario Castellanos es producto de su capacidad para transformar lo vivido en palabra poderosa y permanente. Persistió en el crecimiento orgánico de su escritura y de su vida, se transformó en ejemplo de tesón y honestidad, representó a México y su cultura en el extranjero y abandonó este mundo de manera tan contundente como llegó a ocuparlo. Xavier Villaurrutia señaló que cuando un escritor es poeta, toda su escritura está regida por esa exigencia. Los primeros libros publicados por Rosario Castellanos son exclusivamente de poesía. Sin embargo, con el paso de los años es la parte menos estudiada de su obra. Al volver a esta parte de su escritura, a su cultivo incesante del verso, está dedicada la presente antología". Digamos que cuando Quirarte se refiere a Rosario Castellanos está de algún modo refiriéndose a sí mismo, puesto que toda su escritura, más allá de los géneros literarios, se origina en el vientre materno de la poesía. Siempre tuvimos la certidumbre de que Vicente Quirarte no tenía y no tiene y no tendrá más remedio que aceptarlo, humildemente. Aleluya por él y por los que lo acompañamos en su crecimiento de cada día. Debo reconocer que Vicente escribió un prólogo muy lúcido, "La música de Hernán Lavín Cerda: subversión imaginativa, fiesta del intelecto", que aparece en mi antología *Música de fin de siglo*, dentro de la colección Poetas Chilenos en Tierra Firme, publicado por el Fondo de Cultura Económica en Santiago de Chile, en 1998. En su texto, Quirarte ejercita el arte de una lectura luminosa, no academicista, y tocada por la sutileza de un humor muy fino e inaugural.

Vuelvo a Rosario Castellanos y me detengo en estas reflexiones suyas, cuando no sabía muy bien qué camino tomar en su etapa universitaria. La escolástica filosófica dejó de ser atractiva. ¿Qué hacer, entonces, por qué caminos nos vamos? "Cuando me di cuenta de que el lenguaje filosófico me resultaba inaccesible y que las únicas nociones a mi alcance eran las que

se disfrazaban de metáforas, era demasiado tarde. No sólo estaba a punto de concluir la carrera sino que ya no escribía ni endecasílabos ni consonantes ni sonetos. Otra cosa anfibia. Ambigua. Y, como la cruza de especies diferentes, estéril. ¿Evidencias? Una infinidad de manuscritos destruidos y los dos primeros poemas del volumen de que hemos venido hablando: 'Apuntes para una declaración de fe' y 'Trayectoria del polvo' (…) El pecado sin remisión de ambos poemas es el vocabulario abstracto del que allí hice uso. Me era indispensable suplirlo por otro en el que se hiciera referencia a los objetos próximos, en el que los temas tomaran una consistencia que se pudiera palpar. Para salir del callejón no encontré mejor manera que poner frente a mí un dechado, un ejemplo. Y luego, laboriosamente, copiarlo con la mayor fidelidad posible. Elegí a Gabriela Mistral, a la Gabriela de las 'materias', de las 'criaturas' y de los 'recados'. A la lectora de la Biblia. Lectura a la que, desde luego, me apliqué yo también. La buena sombra de tan buenos árboles (y aun mucho de su follaje) cae sobre las páginas *De la vigilia estéril*. Infortunado título que permitió a mis amigos hacer juegos de palabras. ¿Estéril o histéril? Y yo era soltera contra mi voluntad y el drama del rechazo de los aspectos más obvios de la feminidad era auténtico. ¿Pero quién podía adivinarlo si lo cubría tan estorbosa hojarasca? Había yo llegado a la misma conclusión del escultor: la estatua es lo que queda cuando se le ha quitado todo lo que le sobra de piedra".

Podemos ver, entonces, que la estética romántico-modernista no era el camino adecuado para llegar al fondo de su angustia. Las relaciones sentimentales iban pareciéndose cada vez más a un callejón sin salida. Pero el cambio en su escritura ya era, como dirían los clásicos, un secreto a voces, al menos para ella. Como lo hemos señalado anteriormente, las visiones de su serie "Kinsey Report" germinaban en lo más profundo de su ser, ¿como dirían los especialistas?, y el salto hacia adelante sólo era una cosa de tiempo. "¿Hay algo más trivial que una mujer burlada y que un hombre inconstante?". Podríamos detenernos aquí y darle vuelta a lo mismo de lo mismo, aunque con otras palabras, pero lo más adecuado, sí, lo que más nos ilumina es su propio testimonio: "Entre tantos ecos empiezo a reconocer el de mi propia voz. Sí, soy yo la que escribe 'La velada del sapo' tanto como el 'Monólogo de la extranjera' o el 'Relato del augur'. Tres hilos para seguir: el humor, la meditación grave, el contacto con la raíz carnal e histórica. Y todo bañado por la 'Lívida luz' de la muerte, la que vuelve memorable toda materia".

Atreverse a atreverse, entonces, la cosa está muy clara. Las sinuosidades del mundo clásico-romántico-modernista pueden llegar a ser un peligro no sólo en privado sino también en público. Por supuesto que no se trata de partir de cero. Hay todo un mundo por delante, no sólo en el ámbito escritural, y es preciso abrirse a otros modos de decir (¿de otro modo lo mismo?) lo que hay que decir antes de que estalle esa especie de bomba de tiempo que llevamos por dentro y a partir de la región umbilical, donde al parecer todo se cocina sin misericordia, como sin duda hubiese dicho aquel Oliverio Girondo con su energía, su sentido del humor y su des/equilibrio que todo lo perturba, iluminándolo.

"Digo que me demoro en esta etapa porque no me gusta reconocer que me estanco", dice Rosario Castellanos con humildad. "Tiene que venir un fuerte sacudimiento de afuera para que cambie la perspectiva, para que se renueve el estilo, para que se abran paso temas nuevos, palabras nuevas. Muchas de ellas son vulgares, groseras. ¿Qué le voy a hacer? Son las que sirven para decir lo que hay que decir. Nada importante ni trascendente. Algunos atisbos de la estructura del mundo, el señalamiento de algunas coordenadas para situarme en él, la mecánica de mis relaciones con los otros seres. Lo que no es sublime ni trágico. Si acaso, un poco ridículo. Hay que reír, pues. Y la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad. Y me siento tan libre que inicio un 'Diálogo con los hombres más honrados', es decir, con los otros escritores. Al tú por tú. ¿Falta de respeto? ¿Carencia de cultura si cultura es lo que definió Ortega como sentido de las jerarquías? Puede ser. Pero concedámonos el beneficio de la duda y dejemos que el *lector-cómplice* se tome el trabajo de elaborar otras hipótesis, otras interpretaciones". ¡Más claro ni el agua! Ya está dicho todo o casi todo. ¡Manos a la obra, entonces!, como diría un clásico de la lengua y tal vez no sólo de la lengua.

Ahora les ruego que me concedan un minuto de misericordia para recordar aquellos tiempos de mi grata incorporación como maestro a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, poco después de llegar a México a raíz de aquel infarto mortal y castrense, con apoyo de la Casa Blanca que algún día visitamos en la ciudad de Washington, contra la democracia en aquel insólito país que aún se llama la República de Chile. Septiembre de 1973 alojado traumáticamente en nuestra memoria. Muerte en Chile y resurrección en este México lindo y querido. La Historia con mayúscula suele ser cruel. Lo cierto es que uno al fin no sabe nada, casi nada, ¿nadita de nada? ¡Vaya uno a saber! ¿Gracias a la vida que me ha dado tanto?, para decirlo con palabras de la inolvidable Violeta Parra.

Y ahorita me despido, paso a paso, más o menos hundido en lo que alguna vez fue esta silla giratoria, con la siguiente anécdota que emerge de la memoria del muy querido Vicente Quirarte:

"Cuando buscábamos un nombre para una nueva revista literaria, comentamos con él" (es decir, con Vuestro Inseguro Servidor, alias ¿Hernán Lavín Cerda?) "los probables títulos. Con el Anciano del Mar pesándonos sobre los hombros, proyectábamos un nuevo galope del *Caballo Verde* nerudiano, mientras el poeta Héctor Carreto resucitaba la *Zona* de Guillaume Apollinaire. Hernán nos dijo con la exquisitez y la dulzura que aumenta la eficacia de su terrible agudeza: 'Son nombres muy serios. ¿Por qué no le ponen algo así como *La mantequillera de terciopelo*?'. La sugerencia es como una poética que anima la totalidad de su obra: el encuentro fortuito entre materiales que en apariencia no guardan relación entre sí, y por eso crean mundos autónomos y sorprendentes". u

Rosario Castellanos, *Solo este día. Antología poética*, Selección y nota introductoria de Vicente Quirarte, Joaquín Mortiz, México, 2013, 279 pp.

Marco Aurelio Carballo
¿Bailar o escribir?

David Martín del Campo

Después de cuarenta años de tecleo queda claro que nadie escribe para que no lo lean. Una frase contundente que, por cierto, despunta en una de las últimas páginas del libro póstumo de Marco Aurelio Carballo (MAC), *Crónicas súbitas*. Se dice fácil… cuarenta años de tecleo; se oye sensato... escribir para ser leído. Sí, claro, para ser escuchado y compartir frases y experiencias. Se dice fácil.

El volumen reúne dos veintenas de crónicas publicadas en muy distintos medios en el lapso de 25 años que fue de 1990 a 2015, año en que la vida del autor se extinguió no lejos de su Mac inseparable (la *Mac* de MAC) en la que Marco Aurelio instaló un programa que hacía sonar las teclas de su laptop igual que una pesada mecanográfica, ¡TAC, TAC, TAC!, para no extrañar el rumor de las redacciones de antaño en *Excélsior* y *unomásuno*.

El volumen está precedido por tres prólogos amables de Rafael Cardona Sandoval, René Avilés Fabila y Froylán Manuel López Narváez. Prólogos en los que sus autores buscan dar contexto al cronista de marras, del que celebran su tono festivo, el registro implacable de su oído, pero sobre todo un homenaje a su amistad ríspida, cortante, cariñosa del segundo trago.

La crónica es el género más vilipendiado de la prensa. Los buenos periodistas, en aquel tiempo, hacían reportajes trascendentes, como Manuel Mejido y Fernando Benítez, o entrevistas como las de Elena Poniatowska y Julio Scherer, pero ¿crónicas? Era el género que llamaban "de color", un poco para las señoritas que cubrían sociales, o Manuel Seyde cronicando los partidos de futbol. O las crónicas taurinas, o las crónicas de espectáculos. El problema del género le viene de que el suyo es un territorio sin objetividad. En la crónica está por delante la sensibilidad del reportero, su visión, sus gustos y tirrias, su parcialidad. Quizá por ello la crónica es el género más próximo a la literatura, a la narrativa, al gusto de contar lo que vimos (o creímos ver), lo que testimoniamos, lo que escuchamos, olimos y pisamos. En ese sentido MAC se dio el gusto de ejercer la crónica como un medio de ambigüedad literario-periodística. Ciertamente contaba lo que había ocurrido, lo que había presenciado, pero buscaba formas excavadas en las páginas de Ernest Hemingway y Norman Mailer, que fueron sus maestros confesos. De ahí que (como ya se ha escrito), "demasiado escindido para llevar a cabo un vano ataque de rebeldía contra la vida y demasiado orgulloso para aceptar la inevitabilidad de la derrota y la resignación, Marco Aurelio Carballo encontró dentro de sí y comunicó a sus lectores una tenaz actitud de heroísmo positiva, sin ilusiones, eminentemente humanista".

He mentido; en realidad la cita de Earl Rovit se refiere a Ernest Hemingway, en su libro homónimo (Fabril Editora, Buenos Aires, 1971), pero la remembranza le viene a Carballo a la medida… "vanos ataques de rebeldía contra la vida", "demasiado orgulloso para aceptar la derrota", "tenaz actitud de heroísmo ausente de ilusiones". ¿No estaba Earl Rovit refiriéndose a Carballo; digo, sin conocerlo? Sin lugar a dudas que sí.

Patricia Zama se encargó de seleccionar las crónicas del volumen. Conscientemente escogió las que mejor reflejan la personalidad del autor, quien fuera su marido. En ese sentido el libro puede leerse como un homenaje a la garra de Marco Aurelio por registrar, escribir y contar. Las más de cuarenta crónicas se presentan igualmente como testimonios de amistad a sus iguales en las salas de redacción y en las mesas de manteles salpicados. Rafael Ramírez Heredia (el "Rayo Macoy"), en primerísimo orden y desorden, lo mismo que Eraclio Zepeda, Miguel Reyes Razo, Hernán Lara Zavala, Joaquín Díez-Canedo, René Avilés Fabila, Abelardo Martín, su paisano Víctor Manuel Camposeco, o Elena Garro perdiendo la razón en los barrios "pijos" de Madrid (donde Marco Aurelio fue corresponsal). Además quedan las referencias familiares no tan pudorosas, donde Patricia-Petunia, y Mario y Bruno (sus hijos) se pasean por los cafetines de París y Roma luchando por ser entendidos y que les lleven por favor, *please*, un *gelatto al limone*.

Una de las características sobresalientes del volumen es precisamente el carácter deleitable de su lectura. ¿Cómo escurre la escarcha de un tarro helado en las cantinas del Soconusco? ¿Qué es lo primero que hizo la escrupulosa Pilar del Río, esposa de José Saramago, apenas entraron a su habitación en el hotel de San Cristóbal de las Casas? ¿Con qué gesto los recibió Bertha Cuevas en la casa de José Luis, y cuánto tiempo tardó en aparecer el legendario dibujante en la salita de té? La astucia del autor no perdona detalle alguno. Sus crónicas son verdaderos registros fotográficos, documentales mínimos de viaje, radiografías de vanidad y pedantería… ¿qué dijo Laura, la asistente del editor Sealtiel, que dijo que dijo Saramago que dijo el Sub que lo de la entrevista de prensa nanay? ¿Qué qué?

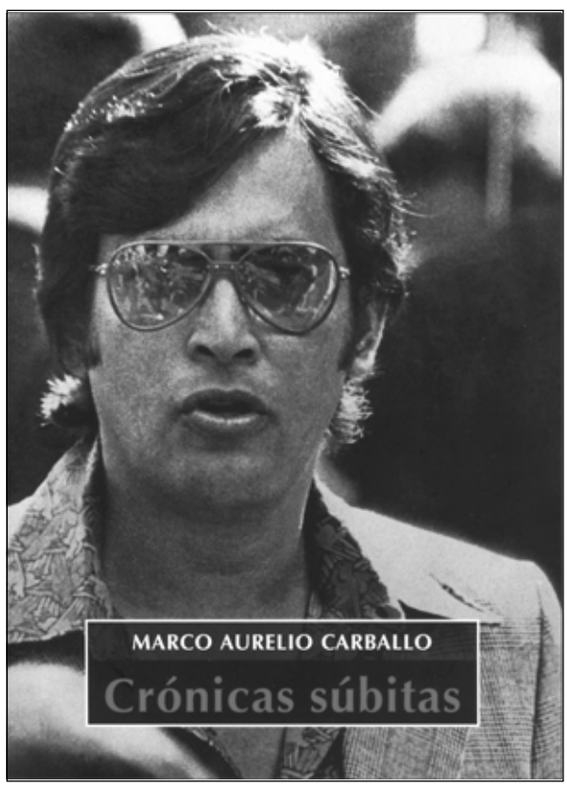
A ratos, apoyándose en su personaje Feldespato —un evidente *alter ego*—, Marco Aurelio cuenta las cuitas del autor por

no traicionar al periodismo pero al mismo tiempo hacer literatura, la lucha implacable por conseguir su propio estilo, la búsqueda de un resquicio en el tumulto de las redacciones periodísticas para concluir la lectura de aquel librito de Chéjov. Feldespato descreído de las marrullerías de los funcionarios, descreído de las consignas ideológicas de todo tipo, descreído de los intelectuales dueños de un discurso incomprensible. Entonces Marco Aurelio se desdobla en varias crónicas para abandonar la ansiedad del "yo" y recalar en la neurosis del pseudónimo y así, lanzándose la bolita el uno al otro, busca darle un sentido a su vida (la vida del cronista) porque si algo asoma en estas crónicas es el gusto por sobrevivir sin congojas, la gana por llevar la existencia en paz al tiempo de intentar la crónica de su propio tiempo. Su circunstancia, sus obsesiones, el disfrute mismo de la vida.

Publicados en medios tan dispares como las revistas *Siempre!*, *Época*, o en diarios como *Excélsior*, *La Prensa* o *El Diario del Sur* (de Tapachula), los episodios de esta novela-de-vida fueron publicados bajo el título de "Turbo-crónicas", de donde se desprendía ese ímpetu inicial por someterlo todo a la vorágine de una turbina de avión, un huracán, o simplemente la licuadora Osterizer donde se echa de todo (cebolla, bistec, chile habanero) para generar luego un rico tascalate. Así las crónicas de MAC nos llevan lo mismo a una expedición literaria por tren, de México a Veracruz, donde siete narradores pagan su pasaje leyendo sus engendros en el carrobar del convoy para deleite de los demás pasajeros, o las rencillas de uno y otro intelectual, aunque luego retornasen las buenas maneras de los cocteles. O el asalto infructuoso a la casa de alquiler de los esmoquins en el centro de Manhattan porque el gobernador quintanarroense ha citado en el Marriot de la Quinta Avenida para una cena de todo lujo, y MAC y Macoy, sin esmoquin, se pasan la noche sentados en la banqueta igual que años atrás en Tapachula. O las escritoras en el proscenio de Bellas Artes hablando de modas y literatura; María Luisa Mendoza, Elena Poniatowska, Margo Glantz, ¿por qué tus descripciones son sensuales?, ¿cómo te gustaría morir?, ¿quién te parece el escritor más elegante? Carlos Fuentes, desde luego. Carlos Fuentes.

Crónicas súbitas viene a sumarse a los otros libros de Carballo en ese género, como fueron "Novios en la barra" (2003), "Mamá estaba loca" (2004), "Soconusquenses" (2008), y "Sin novedad en el Metro" (de 2009), lo que no hace sino confirmar la garra como cronista que MAC se ganó con el paso de los años, amén de los libros de cuento y las siete novelas que publicó en vida. Esa obra, ya se ha dicho, está escrita con excesiva proximidad al espejo, porque hay autores que despegan en los universos de la imaginación (Julio Verne, Franz Kafka) y otros que —castigados por la distancia del diván psicoanalítico— purgan sus experiencias mundanas en literatura que es, al mismo tiempo, una galería autobiográfica, llámense Henry Miller, Ernest Hemingway o Marco Aurelio Carballo.

Estamos ante una escritura sin blanduras. Estilo directo, sin florituras. Narrativa de hombres duros que no entienden a las mujeres (bueno, eso muy pocos) y que han decidido escribir en vez de marchar al frente, o subir al ring, o nunca de los nuncas bailar al ritmo de Ray Conniff porque su consigna ha sido siempre: "Los hombres duros no bailan". Así que duro, como fierro viejo a la intemperie, resistiendo y escribiendo, fue la narrativa del buen Marco Aurelio, toda vez que en el último capítulo del volumen, titulado "Memorias de hospital", reúne trece breves crónicas que dan cuenta de los avatares que vivió el autor una vez que le diagnosticaron el mal que habría de consumirlo en el lapso de dos años. Ahí están los textos más emotivos de su narrativa, donde Marco Aurelio habla ante las ironías de Dios, y los médicos y enfermeras y niños que hacen turno para la sesión de radioterapia. Ahí queda otra vez, ya lo decíamos, la garra por contar. Y teclear como en las redacciones de antaño, donde la adrenalina lo era todo y aquel ambiente casi fabril de máquinas aporreadas por los reporteros y las cuartillas de papel revolución y el humo de los cigarros constituían una vocación por la letra, la frase súbita. Por ello debemos decir que se trata de un libro cautivador —póstumo, eso sí— que es también un libro valiente, quizás atropellado, pero sobre todo un libro necesario. **u**



Texto leído en la presentación del libro de Marco Aurelio Carballo, *Crónicas súbitas*, editado por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2017, en la 38 Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería.

Modos de ser

Los varazos de los norteamericanos a los mexicanos mal portados

Ignacio Solares

Para Lorenzo Meyer, que sabe del tema

Grabado de la época

En septiembre de 1847 los norteamericanos entraron a la Ciudad de México. El Ayuntamiento —ante la evidencia de la derrota, de una ciudad abandonada por el Presidente de la República, por la Suprema Corte de justicia, por el gobernador del Distrito y, sobre todo, por el ejército—, emitió un comunicado que decía:

Quienes continúan peleando contra las fuerzas norteamericanas, reconozcan que son unos irresponsables y muy poco patriotas, y que su actitud suicida arrastrará a muchas vidas inocentes tras de sí.

Que depongan las armas y volveremos a considerarlos patriotas.

Quienes han decidido aceptar la presencia de las fuerzas norteamericanas entre nosotros como inevitable, refuercen su decisión, y así háganla saber a sus parientes y amigos.

Quienes han puesto una bandera blanca afuera de sus casas, pongan dos.

Y, en efecto, en muchas casas aparecieron enseguida dos y hasta tres banderas blancas.

¿Intentar la resistencia pasiva ante lo que sucedió después? ¿no indignarse, controlar la sangre caliente en las venas, hacerse a la idea de lo que no tiene remedio, incluso encontrarle ventajas?

Porque ya con el dominio de la ciudad en sus manos, los norteamericanos tomaron venganza golpeando y hasta asesinando a mansalva a todo aquel que les parecía sospechoso de sedición —y algunos dizque nomás por mirarlos feo o hacerles señas raras les parecían sediciosos—, entraban en las casas a comprobar que no hubiera armas, y aprovechaban para robar y violar a mujeres y niñas. Las denuncias que se hicieron en este sentido fueron innumerables. (Ellos, por su parte, no podían comer en la calle porque en las fondas les echaban veneno para ratas a sus comidas o les lanzaban aceite hirviendo desde las ventanas). Recorrían la ciudad, escarbando en todos los rincones, golpeando puertas y ventanas con sus sables para dar a los ciudadanos aviso de su presencia y amedrentarlos con sus puros gritos altisonantes.

Unos meses después, en la plaza de Santo Domingo, empezaron los castigos públicos para demostrarnos la dureza implacable que iban a imponerle a la ciudad. La gente se apelotonaba en los alrededores para presenciarlos con expectación.

A los curiosos, los conducía un soldado yanqui con un gesto autoritario que consistía en juntar los cinco dedos de la mano vuelta hacia arriba, e imprimirles un movimiento de vaivén vertical.

Desnudaban de la cintura para arriba al culpable o a la culpable —cientos de léperos y léperas pasaron por ahí— ante un grupo de soldados yanquis. Al que le tocaba el turno de verdugo, tomaba con delectación una afilada vara, de varias que le ofrecía un ordenanza.

La probaba en el aire con un movimiento cimbreante, que producía un silbido como de cobra.

El resto de los soldados y el ordenanza retrocedían unos pasos. La multitud murmuraba, cuchicheaba, emitía suaves quejidos o insultaba abiertamente a los yanquis, siempre con el cuidado de no ser identificados.

La gente sabía que si era identificada por gritar, sin remedio sería castigada.

El soldado yanqui propinaba los primeros azotes con fuerza, produciendo con cada uno de ellos un chasquido como de cuerda tensa que se rompe, hasta que veía trastabillar al supuesto culpable. A medida que el esfuerzo lo cansaba a él mismo, se detenía un momento para tomar aire, volvía a cimbrear la vara en el aire, y luego continuaba, aún con más fuerza.

El corro de soldados norteamericanos cantaba los varazos:

—*One, two, three, four, five…*

No habían llegado a diez, cuando los puntos cárdenos de la espalda castigada empezaban a sangrar.

Muchos de ellos, desde los primeros varazos caían de rodillas y pedían perdón a su verdugo, abrazándose a sus piernas, lo que encendía los ojos del yanqui; se lo quitaba de encima con una patada en la cara y luego le aplicaba un castigo aún más severo y con mayor furia. Pero muchos otros, sobre todo las mujeres, aguantaban hasta el final, sin chistar los diez, veinte y hasta treinta varazos, según la gravedad de su delito.

¿Cuánto de todo aquello quedará en nuestro inconsciente colectivo? **u**

Callejón del Gato
La lámpara maravillosa

José Ramón Enríquez

Puerta del Sol, Madrid

No me encontré con Valle-Inclán en el Callejón del Gato sino a la luz de *La lámpara maravillosa*. Mi padre utilizó un epígrafe para su libro *Las tres celdas de Sor Juana*: "Tres lámparas alumbran el camino: temperamento, conocimiento, sentimiento". Era 1953 y el análisis literario y biográfico de mi padre conmemoraba el tercer centenario del nacimiento de sor Juana, con prólogo de un muy joven Luis Rius y dentro de la Colección Aquelarre publicada por un señero grupo del exilio español. Era también un homenaje a México, en su cima literaria, por haber abierto los brazos a los republicanos. Por su parte, Valle-Inclán había publicado *La lámpara maravillosa*, en 1916, como "Ejercicios espirituales" a la manera de Miguel de Molinos, cuyo quietismo fue considerado herético por la Inquisición. Molinos, un perseguido como lo fue sor Juana.

Al teatro de Valle y al esperpento llegué por mi cuenta años después, pero de niño mi padre me presentó con el Valle de su *Lámpara maravillosa* y luego, adolescente, con el Marqués de Bradomín de las *Sonatas*. Acabé, sin proponérselo mi padre, identificándome con el Marqués en dos aspectos definitorios: como Bradomín yo "era feo, católico y sentimental"; y, como en el caso de Bradomín, "los españoles se dividen en dos grandes grupos, en uno estoy yo y en el otro todos los demás": en mi imaginario, yo no era mexicano solamente ni mucho menos español, era refugiado de una guerra perdida.

Era, también, entre autista y ratón de biblioteca. Mi padre me enseñó que leer es hablar con los muertos, como decía Quevedo (señor del pueblecillo del sur de La Mancha, donde nació mi padre) en aquel soneto desde la Torre de Juan Abad, *Retirado en la paz de estos desiertos en conversación con los difuntos*: "Retirado en la paz de estos desiertos, Con pocos, pero doctos libros juntos, Vivo en conversación con los difuntos, Y escucho con mis ojos a los muertos".

Llegué por primera vez a Madrid con mi padre, a mediados de septiembre del 68. Es de las pocas cosas que puedo recordar con toda claridad, sin recurrir a notas o cartas fechadas, porque oí el tenebroso informe de Díaz Ordaz y ya no estuve en la Ciudad de México el 2 de octubre, del cual supe por la prensa madrileña que magnificó los hechos para golpear a un gobierno de México que no reconocía a Franco sino a la República. Al desembarcar en Barajas me abofeteó la bandera rojo y gualda de los Austrias y me sentí aún más como Bradomín. Otra era mi bandera española con el pendón morado de Castilla. Tricolores siguen siendo mis dos banderas, de la República perdida y de México.

Llegamos al Hotel Antonio Pérez de la calle de la Ballesta que nos había reservado un antiguo amigo, de cuando en esa ciudad estudió mi padre Magisterio. Un amigo del Madrid de los años veinte que había sufrido los horrores goyescos de la guerra, las hambres de la posguerra y el terror de los vencidos, sobre todo de los maestros republicanos, presos y depurados hasta los mismísimos setenta. No sé si en los veinte la calle de la Ballesta era zona roja, pero lo era cuando llegamos a un hotel que llevaba el nombre del secretario de Felipe II. Tener bares de fiche en la misma acera me permitió ejercer mi autismo sin miedo, entre amigas que se volvieron entrañables y, entre cliente y cliente, me relataban su mundo agridulce, tan pleno de violentos demonios y dulces ángeles custodios. Un mundo muy cercano al de mis sueños. Mientras papá dormía en nuestra habitación del Antonio Pérez, yo charlaba con alguna dama de la calle de la Ballesta y la envidiaba, hasta que algún cliente cercenaba el soliloquio que me llegaba al tuétano del alma.

El primer día cruzamos la Gran Vía para llegar a la Puerta del Sol, al café donde Valle había perdido el brazo por un malhadado bastonazo. Así que de los "Ejercicios espirituales" que conforman *La lámpara maravillosa* pasé a las picardías de ese "Don Ramón de las barbas de chivo" que diría Rubén. De la Puerta del Sol llegamos a la Plaza Mayor y, por ahí, al Callejón del Gato.

Hace ya 46 años murió mi padre, un 21 de noviembre. Yo tardé en comprender que iba a quedarme solo, sin oírlo, sin poder preguntarle. Al menos, sin oír esa voz que era la suya para escuchar después las que eran nuestras.

Pero de los espejos del Callejón del Gato partí, de una vez y para siempre, a vivir mi *Lámpara maravillosa*, a la manera de Miguel de Molinos, divino hereje, frente a una cuba libre y en compañía de ángeles prostituidos en la calle de la Ballesta, antesala personal de mi esperpento. u

Adrián Curiel Rivera

Dime qué perro tienes y te diré quién eres

Antonio Tec

Adrián Curiel Rivera (Ciudad de México, 1969) acaba de publicar un libro de cuentos titulado *Día franco*. Cinco cuentos y muchos perros. De entrada, ante la portada, me puse a la defensiva; se pueden ver algo así como las siluetas de un rottweiler y un terrier con la quijada afilada de dóberman, aunque achaparrado, por lo que podría ser más pequeño pero igual de amenazante. Pero al final del libro comprendí que el espectro de un motivo poético, los perros en este caso, cuando es usado de manera amplia y consciente de la multiplicidad de factores que convergen en las subjetividades inconmensurables de los posibles lectores, es capaz de satisfacer hasta al más belicoso animalista.

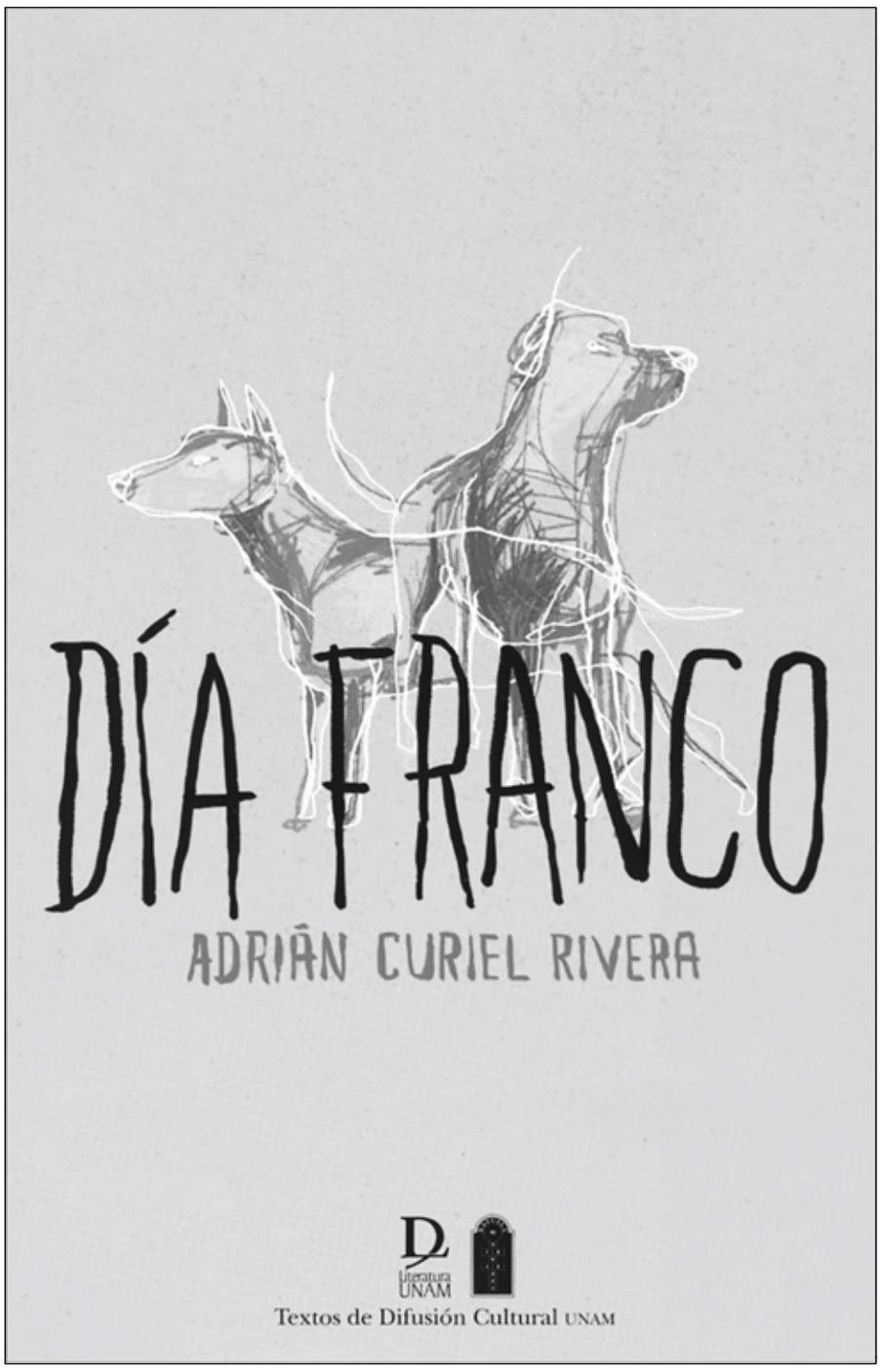
El primer cuento, "Día franco", abre la brecha de la relación con la mascota, la fidelidad, incluso la necesidad de su compañía; la camaradería que une a una persona y su perro. Algo en lo que la mayoría de la gente que conozco, y seguro todos los que tienen mascotas, convergen; los perros son fieles compañeros, que sólo ameritan reciprocidad, en el caso humano traducida en cuidarlos, alimentarlos, rascarles el cuello, sobarles el lomo, etcétera. ¿Pero esto es realmente así? Por otro lado, los cuentos subsiguientes remachan la sensiblería que se pudiera haber despertado en los amantes de los perros. "Salida número 14", el segundo título, es un hilarante relato que en su momento me hizo pensar en una película como *Los tomates asesinos*, pues en el cuento leemos la amenaza atosigante de una ciudad al ser tomada por los perros; pero no hay mordiscos, no hay sangre; hay lengüetazos, hay torturas de perros melosos. El cuento sigue, eso sí, la perspectiva de un oficinista que de improviso se encuentra en medio del ataque canino. Un amante de los perros apenas comprende la amenaza, acaso la vea como una exageración ridícula, pero uno a quien los perros no le resultan simpáticos, como a mí mismo, comprende, incluso presiente, que algo no va bien: ese perro tiene mirada sospechosa, ese se me quiere acercar, ¿un san bernardo en un elevador? El hombre es su propia paranoia.

"Influyente", título siguiente, en parte parece un extracto de *Blanco trópico*, novela del mismo Curiel Rivera publicada con el sello de Alfaguara (2014), pero más enfocada en los lances literarios, editoriales y las ambiciones humanas. Un economista aficionado a escribir cuentos que mira en la televisión a un escritor de cuento exitoso, y en un alarde rabioso despotrica en contra del personaje en sí, ególatra, presuntuoso; al final la vida conyugal parece resarcir las ambiciones no cumplidas, o no. Enmarcado en las menciones de paso del

Adrián Curiel Rivera

perro del vecino que ladra amenazante y sin cesar. En todo caso la profundidad de la alegoría está en cuál de los dos perros sería más peligroso, el que ladra o el que no, y funciona en ambos niveles, pero el lector mismo es quien se apropia de su favorito, incluso hablando de los lances humanos. "Te extraño, bestia", penúltimo cuento del volumen, pone sobre la mesa de nuevo la relación entre el ser humano y un can, tanto como para que una relación entre dos personas pueda encontrar un motivo de alejamiento en ello. Pero la relación inquebrantable y la fidelidad entre especies no es otra que la metáfora de una libertad pretendida por el ser humano, e impuesta en gran medida a las mascotas; además de los sentimientos variados entre estos dos tipos de "bestias".

El cuento que cierra el volumen, "Un anciano en la azotea", es quizá mi favorito. Trata la historia de un viejo periodista que vive solo enfrente de alguien en cuya casa hay un perro escandaloso que no deja de ladrarle a algo invisible; paralelamente, hay un divertido diálogo radial en código entre policías. La frustración y la soledad del viejo, la vida matrimonial atormentada de su hija, sus nietos inquietos en visitas esporádicas, y el ambiente, esa tensión del frío invernal, los ladridos continuos, el cansancio de un cuerpo anciano que se siente contagioso, el suspenso policial, así como el subsecuente desenlace sorpresivo del cuento lo hacen uno de los mejores relatos de horror que he leído últimamente.



Pero no todo es perros y amor y odio, horror y risas. Algo que se debe tener en cuenta cuando se lee una obra de Curiel Rivera es el lenguaje. Un lenguaje cuidado y pulcro, que lo mismo se decanta por una oralidad callejera que por oraciones de constructos estilísticos de una gramática preciosista. Podría decirse que no es una prosa sencilla, de hecho la narrativa adquiere otro nivel por ese lenguaje, culto pero peculiar, o que vuelve a la importancia de la amplitud del lenguaje español, amplio y frugal, como dijo Bolaño.

No pude quedar más que satisfecho con la lectura. Miedoso de los canes como soy, encontré mi lugar en varios de los personajes; si bien me estremecí ante alguno que amaba de más a su perro también me enojé en contra de otro que detestaba al perro de su pareja, aunque me sentí identificado de algún modo con él porque encontré un atisbo de mi reflejo en la vida real. Y la literatura sirve para eso, para reflejar la realidad, pero sobre todo para voltearnos de cabeza el espejismo de qué es lo que consideramos real. Cuando se cierra un libro y se comienza a cuestionar situaciones que antes no se hacía, la literatura toma forma y evoluciona en el lector. No digo que ahora amo a los perros; nunca besaré a uno en el hocico, y siempre desconfiaré de muchos de ellos; los ladridos amenazantes, o simplemente escandalosos, me siguen orillando a ataques de ansiedad. Al final de cuentas compañeros nuestros en la existencia, y son, eso sí, el reflejo mismo de los seres humanos, los perros son también el reflejo ejemplar de la civilidad angustiosa o no, que vivimos, y el libro de Curiel Rivera da en el blanco: nada es como parece, ni todo es como quisiéramos que fuera. **u**

Adrián Curiel Rivera, *Día franco*, Dirección de Literatura/UNAM, México, 2016, 100 pp.

Tintero

El cine como historia

Álvaro Matute

¿Es el cine sucedáneo del conocimiento histórico? No rotundo. Sin embargo, el cine ha provisto a sus consumidores de un rico imaginario histórico. Imaginario y conocimiento no son exactamente lo mismo, los separa una línea a veces delgada, a veces incluso muy ancha. Esto puede depender del grado de autonomía o de sujeción que la creación cinematográfica tenga con respecto a la Historia. Si la creación está sujeta, puede no pasar de ilustración de acontecimientos históricos; si es autónoma puede plantearse el dilema entre un libre apartamiento de los hechos o un respeto riguroso a los mismos, sin que se convierta en mera ilustración, esto es, la autonomía radica en la opción del creador cinematográfico por el fin estético del cine y no por el historiográfico.

En la buena producción cinematográfica inspirada en asuntos históricos debe campear el mayor respeto posible a la fidelidad histórica. Al lograrlo, la finalidad estética puede estar garantizada. En este sentido, como en la literatura, la diferencia entre historiografía y cine radica entre una verosimilitud en acto y otra en potencia. El cine, como la novela en su caso, tiene que presentar los hechos de manera verosímil, esto es, que pudieran haber ocurrido, mientras que el compromiso de la historiografía es certificar que sí ocurrieron.

En días pasados, con motivo de la conmemoración de la Constitución de 1917, fui invitado a presentar la película *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976) en la Cineteca Nacional. Me sorprendió de manera grata constatar que los 40 años transcurridos a partir de su estreno la mantengan fresca y propositiva. En ella se ofrecen los dos planos aludidos. Por una parte se recrea una historia que sí aconteció: el sacrificio del senador Belisario Domínguez, encarnado por Héctor Ortega de manera rigurosa y brillante, y que da lugar a la acción de personajes históricos reales: Victoriano Huerta, el embajador Wilson, el enviado especial Lind, los generales Blanquet y Mondragón, cuidadosamente caracterizados, al lado de una historia paralela en la que la ficción se mezcla con hechos y personajes históricos que actúan al lado de los creados o inventados que llevan la trama alterna, como Sebastián Quiroga, el personaje representado por Arturo Beristáin. Se trata de un joven imbuido en las ideas anarquistas de Mijaíl Bakunin que se suma al constitucionalismo dentro de las fuerzas de Lucio Blanco. Hay secuencias que pueden catalogarse de *facsímiles históricos*, en el sentido que le dio D. W. Griffith al término acuñado por él, esto es, escenas que así debieron haber ocurrido, como el cotejo de ideas entre don Venustiano Carranza y sus subordinados radicales —Lucio Blanco, Francisco J. Múgica— a la hora de firmar el Plan de Guadalupe. Por otra parte, el protagonista desempeña acciones que en la historia real llevó a cabo el general Obregón, en su tensa entrevista con Francisco Villa. En la película no son ellos sino sus representaciones (Sebastián Quiroga y el general villista, que es una suerte de Villa bien caracterizado por Eduardo López Rojas) quienes hicieron lo mismo. Los hechos ocurrieron así, pero con otros personajes de la vida real. El talento de Isaac y los guionistas (Héctor Ortega y María Antonieta Domínguez, más el propio Isaac) se pone de manifiesto en ese y otros momentos, así como en las partes correspondientes a Belisario Domínguez.

La plenitud estética de Isaac se muestra cuando el coronel encarnado por Ignacio Retes lee con dificultad los apuntes bakunianos del mayor Quiroga, al tiempo en que este tiene una escena amorosa con la soldadera (Delia Casanova) y en el fondo arden los cadáveres de los muertos en campaña. La historiografía no registra momentos como ese. Sólo el cine y la literatura lo pueden hacer.

El final es potencialmente verosímil: el protagonista arroja al suelo su libreta con los apuntes anarquistas y en pantalla aparece escrita su trayectoria posterior de revolucionario victorioso, ocupante sistemático de toda suerte de cargos políticos. Una historia que fue, aunque los personajes efectivamente reales fueran otros.

El compromiso estético de Isaac lo llevó a recrear situaciones real y potencialmente históricas. En todo hay autenticidad, que es la clave maestra para juzgar la película. Isaac había incurrido en una película de trama libre con ambientación histórica, *Los días del amor*, con la mancuerna Ortega/Beristáin, ambientada en la Colima cristera de los años veinte. En *Cuartelazo* logró una estupenda realización. La alternancia entre conocimiento e imaginario histórico se da en esta película, no sucedánea pero sí ilustrativa de la historia. **u**

A veces prosa

Teresa del Conde (1938-2017)

Adolfo Castañón

Teresa del Conde

I. Teresa del Conde Pontones (1938-2017). Mujer de mundo y de museos, dama de galerías y de bibliotecas. Conocedora del tablero de las letras y de las artes, de sus posiciones y geometrías, de las evoluciones de sus piezas, desde la del Peón hasta la de la Reina y la Torre: entre las manifestaciones visibles de esas danzas y coreografías oficinescas están los cargos que desempeñó, sobra decirlo, como encargos, es decir, como deudas o apuestas de su vocación de anfitriona y gran ama de llaves del mundo del arte: directora de Artes Plásticas del INBA (1981-1987) y del Museo de Arte Moderno (1990-2001), entre otros. No desdeñó formar parte de la sintaxis institucional que organiza la vida de las artes y, así, fue miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, del Comité Internacional de Historia del Arte, sección México, de la Sociedad Internacional de Críticos de Arte, entre otros atriles del concierto administrativo de las artes.

Pero su vida, su verdadera vida estaba en otra parte: en los cuadros y en las pinturas, en las márgenes de los libros, entre las letras y las páginas blancas que están al principio y al final de ellos. Solitaria y crítica, leída y releída, temida y no siempre comprendida. Le gustaba conocer cosas y personas por sí misma. Era exigente, podía ser temperamental, aun vehemente… La traté a lo largo de los años, las revistas, publicaciones y libros. Fueron llegando a mis manos en forma desordenada sus obras, de *Julio Ruelas* (1976) a *Las escalas de Tamayo* (2011).

II. Uno de sus libros (de 1987) versa sobre las ideas estéticas en Sigmund Freud, aunque ella nunca dejaría de tener presente a esta figura híbrida de médico y escritor. Este estudio la dio a conocer en el pequeño todo de la vida literaria y artística de México. Decir Freud y escribir "ideas estéticas" puede equivaler a pronunciar palabras prohibidas como: *Dadá*, *Surrealismo*, *Collage*, *Potlatch*, que ponen en crisis las nociones de gusto y sacan de sus casillas a lo cursi, lo *kitsch* y así sucesivos *camps*. Decir "ideas estéticas" es también aludir por la tangente a G. Lukács, quien escribió un ensayo sobre las ideas estéticas de Marx y Engels, y desde luego a Adolfo Sánchez Vázquez.

A Teresa del Conde no le importaban mucho las opiniones de sus colegas profesores, aunque no las desdeñaba y a su modo las tenía en cuenta. Era sensible. Sin embargo, lo era sobre todo al juicio de las personas que ella había elegido para juzgarla, y las encaraba como si estas debiesen estar al corriente de esa elección… Sabía oír y le gustaba escuchar —por eso podía ser una psicóloga competente y docente—; también ver y contemplar: escuchar. Oír con los ojos, leer con el corazón, descifrar los espacios con la mirada interior y escrutar el cielo con el ojo de la mente. Decidió desde muy joven hacer por sí misma una historia del arte mexicano y conocer por dentro los proyectos y técnicas de Julio Ruelas, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Manuel Álvarez Bravo, Vlady, Gunther Gerzso, Alberto Gironella, Héctor Xavier, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez… Sus "lecturas" de las artes plásticas mexicanas del siglo XX caben y deben ser contrastadas con las de otras miradas críticas: las de Raquel Tibol, Ida Rodríguez Prampolini, Juan García Ponce o Lelia Driben y, fuera de México, Martha Traba, Damián Bayón, Juan Acha, Saúl Yurkiévich. En esta enumeración hay que poner aparte el nombre de Jorge Alberto Manrique (1936-2016), con quien Teresa del Conde tuvo profundas afinidades y amistad, y a quien siguió muy pronto hacia la otra orilla. En ese cotejo, los que salen ganando son desde luego los artistas y los espectadores…

Unos de los rasgos más consistentes de Teresa del Conde era su capacidad para tender puentes entre las letras y las artes y dar sentido a las lecturas que los escritores hacen de los pintores, de Octavio Paz a Juan José Arreola. Era tan curiosa e inquieta como una ardilla: una suerte de al-

pinista de lo imaginario capaz de escalar los acantilados del arte y de la psique, manteniéndose a prudente distancia de la filosofía, sin perderla de vista, como una niña traviesa que parece que va a hacer cosas terribles y al final resulta la mejor portada de la clase. Una suerte de Alicia en el País de las Maravillas capaz de encararse con la Reina y su cortejo, de sostener animados diálogos con el Sombrerero y con el Conejo que siempre va de prisa. En su forma de indagar y de investigar, había algo de detective —cita en varias ocasiones a Conan Doyle— y ella misma parecía como una de esas mujeres-detectives inglesas tipo Agatha Christie. Tenía olfato y parecía desarmar las pinturas y obras de arte, las vidas de los pintores, como si fuesen misterios por resolver o casos clínicos que sanar...

III. Espectadora, oyente, contempladora, Teresa del Conde se puso desde muy joven del otro lado del espejo. Ahí, donde nace el manantial de las imágenes y de las formas, de las ideas y de las siluetas… Un cuchicheo inagotable atraviesa sus páginas que están, quieren estar escritas y ser leídas sin los descuentos de la distracción. A veces su sintaxis no es fácil. Obedece a su pensamiento no siempre sencillo. Me imagino que detrás de su apariencia elegante, nunca exenta de sentido del humor, se allanaba una sensibilidad abierta al vacío, a los intersticios, a las pausas e intermedios, a los silencios y entreactos… Ese saber de lo intermedio que participa del arco y de la lira, de la música de la naturaleza y de la música de la historia… es quizás una de las más acendradas virtudes de esta figura andariega que parecía no saber adónde iba pero invariablemente llegaba adonde tenía que llegar: a la conciliación, a la concordia entre lo par y lo impar, al silencio que surge de la obra de arte y que fluye insensiblemente del texto.

Teresa del Conde, además de crítica de arte, fue una lectora asidua: refinada. Compartía la cultura como secreto. Por ejemplo, fue una de las contadas personas que supo quiénes, entre los mexicanos, habían ido a visitar al poeta Ezra Pound (1885-1972). Uno fue Hugo Gutiérrez Vega, quien visitó a Pound en Rapallo en compañía de Rafael Alberti. Otro fue Jaime García Terrés (1924-1996), quien lo conoció en Grecia, como él mismo ha dejado escrito en *Reloj de Atenas* (1977). Al despedirse de él García Terrés le dijo:

"—Espero que haya encontrado la paz (*I do hope you have found peace*).

"Con muestras de una gran excitación súbita, Ezra Pund alzó desesperado los brazos, y me miró fija y expresivamente, diciendo:

"*—But what's the use... if everybody else wants to fight.*"

Estas palabras resuenan en el poema de García Terrés "Ezra Pound en Atenas". El otro fue José Luis Cuevas, a quien "le pareció que Pound estaba tranquilo pero no prestaba demasiada atención a su entorno en el momento de la visita. No se mostró ¡antisemita ni se dedicó a emitir loas a Mussolini!…", como escribió Teresa del Conde en "El arresto de Ezra Pound", artículo publicado en *La Jornada* el martes 31 de mayo de 2016.

Teresa del Conde formaba parte de la comunidad de lectores mexicanos que, como Octavio Paz, José Vázquez Amaral, el traductor de los *Cantares completos*, Guillermo Rousset, el de *Personae* y *Cantos prohibidos y excluidos*, Salvador Elizondo, Juan Carvajal y los autores arriba mencionados, estaban al corriente de la eminencia impar de Ezra Pound.

IV. *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX* incluye una veintena de textos que repasan las estaciones diversas en que se ha encauzado la pintura en México en el siglo pasado. Los nombres de Ruelas, Rivera, Orozco, Kahlo, Tamayo, Cuevas, Toledo, Felguérez, Soriano…

La autora discute e integra en su libro referencias a otros investigadores del arte mexicano como Tibol, Manrique, Rodríguez Prampolini, Monsiváis, García Ponce o Schneider, además de referirse, naturalmente, a otros críticos. El libro reproduce, con modificaciones, textos y presentaciones que ella escribió para catálogos y libros colectivos, como es el caso del dedicado a Tamayo. De tal suerte, el volumen es a la par un paseo por la pintura mexicana del siglo XX —por el itinerario de sus protagonistas así como por el quehacer de las instituciones— y un recorrido a través de las opiniones y pareceres de los críticos que la han comentado, y que no deja de lado ni a pensadores norteamericanos ni a europeos.

Con una apariencia casual, el libro en realidad está más que bien organizado y estructurado, y tiene la ventaja de compartir la discusión especializada en términos accesibles al público, pues no en balde la autora ha colaborado durante años en diarios y revistas que le permiten formular su propuesta a la vez con solvencia y cierto didactismo, que nunca degrada o diluye la médula de su discurso crítico. Discurso crítico que está inspirado en el saber psicoanalítico y en la exploración de los temas afines, de ahí su talante incisivo al tocar temas como el de la relación del arte mexicano con el surrealismo, que es quizás uno de los más novedosos por el caudal de información que transmite.

Las cualidades de la obra se deben en buena medida al profesionalismo y la larga experiencia de la autora, quien propone una suerte de miniaturización didáctica y crítica de su itinerario. En la parte final del libro aparecen "Algunos aforismos sobre arte", que sirvieron para sostener algunas opiniones en relación con el conversatorio titulado *Discutamos México*. Ese ramillete de opiniones trae las de, entre muchas otras, Pascal, Picasso, Wittgenstein, Orozco y Paz.

V. El último artículo que recorté de Teresa del Conde fue "Goya, San Carlos*: La Leocadia* de Goya" (*La Jornada*, 17 de enero de 2017). En la primera parte escribe sobre el discípulo y ayudante de Goya Eugenio Lucas (1817-1870), el autor de la gran pieza que se exhibe en el Museo de San Carlos, según le señaló la directora del museo Carmen Ruiz Gaytán. En la segunda se refiere a la acompañante de sus días finales y copista de Goya —quien muriera "de un accidente cerebrovascular", recuerda Teresa—, Leocadia, *La Leocadia*, quien junto con su hija fuera una de las copistas "muy relevantes del Museo del Prado". Este texto quizá pertenecía a una serie de apuntes que Teresa del Conde pensaba reunir sobre el pintor y su época. **u**

Una mujer en soledad
Otro misterio de Miguel N. Lira

Guillermo Vega Zaragoza

Cuando uno pensaba que ya no había más misterios que develar sobre la rica y vasta obra de Miguel N. Lira aparece, exactamente 60 años después, la reedición de *Una mujer en soledad*, su tercera novela, publicada originalmente en 1956 por el Fondo de Cultura Económica. En efecto, este libro es quizás uno de los más enigmáticos en la extraordinaria carrera literaria de Lira, ya que se aparta radicalmente de lo que hasta ese momento tenía acostumbrado al público, no sólo por la temática y el ambiente, sino sobre todo por el atrevimiento técnico y literario que decidió emprender nuestro autor.

Miguel Nicolás Lira Álvarez (1905-1961) nació y falleció en Tlaxcala, tierra a la que amó y cuyos paisajes, colores y personajes ensalzó en sus letras como ningún otro. Vivió la infancia en Puebla, para luego regresar y volver a partir en la adolescencia para estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria, donde trabó entrañable amistad con otros jóvenes que, como él, descollarían en el mundo del arte, las letras y la política, como Frida Kahlo, Alejandro Gómez Arias, Manuel González Ramírez, entre otros. Aprendió las artes de la edición y fundó su propia editorial, Fábula, donde publicó sus primeras obras y también las de autores como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Renato Leduc, Javier Villaurrutia, Genaro Fernández MacGregor, Enrique González Martínez, Rafael Heliodoro Valle, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Pedro Salinas, entre otros. Reconocido como editor e impresor de excelente gusto, fue llamado para fundar la Imprenta Universitaria y dirigir de 1936 a 1938 la revista *Universidad (Mensual de cultura popular),* de la UNAM, institución donde se tituló como abogado y ejerció como maestro.

Lira fue un eminente polígrafo, a la manera de Alfonso Reyes, y como él fue también un incesante animador del arte y la cultura, a través de la edición de libros y revistas, como *Fábula* y *Huytlale*. Con singular fortuna, "Miguel Ene" se inició —bajo el influjo de Ramón López Velarde y Francisco González León— en el campo de la poesía, sobre todo, la amorosa y la de raigambre popular, con marcada sensibilidad lírica, a través de libros como *Tú* (1925), *La guayaba* (1927), *Corrido de Domingo Arenas* (1932), *Segunda soledad* (1933), *México-pregón* (1933), *Tlaxcala ida y vuelta* (1935), *Música para baile* (1936), *En el aire de olvido* (1937), *Carta de amor* (1938), entre otros.

Como bien ha señalado la maestra Olimpia Guevara, "los inicios de Lira en el teatro constituyen realmente un proceso de ajuste de la poesía dramatizada, pasando por la poesía en el teatro hasta llegar al drama puro con un toque lírico, sello inconfundible del autor". Trasladando su sensibilidad poética al arte escénico, Lira toma en principio como figura señera a Federico García Lorca y dramatiza poemas y corridos, pero pronto se aventura hacia nuevos derroteros en cuanto a géneros y temas, todo ello con sonado éxito, conquistando los escenarios de la capital del país, al abordar en sus obras personajes históricos (*Carlota de México,* 1941), el teatro infantil (*La Muñeca Pastillita,* 1942) y el drama urbano (*El Diablo volvió al infierno,* 1943).

Finalmente, en 1947, Miguel N. Lira da el salto a la novela con *Donde crecen los tepozanes*, en el que retoma un argumento que había trabajado primero para los escenarios en la obra *Una vez en las montañas*, escrita en 1939, pero sin estrenar entonces. Se trata de una obra considerada como de tema indigenista, donde tanto el tema (la vida de un nahual) como el habla de los personajes están tomados del pueblo tlaxcalteca, aderezados por el tono romántico que había caracterizado hasta entonces sus incursiones poéticas y teatrales. Esta primera novela, como lo documenta la maestra Guevara en un acucioso estudio, tuvo un recibimiento algo abrupto por parte del mundo literario, pero poco a poco fue ganando la comprensión de los críticos y, sobre todo, la aceptación del público.

Ese mismo año publica *La escondida*, el libro que le traería la fama y el reconocimiento que llegan hasta nuestros días. Ganó el Premio Lanz Duret del periódico *El Universal*, con un jurado conformado, entre otros, por José Rubén Romero y Agustín Yáñez. Otra vez el escenario es Tlaxcala, ahora al inicio de la Revolución mexicana, que sirve como telón de fondo al tortuoso romance de los personajes de Gabriela y Felipe Rojano. Y, de nuevo, la novela está inspirada en corridos y obras de teatro que Lira había trabajado con anterioridad.

Con todo, *La escondida* pasaría a formar parte del canon del género de la novela de la Revolución, al ser incluida en la antología preparada por Antonio Castro Leal en los sesenta y publicada en España por Editorial Aguilar, junto con obras de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Nellie Campobello, José Rubén Romero, Francisco L. Urquizo, Rafael F. Muñoz y Mauricio Magdaleno, entre otros. Más tarde, en 1955, se convertiría en una película emblemática de

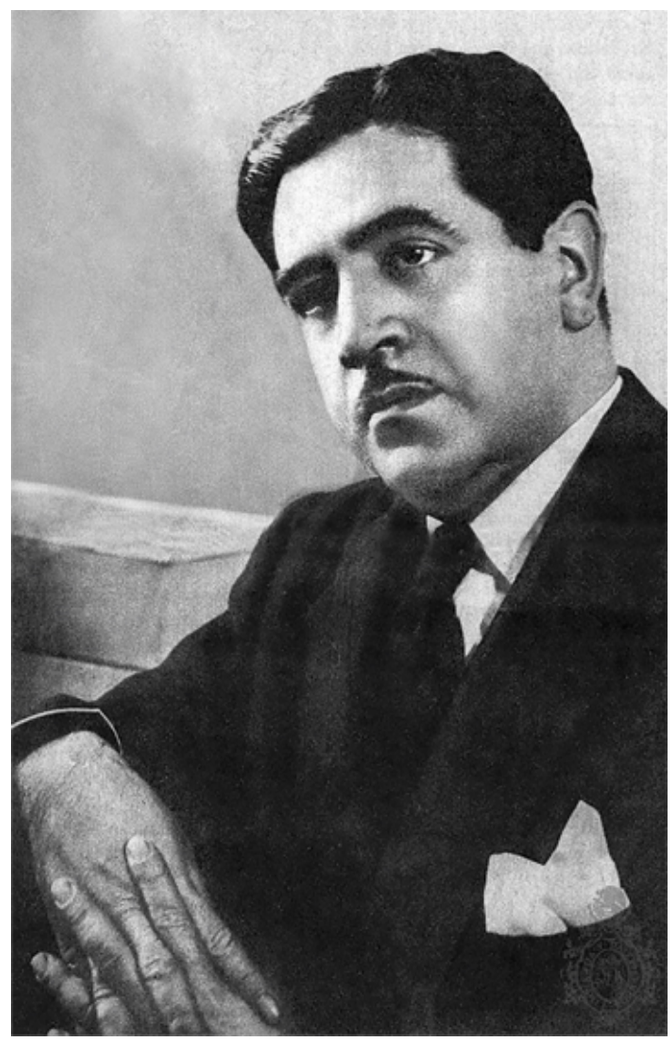
la época de oro del cine nacional, dirigida por Roberto Gavaldón, adaptada por José Revueltas y Gunther Gerzso, con María Félix y Pedro Armendáriz en los papeles estelares.

Pasarían varios años para que Lira volviera a incursionar en la novela, hasta que, por fin, luego de pasar los vericuetos en busca de editor, como documenta el maestro Jaime Ferrer en el prólogo de la presente edición, en 1956 es publicada *Una mujer en soledad* en la prestigiada colección "Letras mexicanas" del Fondo de Cultura Económica, donde un par de años antes fueron publicados nada menos que *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y el mismo año *Casi el paraíso* de Luis Spota, que en su momento causó revuelo. Cabe mencionar que las anteriores novelas de Lira fueron publicadas por EDIAPSA (Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S.A.), de Rafael Giménez Siles y Martín Luis Guzmán, que además tenían la cadena de Librerías de Cristal.

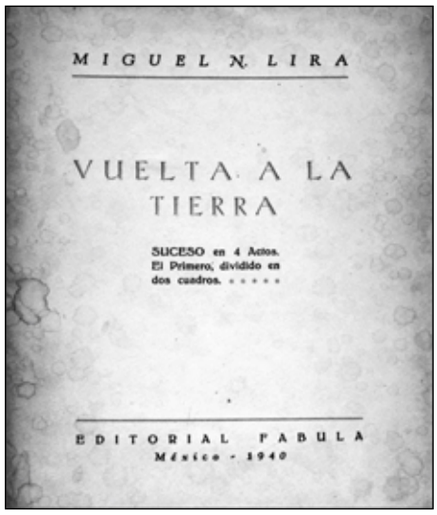
El maestro Jaime Ferrer, en el prólogo de esta segunda edición, la considera "su obra de madurez como autor. La acabó a finales de 1951, el mismo año que regresó a Tlaxcala, y con ella trató de caminar por otros rumbos". En efecto, Lira eligió dar un giro radical a su obra narrativa escrita hasta el momento. Por principio de cuentas, el tema y el ambiente sería urbano y contemporáneo. Como en sus anteriores incursiones novelescas, tomaría como punto de partida sus recuerdos y experiencias para insertarlas en la trama, ambientes y paisajes; en esta ocasión, serían su etapa infantil en la ciudad de Puebla y los personajes de los bajos fondos de la Ciudad de México. En esto anticipa lo que muchos años después se convertiría en el cáncer que hoy nos carcome: el narcotráfico. Pero, sobre todo, como nunca antes, basaría un personaje en él mismo, hasta el grado de hacerlo casi indistinguible, como el atribulado abogado Miguel, protagonista y víctima postrera de la novela.

Como apunta Raúl Arreola Cortés, Lira tenía la clara intención de crear una obra "con cierto matiz psicológico" que ahondara en los secretos del alma humana, a la manera del francés Henri Barbusse (1873-1935), de quien usa este epígrafe: "No hay peor infierno que el furor de vivir", tomado precisamente de su novela naturalista *El infierno* (1908), la cual en su momento produjo un gran escándalo y fue acusada de torcida e inmoral.

Aunque la historia no presenta mayores complicaciones para ser comprendida, Lira pone en juego recursos literarios que para la época podrían ser considerados como novedosos y hasta experimentales. Para dotarla de un mayor realismo y verosimilitud, utiliza el recurso de presentar la historia en forma de cartas dirigidas a su amigo Manuel González Ramírez, quien da testimonio de los hechos narrados al principio y al final de la novela en apartados titulados "Lo que vieron los ojos de un extraño". Pero, además —y



Miguel N. Lira



aquí radica la audacia y mayor originalidad de Lira en esta novela—, intercala capítulos en los que adopta diversos puntos de vista, por ejemplo, desde la perspectiva del personaje de un cuadro y de las gentes del pueblo, y desde luego la del propio narrador y la protagonista, la subyugante Rita, que lo manipula y somete a la tortura de su insaciable sensualidad, haciéndolo perder cualquier vestigio de moralidad al atribulado Miguel, al grado de convertirlo en su cómplice para cumplir sus aviesos objetivos. "El método de novelar mediante epístolas —señala Alfredo Ortiz Morales— permite a Lira establecer un diálogo directo con el lector, objetivándose, cosa que no había hecho en sus novelas anteriores. Se nota cuidado en la construcción y un plan definido en la estructura de la novela".

Arreola Cortés es sumamente severo con esta obra; afirma que "la trama es débil y los errores y las ingenuidades son patentes", aunque reconoce que, "de vez en cuando, aparecen partes muy bien escritas que denotan al escritor conocedor de su oficio". En efecto, la trama pudiera no ser tan robusta, pero lo que resulta fundamental es la forma en que está contada la historia, la estructura y el lenguaje. Como apunta Ortiz Morales, "Lira nos presenta cuadros de la apacible vida provinciana, y otros del agitado mundo capitalino, con los vicios y lacras de su bajo mundo. Aun en las escenas más crudas, sin embargo, el autor siempre mantiene el lenguaje en una elevada dignidad artística… El lenguaje a través de toda la obra está revestido de propiedad, elegancia y pulimento", con un tono lírico y amatorio que permea la narración. Sobre el estilo de la novela, Andrés Henestrosa comentó: "Usando los recursos de un bien aprendido oficio, de las galas de una imaginación que no se desorbita, de las aportaciones del poeta que siempre acompaña a Lira, esta novela viene a sumarse, y a reformar la buena fama del autor".

Por otra parte, es justo destacar el desarrollo del personaje principal, el abogado Miguel. El título mismo de la novela lleva a confusión ya que se podría pensar que la protagonista es la vampiresa Rita, que sería "la mujer en soledad", y no: el que está solo y se encuentra con una mujer es precisamente Miguel. En su momento, Emmanuel Carballo, uno de los más influyentes críticos literarios de nuestro país, señaló: "Las reacciones de Miguel ante los distintos hechos pasados y presentes poseen más interés que las anécdotas. Desde esta perspectiva, *Una mujer en soledad* es una novela psicológica: el Miguel que aparece en las primeras páginas no es el Miguel de las últimas. Ha evolucionado, es un verdadero personaje de ficción".

Es Carballo quien también pone el énfasis en que la novela podría entrar dentro del género policiaco: "Es en un sentido, una novela amorosa; en el otro, una novela policiaca heterodoxa". La investigadora Laura Navarrete Maya explora esta vertiente en un ensayo de 1995, calificándola como una "propuesta experimental", en la que el soporte del suspenso está en su estructura y en el manejo espacio temporal de la trama. Hasta el momento en que Lira publica su novela, el género policiaco está apenas en ciernes en nuestro país. Muchos consideran *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, publicada en 1944, como la iniciadora de la novela negra en México, aunque en rigor debería ser considerada un *thriller* psicológico. En concreto, la primera novela negra mexicana propiamente dicha es *El complot mongol* de Rafael Bernal, que no aparecería sino hasta 1969. Antes de entonces, los autores nacionales habían incursionado en el género policiaco de manera tangencial, imitando los modelos anglosajones, o de plano parodiándolos, como Pepe Martínez de la Vega, con su genial Peter Pérez, detective de Peralvillo. Como lo señala con justeza Navarrete Maya, la novela policial de la época seguía una presentación coherente, lineal y conservadora, mientras que Lira rompe la norma y juega con el tiempo, moviendo la anécdota en varias líneas narrativas. De esta forma, al igual que quienes lo desarrollaron en los cincuenta, Lira se apropió a su manera del género policiaco.

Aunque este libro le valió que lo nombraran miembro correspondiente en Tlaxcala de la Academia Mexicana de la Lengua, lo cierto es que la tibia respuesta crítica, además de su situación personal, lo alejaría del género novelístico hasta 1958 regresando a terrenos conocidos con menor fortuna literaria, con *Mientras la muerte llega. Novela de la revolución*, que en realidad es la adaptación en forma de novela de una historia que se volvería película: *Cielito lindo*, dirigida por Miguel M. Delgado y estelarizada por Luis Aguilar y Rosita Quintana.

Casi al final de sus días, Lira buscó la posibilidad, sin éxito, de que *Una mujer en soledad* se convirtiera también en película. Personalmente, me hubiera encantado ver al atribulado Miguel interpretado por Arturo de Córdova y en el papel de la enloquecedora Rita a la voluptuosa Lilia Prado, con Roberto Gavaldón dirigiendo por última vez una historia del misterioso Miguel N. Lira. **u**

Texto leído en la presentación de la reedición de la novela *Una mujer en soledad*, de Miguel N. Lira, en el museo que lleva su nombre, en la capital de Tlaxcala, el 24 de febrero de 2017.

Aguas aéreas
Los ojos de ceniza

David Huerta

Pero no es que yo me cubra
los ojos de ceniza:
es que mis ojos son ceniza…
Al Quinto Sol, 28

En 1955, en sus "Notas sobre poesía", José Gorostiza explicaba, con un gesto de impaciencia, o quizá de desesperación, sin duda de desagrado, cómo los jóvenes poetas —de nuestra lengua o de nuestro país, no importa; él no lo aclara— no tenían interés por la composición *en grande* e inquiría cuál era la razón para no hacer a un lado, de una buena vez, el pequeño dato autobiográfico en sus derivas líricas. Él, Gorostiza, no fue desde luego reo de semejante desánimo, desánimo complaciente o, mejor aun, autocomplaciente: con una admirable voluntad constructiva nos dejó en 1939 un gran poema metafísico, titulado *Muerte sin fin*. Se dirá cuanto se quiera de este poema, de su dificultad, entre muchas otras cosas, pero no se podrá decir nunca: "es la obra de un timorato, de un cobarde". Deberíamos decir exactamente lo contrario. Leamos, entonces, en las "Notas" gorosticianas, este pasaje formidable:

"El caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía".

A punto y aparte, Gorostiza añadía: "Estamos bajo el imperio de la lírica. La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo". Todo esto debería obligarnos a reflexionar, quiero decir: a nosotros, a quienes, ahora y aquí, en cualquier lugar o tiempo, nos interesamos en estas cosas.

La postura de José Gorostiza me recuerda lo dicho una vez en México por Derek Walcott, a propósito de las obligaciones del poeta: el principal y más llamativo de esos deberes, en opinión de Walcott, consiste en "complicarse la vida". Gorostiza levantó a pulso poético, y con una ejemplar fortaleza de voluntad y de inteligencia, el edificio de su poema; Walcott escribió en tercetos dantescos y con un fondo prosódico deudor del pentámetro yámbico su inmenso himno homérico a los mares natales ("el mar de los deseos", como Antonio García de León llama al Caribe), y a sus habitantes, los pescadores de Jamaica y de Santa Lucía: *Omeros*. Es decir, se complicó abismalmente su vida y sus trabajos de poeta: invocó y convocó a Shakespeare, a Dante, a Homero y se lanzó a la aventura de hacer el gran himno del mar y los pescadores negros de América, descendientes de los esclavos africanos.

Me parecen, las del tabasqueño y el santalucí, actitudes semejantes, emparentadas.

En esta década convulsa, en la cual parece perfilarse el final de la civilización de los libros, es de todo punto admirable el espectáculo de algunos poetas, y de sus editores, ante sus respectivas vocaciones: amor al poema, fidelidad a las ideas propias, voluntad de hacer bien las cosas, ánimo e inteligencia, sentido del oficio para complicarse la vida y para, al final de los caminos y los trabajos, terminar con frutos preciosos en las manos. Esos frutos están hechos de ideas, de ritmos, de papel, de hilos: he aquí la obra acabada. Por ejemplo, *Al Quinto Sol*, poema de Francisco Segovia editado en febrero de 2017 por sus colegas de la editorial artesanal La Dïéresis, los poetas Emiliano Álvarez y Anaïs Abreu. Ojalá tuviera yo tiempo y espacio, en esta ocasión, para ocuparme del trabajo editorial y artesanal de La Dïéresis; lo he hecho otras veces, como cuando presentamos, en 2015, el asombroso libro *Óyeme con los ojos*, antología de poesía visual novohispana. Ahora voy a dedicarme a comentar el poema de Francisco Segovia y a hacer algunos apuntes acerca de la obra de este poeta mayor de México y de la lengua española.

Quienes, hace algunos años, leímos el libro *Partidas*, entendimos el punto de inflexión de esta obra en marcha, la labor poética de Francisco Segovia: una decisión consciente, meditada, de "componer en grande", como quería José Gorostiza. Al paso de los años, comprenderemos todavía mejor los alcances de un libro de esas dimensiones, de ese calado, de esa irradiación poética sostenida a lo largo de 350 páginas. La mejor noticia en torno a *Partidas* era la siguiente: Segovia no se detuvo allí, ni mucho menos; ha seguido adelante y de ello es constancia *Al Quinto Sol*. Desde luego, antes de *Partidas* y de *Al Quinto Sol*, hay poemas suyos a los cuales debemos llamar, sin la menor duda, grandes poemas, por su extensión y por sus rasgos compositivos; pero de 2011 en adelante, la obra toda de Segovia, lo conocido y publicado hasta ahora, se ha convertido ya en un diorama extraordinario de poesía, del arte de hacer poesía, de poemas cada vez más profundos y hermosos, a veces estremecedoramente hermosos. Aquí me atrevería a citar a Victor Hugo cuando saludó a Baudelaire por la densidad emotiva y artística de *Las flores del mal* y le dijo: "Ha creado usted un estremecimiento nuevo", pero no quiero dejar abierta la puerta a un malentendido o a la mala fe de los cretinos de siempre; o mejor dicho, para dejar las cosas en la

diafanidad y la transparencia debidas: en este caso, una pequeña pero creciente comunidad de lectores de poesía le decimos a Francisco Segovia: "Has creado un estremecimiento nuevo".

La coherencia alcanzada por Francisco Segovia en estas dos últimas décadas es sorprendente. O quizá no lo es, si examinamos, así sea a ojo de pájaro, sus abundantes escrituras, en verso y en prosa, durante varias décadas, a partir de su primer libro, cuando no cumplía aún los veinte años de edad.

Después de *Partidas*, en una sucesión acezante, han aparecido *Agua*, *Ofrenda*, y el impresionante tomo de la poesía reunida de Francisco Segovia (compuesta en los años de 1994 a 2011): *Aire común*, un libro sólido y hermoso, en el cual podemos seguir el trazo de una trayectoria formidable en la poesía mexicana moderna, a la cual, sin embargo, faltan algunos tramos: los de la poesía más juvenil o adolescente de Segovia, compuesta y publicada por vez primera cuando no tenía veinte años de edad.

El poema *Al Quinto Sol* se inscribe en esta serie o secuencia de poemas mayores. Debería sumarse a ese torrente un texto inédito titulado *Desheret*; en combinación con algunas otras obras de esa secuencia, este canto surgido de las arenas egipciacas formará un políptico poético amparado por la noble palabra bíblica *Salmos*. Será, ya es en alguna forma incipiente, aun cuando todavía no están claras su grandeza ni sus dimensiones, uno de los más impresionantes viajes poéticos de nuestras vidas, de nuestra generación.

Pondré aquí, en estas anotaciones a la poesía de Francisco Segovia, algunos atisbos de ideas, algunos vislumbres. Por ejemplo, unos apuntamientos en torno a la relación de este poema con nuestro país, su historia, sus mitos (el mito del Quinto Sol, para empezar), su momento actual, no "con su vientre de coco", como decía López Velarde, sino con su desplacer, su terror, su cualidad de entristecedero, como leemos en uno de los dos epígrafes escogidos por Segovia para su obra, procedentes del Códice Florentino.

De México hay imágenes estereotipadas; los poetas han contribuido a ello. No hay sino recordar a los muchachos en lo alto de la pirámide fumando mariguana, imagen de un poema famoso de Octavio Paz, autor asimismo de *El laberinto de la soledad*, el vademécum de quienes se presentan como expertos en México quince minutos después de leer la última línea de ese ensayo. *Al Quinto Sol* es un poema compuesto al margen o lejos de *El laberinto de la soledad*, fuera del ámbito de influencia de poemas como "Piedra de sol" o "Himno entre ruinas", verdaderos centros magnéticos para los poetas mexicanos a lo largo de varias décadas. En un ámbito parecido al de los poemas de Octavio Paz, es siempre oportuno recordar un poema no menos intenso: *El Tajín*, de Efraín Huerta, o bien su extraño y vibrante "Un pectoral de pavor para el capitán Fiallo", poema oaxaqueño con Monte Albán al fondo, o su último gran poema, *Amor, patria mía* (con el final imborrable: el país como *una llanura de sombras*). O la prosa de Juan Rulfo. Y en diversos horizontes hay poemas y poetas cuyos trabajos y días son en alguna forma semejantes: César Dávila Andrade en el Ecuador, Martín Adán en el Perú.

Los elementos míticos del poema de Francisco Segovia han sido extraídos de otras fuentes, de otros veneros míticos y poéticos: Alfredo López Austin, Miguel León-Portilla, los códices prehispánicos mismos, en especial el Florentino, como queda dicho. Desde luego, está presente en estos versos, también, la *Visión de los vencidos*, un libro profundamente mexicano y profundamente europeo al mismo tiempo, compuesto bien entrado el siglo XVI. Me pregunto si sus faenas como lexicógrafo en el gran diccionario del español de México no han contribuido a desplegar la intensidad de estos versos.

Me llama poderosamente la atención la intensa relación de los epígrafes de *Al Quinto Sol* con el poema en su totalidad. En el Epigrafiario de esta obra podremos precisar esas relaciones; pero en la lectura más sencilla, directa, secuencial, la sensación del vínculo establecido entre lo dicho en esos pasajes del Códice Florentino con los versos de Segovia es extremadamente fuerte, orgánica. Solemos decir o escuchar esto en las clases sobre literatura: los epígrafes son *paratextos*, es decir, partes exteriores al texto principal, acompañamientos cuya función es anunciar la sustancia o la forma del texto. No es así en el caso de *Al Quinto Sol*, o no lo es, por lo menos, de la manera acostumbrada: Segovia ha conseguido hacer entrar esos epígrafes en la carne viva de su poema o, si se quiere, ha integrado sus versos en el tiempo mítico puesto de manifiesto en el Códice Florentino. Dicho de otra manera: en este caso el lector ha nutrido al poeta con la médula misma de un pensamiento transhistórico, con las raíces de un visionarismo extraño, empapado de realismo y de una pulsión testimonial muy pocas veces encontrada en documentos de hace varios siglos. El poema de Segovia ha transfigurado y estilizado, si se quiere, esos signos y esas ideas para componer, sirviéndose parcialmente de ellas, un poema plenamente contemporáneo, un poema mexicano del siglo XXI.

Lo demás es el ámbito ensangrentado, enloquecedor, del México violento de nuestros días, de este siglo y de este milenio. Pronto serán veinte años del principio de la matanza, de la devastación incesante, infinitamente angustiosa. Los poemas de ahora no deberían llevar los nombres o títulos de Ayotzinapa, de San Fernando, de Aguas Blancas, de Tlatelolco, sino el nombre terrible de México, del país donde vivimos y agonizamos:

…entristecedero, lugar de tristeza,
suspiradero,
lugar de aflicción, lugar donde se extiende
la miseria…
lugar de desplacer, lugar de miedo,
lugar de terror.

Un poeta ha levantado su voz y nos ha puesto ante los ojos, con un gesto trémulo, irreductible en su coherencia y en su valentía, en su radicalismo poético, la imagen rota de nuestra condición. Ni la poesía mexicana ni la tragedia mexicana volverán a ser las mismas después de los poemas de Francisco Segovia, de este *Al Quinto Sol* publicado por La Dïéresis, y de las demás obras maestras aparecidas con su firma y por aparecer en los tiempos venideros. u

Tras la línea
Natural y sobrenatural

Sergio González Rodríguez

La sangre derramada libera una fuerza invisible a la que soy sensible. Lo registro como un vaciamiento, una desaparición de una parte de mí. Tal incidencia alcanza lo profundo de mi ser que, al sentirlo, libera una réplica semejante, una suerte de intercambio de energía sutil de procedencia somática. Lo sé: esto es materia para una película de horror sobre la invasión de lo atroz.

Lo vinculo con la experiencia de la fatalidad, el roce con una herida ancestral que traigo conmigo desde el nacimiento y que trasciende mi propia vida. Entre los cazadores, dicho trance es conocido, de allí el origen de un ritual: la sangre de la presa cazada debe untarse en la piel o en la cara. Una reapropiación simbólica. Alguna vez escuché a Guillermo Arriaga hablar de ese tema en una comida.

Esa tarde, durante la sobremesa, Arriaga habló de su amiga la actriz Charlize Theron, de cacería, de la Unidad Modelo, colonia en la que creció. De seguro detectaba ya en su mente el rastro de su novela *El salvaje*, escrita como si en cada página se escuchara una canción de Jimi Hendrix como música de fondo: "Voodoo Child", "Manic Depression"…

El mes pasado asesinaron a dos sujetos a unos metros de mi casa. Lo supe por una noticia en el periódico. Horas después acudí a la escena del crimen, notoria por las cintas amarillas que puso la policía para resguardarla. Las cintas, escuálidas, oscilaban al viento y enmarcaban un acertijo sin solución. Manuel López Cotilla es una calle tranquila de la Colonia del Valle, y mantuvo durante décadas su prestigio impasible. Allí se construyeron casas familiares de estilo colonial-californiano que poco a poco fueron destruidas para levantar en los últimos años arquitecturas departamentales de ventanas transparentes y oscuridad interna.

Visualicemos esa calle solitaria al atardecer: esparce sus contrastes a partir del trozo ajardinado y central que la divide. A ambos lados, se observan casas silentes de otra época, que alternan su espacio con edificios recién construidos, rectangulares. Casi no hay coches aparcados, excepto uno que en un tramo, a la mitad de la calle, se ve abandonado, un Cadillac Fleetwood 1975 con las llantas desinfladas. Su dueño, vecino de siempre, fue un político que falleció tiempo atrás. El tiempo allí desvanece la solidez más tangible.

Pregunté a un conserje y a un chofer del sitio de taxis cercano sobre los homicidios de López Cotilla. No supieron decirme mucho excepto que, se rumoró, una madrugada hacia la una o dos horas dispararon contra las víctimas. Uno cayó junto a un coche estacionado, el otro corrió y fue ejecutado metros adelante. Nadie pudo decir si se oyeron los disparos o no. Nadie supo más, si eran delincuentes en pugna territorial o fueron ejecutados por un vengador anónimo.

Quizás este usó un arma con silenciador. Llevaba los pies calzados con zapatos deportivos, muelles y ligeros, sin hacer ruido al pisar. Muchas de las casas cercanas están desocupadas, y pronto habrá en su lugar nuevos edificios, gélidos, impersonales. A unos metros de donde cayó la segunda víctima, me detuve a elaborar una posibilidad: en alguna ventana del viejo edificio de al lado un testigo debió de escuchar o ver el crimen.

Toqué en un par de departamentos para preguntar, pero nadie respondió. Atisbé a través de la ventana de uno de ellos: sólo pude ver una sala con persianas, cortinas y moblaje anacrónico, un aparato de radio, una marina en la pared, un cartel en miniatura de una corrida de toros, una lámpara de mesa encendida cuyo foco parpadeaba. Reanudé mi caminata, y de pronto sentí que estaba en otra ciudad. Tal es el registro de mi ajenidad creciente en estas calles que fueron durante años mi territorio afectivo. El 7 de marzo de 2064, un niño paseante verá mi fantasma inclinarse hacia una ventana invisible y contendrá un grito de espanto.

Aquellas muertes ocurrieron la misma noche en la que soñé al hombre de traje gris, corbata y zapatos color cobre, pelirrojo y sin rasurar su barbilla. Parecía esperar mi paso en el amplio *lobby* de un cine con alfombra en el piso. Me volteó a ver en la distancia. Caminé hacia él y no dejó de mirarme, vigilante de mi paso. Advertí que era yo a quien esperaba, su sola presencia era un aviso. Quise esclarecer tanto el episodio onírico que desperté. Volví a dormir de inmediato para interpelar al hombre de gris, pero no reapareció en mi sueño. Pensé: es un cobarde.

Aquel homicidio doble fue un presagio: las semanas siguientes y a pocas calles asesinaron a otro individuo. Luego hubo un tiroteo entre policías y asaltantes que hirió, por azar, a una muchacha que transitaba en un taxi. Apenas un par de días atrás, en una avenida de la colonia, un par de asaltantes disparó contra el conductor de un automóvil de lujo. Él, que iba armado, alcanzó a herir a uno de ellos.

En la escena de los primeros crímenes aún se distinguía en la acera, a pesar de que lavaron los sitios, algunos restos de sangre. Me acerqué a ellas, olfateé y advertí su magnetismo liviano, pero persistente.

© Éli Lotar

© Éli Lotar

Evoqué al instante la noche en la que acudí al rastro de Ferrería al norte de la ciudad para completar un reportaje sobre las 24 horas de la urbe capitalina: se me había ocurrido que tal visita podía ofrecer un aspecto metafórico de la convivencia citadina, cruel, insensible. Eso aconteció veinte años atrás: el olor de la sangre bovina llenó mis pulmones con el olor de una sustancia vegetal hecha piedra y, después, mineral convertida en carne líquida. A cambio emití algo que colaboraba a desaparecerme.

A esa hora, la matanza de las reses estaba concluida y estas pendían de ganchos listas para ser transportadas y puestas en venta. El olor intenso de la sangre saturaba el rastro. Al salir, noté que un carnicero joven sentado en un banquillo jugaba con un cuchillo, lo golpeaba contra la pared. Su ocio se nutría del ruido que emitía su golpeteo lento: tac, tac. Transitaba de la película de horror metafísico a una de horror concreto.

Me retiré enseguida: la matanza industrial es abrumadora en cualquiera de sus variantes. Las estremecedoras imágenes de las reses abiertas se ensamblaban con las que acudieron a mi memoria: las del fotógrafo Éli Lotar en el matadero de La Villette en París hacia 1928 bajo el dicterio surrealista acerca de que no hay belleza sin sangre. Ahora oigo de nuevo aquel golpeteo del matarife.

Debo contener el ascenso del horror y me encierro a ver en el televisor una película de misterio sobrenatural. Un recurso que a veces me funciona, sí, homeopático, como aquel sistema de medicina alternativa fundado por el médico alemán Samuel Hahnemann que se basa en la doctrina de que lo similar cura lo similar. La cinta se titula *It Follows*: "Te sigue", o "Lo que está detrás de ti", creada por David Robert Mitchell.

Un grupo de adolescentes apáticos. Un suburbio en Detroit. Una atmósfera de extrañamiento y oxidación cotidianos. Una pospúber que, luego de tener sexo con un amigo, le es contagiado un mal: ve aparecer en forma esporádica a una mujer o un hombre que quieren matarla. El amigo le contará cómo a su vez él sufrió un contagio previo. Dicho mal, de apariciones mortales, no se cura a menos de que quien lo sufre lo transmita a otra persona por un medio análogo: sexo.

La pugna entre la credulidad y la incredulidad se despliega sobre una certeza: lo que ocurre atañe a lo natural y lo sobrenatural. Es inexplicable y, a la vez, persistente en su vigencia. Proviene de la imagen primaria, del engendramiento, de los misterios filiales, de la emergencia sexual. Algo tan preciso como el asesinato terrible de la protagonista con el que empieza la película. Un acertijo de adelante hacia atrás. La anterioridad siniestra como estigma vital.

Al día siguiente, debí acudir a un laboratorio clínico para que me extrajeran sangre como parte de un examen de rutina cuyo resultado sería normal. La enfermera me mostró la probeta y la aguja selladas y procedió a extraerme la muestra sanguínea. Al fluir mi sangre en la probeta, aluciné que la probeta con mi sangre caía al suelo y se rompía en pedazos mientras mi sangre manchaba los zapatos blancos de la mujer. Tuve una sensación de vértigo inusitada y terminé por entregarme a una placidez que se desdobló en beatitud. Una vida dentro y fuera que se encamina a sí misma, fluye hacia sí.

En mi mente surgió un término que acababa de leer: beatitud, el movimiento de la beatitud absoluta. El misterio de la desaparición de la conciencia y la voluntad. Era yo, lo supe bien, esa figura que aparece y desaparece en *It Follows* para atajar a los infectos, y que surge ante ellos ya sea como mujer u hombre desnudo que camina en un bosque o se yergue sobre un tejado. O el hombre de traje gris que acecha a su presa en los sueños. Un televisor antiguo con una imagen de señal defectuosa, vibrátil, discontinua.

Acabo de comprar el periódico. Abro las páginas con noticias urbanas y leo en una nota que diversos expertos afirman el aumento de homicidios en la ciudad, mientras las autoridades lo niegan y muestran sus estadísticas con cantidades constantes desde veinticinco años atrás. Estamos mal, pero es lo de siempre, dicen. A pasearse, me digo. Casi al mediodía, salgo a la calle y, a pocos pasos de mi casa, me extravío, y en una esquina veo desaparecer un edificio. Mi pierna izquierda también se disuelve en el aire poco a poco. Reapareceré ante otros. **u**

La epopeya de la clausura

Fígaro, travieso

Christopher Domínguez Michael

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais murió, convenientemente, en 1799, con su siglo. De oficio relojero, quien sería autor de *El barbero de Sevilla* (1775) y de *Las bodas de Fígaro* (1778-1784) fue un divertido sinvergüenza que ocupó desde antes el centro de la vida pública francesa. Conspiró como agente comercial en España; especuló con las maderas preciosas de los cotos de caza puestos a su custodia por el rey; le vendió al general Washington las armas con las que expulsó a los ingleses; sus libelos y contralibelos escandalizaron más a sus paisanos que las reyertas de los Filósofos; se casó tres veces y enviudó otras tantas, e iba acumulando las fortunas de sus difuntas; llegó al teatro por ociosidad y lambisconería y llegó a convertirse, sin habérselo propuesto, en el último de los grandes clásicos de la escena francesa. Ese fue Beaumarchais, el compadre de Voltaire y el dolor de cabeza de Luis XVI antes de perderla. Era tan simpático que Robespierre lo libró del Terror. Sólo una sociedad disoluta como aquella, la verdadera vida según Talleyrand, pudo crear un pícaro como Beaumarchais, quien se desplazó desde el Tercer Estado hasta la Corte dando piruetas como aquel pícaro que es apenas un autorretrato piadoso de su creador.

Bernard Faÿ —literato francés que curó las colecciones artísticas nacionales para los nazis y por ello recibió penitencia en 1945— es autor de la biografía que reseñó en su edición española de 1974 en la benemérita colección Austral: *Beaumarchais, o las travesuras del Fígaro*, libro que puede hallarse, a precio irrisorio, en los saldos de la Librería Gandhi.

Leyendo a Faÿ se comprende por qué Caron, nacido en 1732 como Goethe, se convirtió en Beaumarchais. Criado insolente él mismo, dibujó la servidumbre voluntaria como la manera más sutil de dominar el mundo, como lo hace ese Fígaro que Lorenzo da Ponte y Mozart transfiguraron en una divinidad que no podía ser sino ajena a Beaumarchais. Eso, en 1786, gracias a la música.

Faÿ aclara, por cierto, que es dudosa la versión de una prohibición pública de *Las bodas de Fígaro* por sus gracejadas contra la aristocracia. Sucede que la corte del rey cerrajero y de su esposa austriaca soportaba eso y más. Llegaron al cadalso por ilusos, por creer que los criados-filósofos como Beaumarchais eran inofensivos. El problema de *Las bodas de Fígaro* fue, como me dijo un amigo cuando se enteró de que su esposa lo engañaba, "erótico-sindical". El rijoso Beaumarchais se había querellado contra los actores, que en esos días quitaban, ponían y remendaban las piezas dramáticas a su gusto, y esclavizaban a escritores como el autor del *Fígaro*, quien además sublimaba esas tristezas en el lecho de las actrices. Beaumarchais, en cambio, fue pionero en la defensa de los derechos de autor. Y por esa causa, en 1778, Luis XVI, presionado por las compañías teatrales, falló contra el dramaturgo y prohibió temporalmente *Las bodas de Fígaro*. Los actores eran el verdadero espíritu de aquella Francia y nada se podía hacer contra ellos. [1995] **u**

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

La neurociencia de la música, hallazgos recientes

Pablo Espinosa

¿Qué sucede en nuestro cerebro cuando escuchamos música?

Ocurre más o menos lo siguiente:

Ráfaga de incendios neuronales, descarga de serotonina, inundación de dopamina.

Todo comienza en el núcleo coclear, en las estructuras bajo el córtex, en el tallo del cerebro, justo en el cerebelo y se mueve desde los córtices auditores hacia ambos hemisferios.

Suenan las cinco notas iniciales de la *Quinta Sinfonía*. (No hay otra, dado que casi todos la conocen, aunque su autor ya era sordo cuando la compuso).

Y todo se cimbra.

La ráfaga de sonido se expande.

Todo recuerda al *Big Bang*.

Más de cien millones de neuronas están ahora en movimiento. Su gran poder no radica en su número sino se ejerce a través de su capacidad de hacer conexiones.

Cuatro neuronas pueden conectarse de 63 maneras y el número de posibles conexiones crece exponencialmente: 2 neuronas tienen 2 posibles conexiones, pero 3 tienen 8; 4 tienen 64: mientras 5 se conectan de mil 24 maneras; y 6 tienen 32, 768 formas de conectarse.

En el centro de esta vorágine está el placer y recibe el nombre de $C_6H_3(OH)_2$ $-CH_2-CH_2-NH_2$, la fórmula química de la dopamina.

Visto así, la música no es más que una construcción mental, una imagen creada por el cerebro en respuesta a moléculas que vibran.

Esto quiere decir que existe ya otra manera de hablar de música.

Ahora no sólo las metáforas nutren el estudio de los efectos que sobre los humanos tiene el arte de la música.

El mundo vive una revolución creciente en el campo de la neurociencia. Ha evolucionado de manera semejante a como el cerebro humano lo ha hecho, al igual que el lenguaje musical y las maneras de contarlo.

Podemos entonces decir: aquí lo inefable se convierte en hecho, para jugar con el texto, el segundo *Fausto* de Goethe, que da vida al final de la *Sinfonía de los Mil* de Gustav Mahler, pero igualmente podemos decir: la transducción en la cóclea de las vibraciones acústicas activó procesos de organizaciones primarias y la maquinaria estableció por sí sola un cálculo de los atributos perceptivos para lograr una representación mental de las formas musicales.

Beethoven pasa al pizarrón.

Los recientes descubrimientos demuestran, contrariamente a lo que se ha esgrimido durante mucho tiempo, que el arte y la música no se procesan en el hemisferio derecho y el lenguaje y las matemáticas en el izquierdo, sino que se distribuyen en todo el cerebro.

En su libro *This is your brain in music. The science of a human obsession*, Daniel J. Levitin documenta que a partir de estudios en personas con daño cerebral, se ha observado que algunos tienen la habilidad de leer un periódico pero no pueden leer música, así como hay personas que pueden tocar el piano pero no abotonarse la camisa.

Ahora se sabe que la escucha de música, su ejecución y composición, compromete toda el área cerebral hasta ahora explorada y también casi la totalidad del subsistema neural.

Todo esto es estudiado en la neurociencia cognitiva, es decir, en la intersección de la sicología y la neurología.

De manera que se ha avanzado del simple mapeo de las zonas del cerebro involucradas en la música, hacia el estudio del sentido de la música en nuestras vidas y sobre todo el placer que proporciona.

Las preguntas son ahora más profundas: si todos escuchamos música de manera diferente, ¿de qué manera influye eso en la evolución del cerebro y de la música? Entre otros hallazgos, Levitin celebra confirmar que muchas personas que aman la música presumen no saber nada de ella, y prefieren no contar con tantos conocimientos, tanto estudio, para quedarse con el placer natural de la música, como uno de los más preciados placeres sencillos.

Se extraña Levitin, en consecuencia, cuando sus colegas, que estudian disciplinas tan arduas como la neuroquímica o la sicofarmacología, se sienten incapaces de entender o de emprender investigación en la neurociencia de la música.

En contraparte, muchos científicos se han abierto a la explosión de la neurociencia y nuevas aproximaciones a la sicología en los últimos años y se valen para ello de las nuevas tecnologías en *brain-imaging* y en drogas capaces de manipular neurotransmisores, controlar dopamina y serotonina.

Los avances son extraordinarios en busca de un modelo de cómo nuestras neuronas interactúan con música, el cómo los sonidos placenteros modifican "el alambrado" en nuestro cerebro y va quedando atrás la conciencia envuelta en aquella neblina de misticismo. Ahora todos los fenómenos que ocurren cuando la música ingresa a nuestro cerebro son observables a través de sistemas físicos, como una manera de entender los más profundos misterios de la naturaleza humana.

Los puntos de partida se enriquecen. No se trata solamente de descifrar los mecanismos neuronales y químicos que se

activan, sino de entender mejor la música en función de conocer mejor nuestras motivaciones, miedos, deseos, recuerdos y nuestras maneras de comunicarnos.

Daniel J. Levitin lo propone así: ¿Es la escucha de música algo más allá de comer cuando se tiene hambre, y de esta manera, satisfacer una urgencia?

Sus conclusiones conducen a entender cómo la música y nuestro cerebro han coevolucionado, a entender lo que la música nos puede enseñar acerca del cerebro, cómo el cerebro nos puede enseñar acerca de la música y lo que ambos nos pueden enseñar acerca de nosotros mismos.

Entender, para ponerlo en términos planteados por el compositor Edgar Varese, por qué la música es el sonido organizado.

Entender, desde la perspectiva neurosicológica, cómo la música afecta nuestro cerebro, nuestros pensamientos y nuestro espíritu.

Y para esto, existe ya un nuevo sistema de valores, que no necesariamente sustituye al tradicional, sino que lo complementa.

Por ejemplo, si durante siglos se ha dicho que los elementos fundamentales de la música son melodía, armonía, ritmo y contrapunto, ahora desde la perspectiva de la neurociencia podemos decir que los elementos básicos de la música y de cualquier sonido son:

Volumen, tono, contorno, duración (o ritmo), *tempo*, timbre, localización espacial y reverberación.

Un horizonte tan novedoso como asequible. Hoy en día cualquier usuario de *gadgets* puede manipular la calidad de la música que escucha a través de los controles de su iPad, iPod, iPhone y sistemas de sonido, en los botones que indican los elementos anteriores: *loudness*, *pitch*, *tempo*, timbre, *reverberation*.

¿Qué es lo nuevo que ha encontrado la neurociencia con todo esto?

Que nuestro cuerpo organiza estos atributos perceptuales (los que enlisté hace dos párrafos) de manera semejante a como un pintor convierte líneas en formas y esto incluye metro, armonía y melodía, porque cuando escuchamos música estamos percibiendo múltiples bandas y dimensiones.

Lo nuevo también consiste en considerar que *pitch*, o tono, no es más que una mera construcción sicológica, al igual que el volumen, pero en el sentido de entender cuánta energía crea un instrumento, cuánto aire desplaza. Lo que un ingeniero en acústica llamaría "la amplitud de un tono".

Los sicoficistas, científicos que estudian la manera como el cerebro interactúa con el mundo físico han demostrado que todos estos atributos son separables.

Eso existe por igual para la pintura y para la danza. La idea de elementos primitivos combinados para crear arte y la importancia de las relaciones entre elementos puede ejemplificarse en música con un vals, porque organiza en el cerebro los tonos en

grupos de tres, así como una marcha lo hace en grupos de dos o de cuatro.

Algo parecido a como los elementos fundamentales de la percepción visual incluyen color, que a su vez pueden descomponerse en tres dimensiones de matiz, saturación y luminosidad, brillantez, locación, textura y contorno.

Pero un cuadro es más que eso. Lo que lo convierte en arte es la relación entre sus elementos, así como en el arte de la danza lo es la relación entre los movimientos.

Eso es lo que crea, define Levitin, "integridad e integralidad, coherencia y cohesión, que nuestros niveles cerebrales más elevados procesan".

Al igual que en las artes visuales, en música cuentan las notas que no suenan, más que las que sí suenan.

Es lo que convertía en dios a Miles Davis, quien tomó de Pablo Picasso el modelo y la conciencia de que el aspecto más importante del trabajo artístico no consiste en los objetos, o notas, sino en el espacio entre ellos.

Basta con escuchar el hermoso disco *Kind of Blue*, de Miles Davis, para comprobar la manera como en sus solos crea espacios vacíos entre las notas y el aire que deposita entre una nota y la siguiente crea un efecto estupefaciente en el escucha.

Miles Davis sabía, como un brujo, cuándo debía atacar la siguiente nota y así permitir al escucha anticiparla. Esa era la marca de agua de su genio.

La mecánica de las percepciones ha sido tema fascinante desde los filósofos griegos. Los ejemplos coloquiales suelen ser linduras como esta: un budín solamente tiene sabor cuando lo pongo en mi boca, cuando tiene contacto con mi lengua. No tiene sabor cuando está guardado en mi refrigerador. Ahí sólo tiene el potencial.

De manera similar, el refrigerador está en la cocina, cuyas paredes no son blancas cuando salgo de ahí. Tienen pintura sobre ellas, claro, pero el color solamente ocurre cuando esas paredes interactúan con mis ojos.

¿Si un árbol cae en el bosque y no hay nadie ahí para escucharlo, produce algún sonido?

No.

El sonido es una imagen mental creada por el cerebro en respuesta a partículas que vibran.

No puede haber sonido, respondió el filósofo George Berkeley a esa su pregunta, sin humano o animal presente. Por eso creó el idealismo subjetivo este pensador en el siglo XVIII. Un dispositivo electrónico puede hoy en día registrar la frecuencia creada por el árbol al caer, pero de hecho no es un sonido a menos que esté ahí yo presente para escucharlo.

Esos conocimientos a propósito de la percepción se han elevado hacia posibilidades nuevas, entre ellas la de entender cómo el procesamiento cerebral de la música se parece a la manera como comprendemos el lenguaje oral, que requiere segmentar las ráfagas de sonidos y plantearlos en sus equivalentes en palabras, oraciones, frases, y eso nos permite comprender la música más allá de las palabras.

Ambición descomunal: comprender lo inefable: la música, ese arte que está más allá de las palabras.

La neurociencia permite ahora niveles más profundos en sus resultados, por ejemplo, saber que las emociones que experimentamos involucran estructuras muy primitivas, que se ubican en regiones del cerebelo, especialmente en la vermis, esa masa central del cerebelo que se encuentra entre los dos hemisferios.

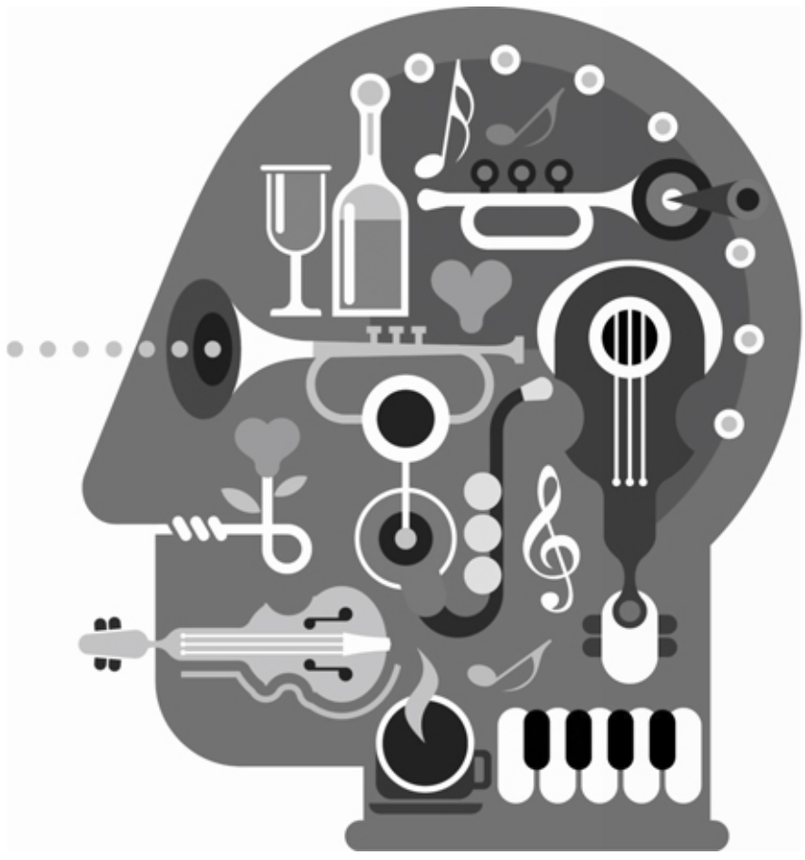
Se sabe también ahora que la amígdala cerebral es el corazón de los procesamientos emocionales en el córtex.

Estos conocimientos se enriquecen con la demostración, también, de que no existe un centro del lenguaje en el cerebro, así como tampoco existe un centro musical. Se trata, más bien, de distintas regiones que ejecutan operaciones coordinadas para organizar la información emocional.

Los últimos hallazgos en neurociencia demuestran que el cerebro posee una enorme capacidad de reorganización que excede vastamente a lo que se suponía era capaz. Esta capacidad se denomina neuroplasticidad.

La música, entonces, puede entenderse como una forma de ilusión perceptual en la cual nuestro cerebro impone orden y estructura en una secuencia de sonidos.

El cómo esta estructura de funcionamiento cerebral nos conduce a experimentar reacciones emocionales forma parte del misterio de la música. **u**



La espuma de los días
Nuestra película de nuestra vida

José de la Colina

En 2006 el cronista de cine Francisco Sánchez hizo una encuesta entre cien cinéfilos "de hueso colorado, representativos de diversas generaciones, desde la primera a la tercera edad" —entre los cuales había meros frecuentadores de las salas de proyección (incluidas las de dos o tres películas en una función diaria o semanal, y las de la Cineteca Nacional, "sala culta y de culto"), y, entreverados, algunos cineastas, cronistas y críticos profesionales.

La encuesta de Sánchez se basaba en una sola pregunta formulada con el solemne tono de la frase incisa: "¿Cuál es, en su valoración personal, la película número uno?". En realidad, se trataba, no de establecer una lista más de las obras maestras en la historia de la cinematografía mundial, sino de mencionar simplemente el film (¡nada de *filme*, por favor!) que "en su parecer, más le haya llegado racional o emotivamente o lo *transportó* o lo puso en órbita".

Las ocho películas elegidas en este concurso de preferencias que comprendió 74 títulos, fueron estas que van con el número de votos —de más de uno— entre paréntesis:

Cantando en la lluvia, de Stanley Donen y Gene Kelly (5),

Blade Runner, de Ridley Scott (4),

Ocho y medio, de Federico Fellini (3),

El padrino, de Francis Ford Coppola (3),

El espíritu de la colmena, de Víctor Erice (3),

El ciudadano Kane, de Orson Welles (2),

Iván el Terrible, de Sergei M. Eisenstein (2),

Stalker, de Andrei Tarkovski (2).

[¡ Y ninguna película de John Ford, de Fritz Lang, de Howard Hawks, de Jean Renoir, de Luis Buñuel, de Nicholas Ray, de Max Ophüls, de …!].

Cantando en la lluvia, 1952

Fui y sigo siendo de los que dieron como preferida (es decir, la que más me ha gustado, acaso la que más veces he visto sin perder ella lozanía) la comedia musical de Donen y Kelly, y di mis motivos en esta carta que Sánchez reprodujo, algo resumida, en su libro *El cine nuevo del nuevo siglo (y otras nostalgias)*:

"Querido Pancho: van mis razones, aunque no sea caso de razonar, de por qué *Cantando en la lluvia*.

1: Cyd Charisse.

2: La danza como metáfora de la cópula amorosa.

3: Casi todas sus secuencias bailadas y cantadas son fiestas de alegría de vivir y algunas terminan en una gozable apoteosis cercana al desorden y el absurdo, particularmente la del baile entre tropezones y caídas de O'Connor, la de la trabalingüística clase de dicción, la de "Good morning to you", y, ya en plena poesía, la que motiva el título de la película: Kelly bailando con la lluvia y con la cámara, es decir, con nuestra mirada, y la primera parte del ballet con Cyd y Kelly.

4: Es la mejor crónica sobre un momento crucial del cine: el paso de abismo desde el film silencioso al film sonoro ¡y musical!

5: Es cine total, pues todo está ocurriendo nada más y nada menos que en el espacio del cine y el tiempo del cine, el de la música y el gesto (como el momento en que el pie de Cyd alza el sombrero de Kelly, y hay unos segundos de quietud que preludian la danza), y todo ello se eleva a la total potencia del cine.

6: Visto quizás unas cien veces, el film no se me agota, siempre me da algo nuevo, me contagia del placer del cine magníficamente hecho y sublimado en el ver el cine.

7: Etcétera.

Con un abrazo de

josedelacolina". **u**

La máquina de la ciencia y la poesía

José Gordon

¿Se puede descubrir poesía en el mundo de la ciencia? Uno de los momentos fulgurantes en donde me asomé a esta posibilidad se dio con la lectura de Arthur Koestler. El escritor de origen húngaro examinaba un problema en la física en donde se expresaba una profunda paradoja: si se hace un experimento, el mundo de lo cuántico, de lo más pequeño de lo pequeño, se comporta como partícula. Si se hace otro tipo de experimento, la misma realidad se comporta como onda. ¿Cómo resolver esta contradicción? Koestler dimensiona este reto que sacude a la lógica de manera memorable: "Esto es como decir que las peras son peras excepto cuando son manzanas". El físico Niels Bohr resuelve abrazar lo irreconciliable mediante lo que llama El Principio de complementariedad (la materia y la luz pueden ser a la vez onda y partícula). Koestler entiende bien de qué se trata. Dice que este principio es como una balsa verbal que nos ayuda a navegar en el mar de las paradojas. La poesía ya lo había asumido. Walt Whitman escribe memorablemente:

¿Que yo me contradigo?
Pues sí, me contradigo. Y, ¿qué?
(Yo soy inmenso, contengo multitudes).

Años más tarde encontré que científicos de alto calibre también se asombraban ante la imaginación presente en la ciencia. Murray Gell-Mann, Premio Nobel de Física en 1969, se sorprendía ante la capacidad que tienen las matemáticas para entender los ritmos y geometrías del universo, con el rigor y la belleza que brinda la poesía: "¿Cómo es posible que la escritura de unas cuantas fórmulas simples y elegantes —que son como breves poemas gobernados por reglas estrictas como las de un soneto— puedan predecir regularidades universales de la naturaleza?".

En una conversación que sostuve con George Smoot, Premio Nobel de Física en 2006, George Smoot me lo expresó así: "Cuando veo una gran ecuación, como la de Einstein ($E=mc^2$), encuentro que algunas ecuaciones son como un haiku, un reducido número de palabras que encajan a la perfección, un reducido número de conceptos que encajan a la perfección. Y esto te dice aquello y aquello te dice esto. Quienes no saben de ciencia se pierden ese aspecto de la belleza de la cultura".

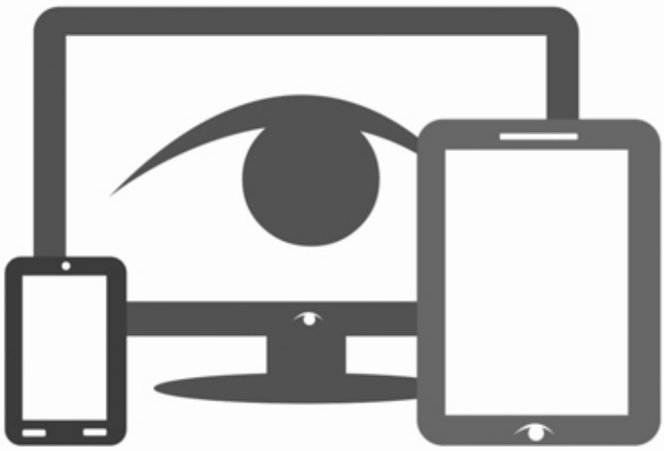
Octavio Paz no se lo perdía. Como atento observador de su tiempo, se asombraba ante los hallazgos de la ciencia e intuía un pulso poético en la misma naturaleza. Se atrevía a sugerir la necesidad de un nuevo tipo de ecuaciones. Paz señalaba que la próxima revolución en la física podría ocurrir cuando además de tener variables como E= Energía y M= Masa, pudiéramos tener variables como R= Ritmo e I= Intensidad. La búsqueda de una profunda unidad dentro de la naturaleza tendría que pasar por el misterio del lenguaje que se abre a lo nombrable y a lo innombrable, a lo concebible y lo inconcebible.

Es interesante hacer notar que en este juego de equivalencias, de ecuaciones, el escritor Salvador Elizondo escribe un cuento en donde inventa con gran humor una máquina que tiene la capacidad de medir la energía contenida en un poema. En el relato *Anapoyesis*, el profesor Aubanel, autor del libro *Énergie et langage* (*Energía y lenguaje*), instala un laboratorio en lo que había sido el estudio del poeta Mallarmé. Mediante los instrumentos que desarrolla, puede determinar el valor de E (Energía) de cualquier verso que fuera obra de un gran poeta. Así, de acuerdo con sus cálculos, la energía contenida en un canto de la Divina Comedia de Dante es suficiente para hacer funcionar las fábricas de la Fiat durante doscientos años.

La clave de su aparato, que se llama *anapoyetrón*, es que todas las cosas contienen una cantidad de energía igual a la que fue necesaria para crearlas. Ello incluye a los poemas. Si examinamos la etimología de *anapoyesis* queda claro el juego que propone Salvador Elizondo: *poiesis* en griego quiere decir creación; *anapoiesis*, recreación.

El profesor Aubanel propone que la percepción de unidad que genera la poesía proviene de entender que tanto un templo griego como un dado de plomo, en su realidad última, son lo mismo. Escribe Elizondo: "Todas las cosas que componen el universo son máquinas por medio de las cuales la energía se transforma". El autor del libro *Cámara lúcida*, sugiere que la intensidad de la experiencia poética forma parte de este ritmo, es en cierta forma medible, se expresa en ecuaciones que se correlacionan con la "electricidad" de un pulso interno que nos sigue conmoviendo, nos sigue tocando. Sin confundir las metodologías respectivas, la poesía soñaba con la idea de que la ciencia también introducía sus palabras en el mundo de la literatura. Lo que la ciencia descubría en términos de ecuaciones, la poesía lo lograba con metáforas: "Esto te dice aquello y aquello te dice esto". Quienes no saben de poesía se pierden ese aspecto de la belleza de la cultura. En este contexto, ciencia y poesía resultan ser dos expresiones de un fascinante principio de complementariedad. **u**

suscríbete a



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

12 números
por el precio de 10

$350.00
incluye gastos de envío

versión impresa + versión digital
con contenido exclusivo

En línea
con tarjeta de crédito

1. Ingresa a: **www.mipeiper.com**
2. Crea tu perfil.
3. Elige tu plan: estándar, premium o mensual.

Informes: digitalcv@dgdc.unam.mx

Depósito bancario
en efectivo o cheque

1. Solicita la ficha de depósito al correo: **suscribete_comoves@dgdc.unam.mx**
2. Haz el pago correspondiente en Bancomer.
3. Envía el comprobante de pago y tus datos al mismo correo.

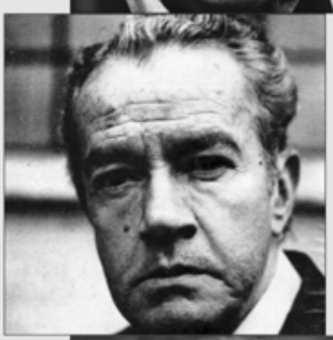
Informes al (55) 56 22 72 97

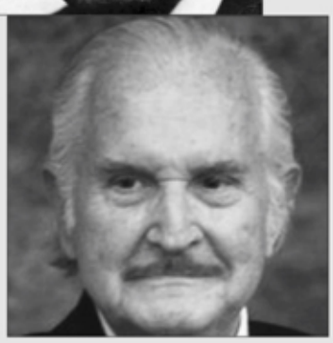
DGDCUNAM Divulgación de la Ciencia

UNAM La Universidad de la Nación

www.comoves.unam.mx revistacomoves

Selección de nuestro acervo histórico





Mes con mes, le ofrecemos en nuestra plataforma digital una selección de textos por temas de nuestro acervo histórico, autores, disciplinas o géneros.

Como cuando Juan Rulfo publicó un texto, "Murmullos", que habría de transformarse en "Pedro Páramo", Octavio Paz con su sección "Corriente alterna", Carlos Fuentes quien se encargó de las reseñas cinematográficas, Alfonso Reyes con una disección de sus libros y autores favoritos o las entrevistas de una muy joven periodista en París, Elena Poniatowska, por mencionar sólo algunos.