

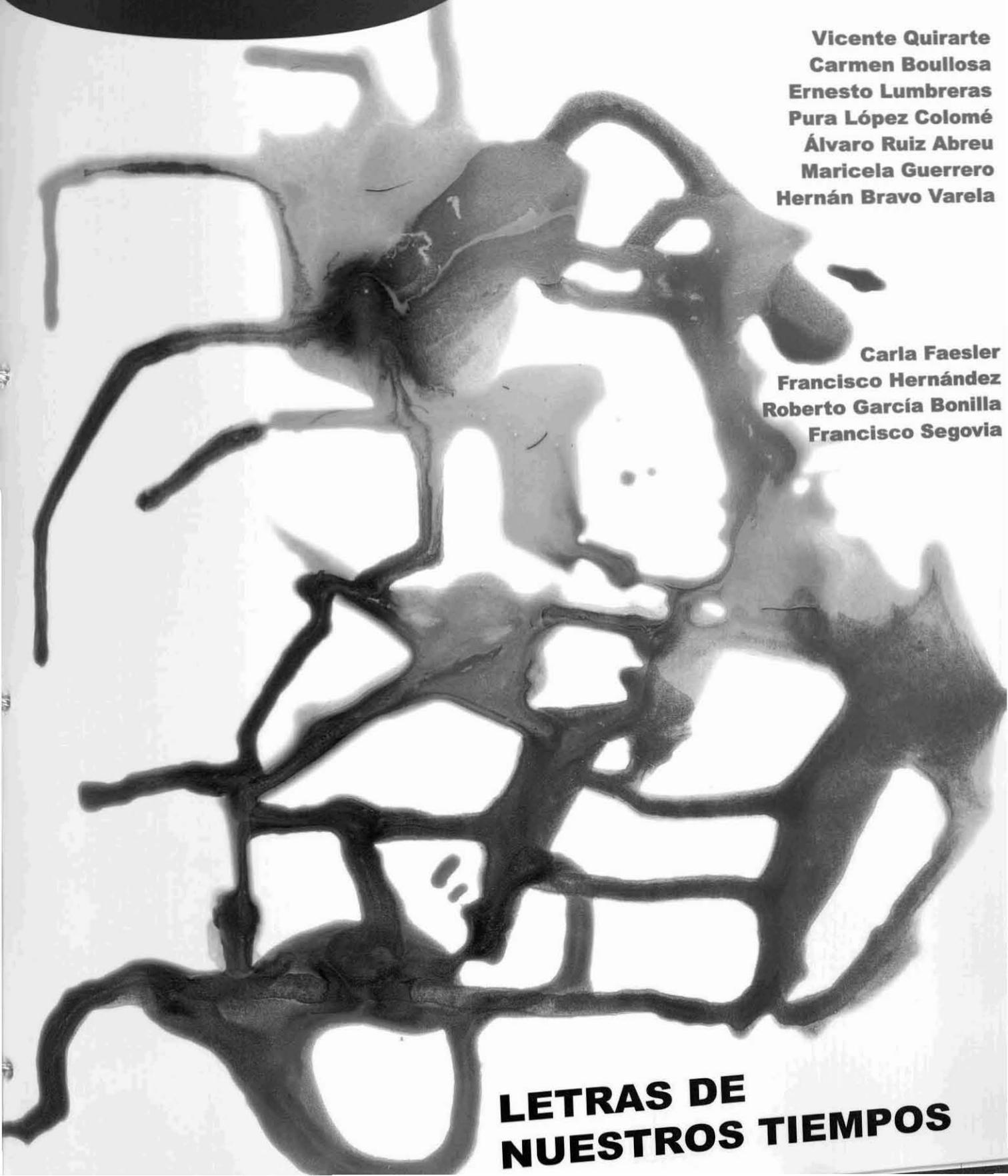
UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

\$45.00 Número 628, OCTUBRE 2003

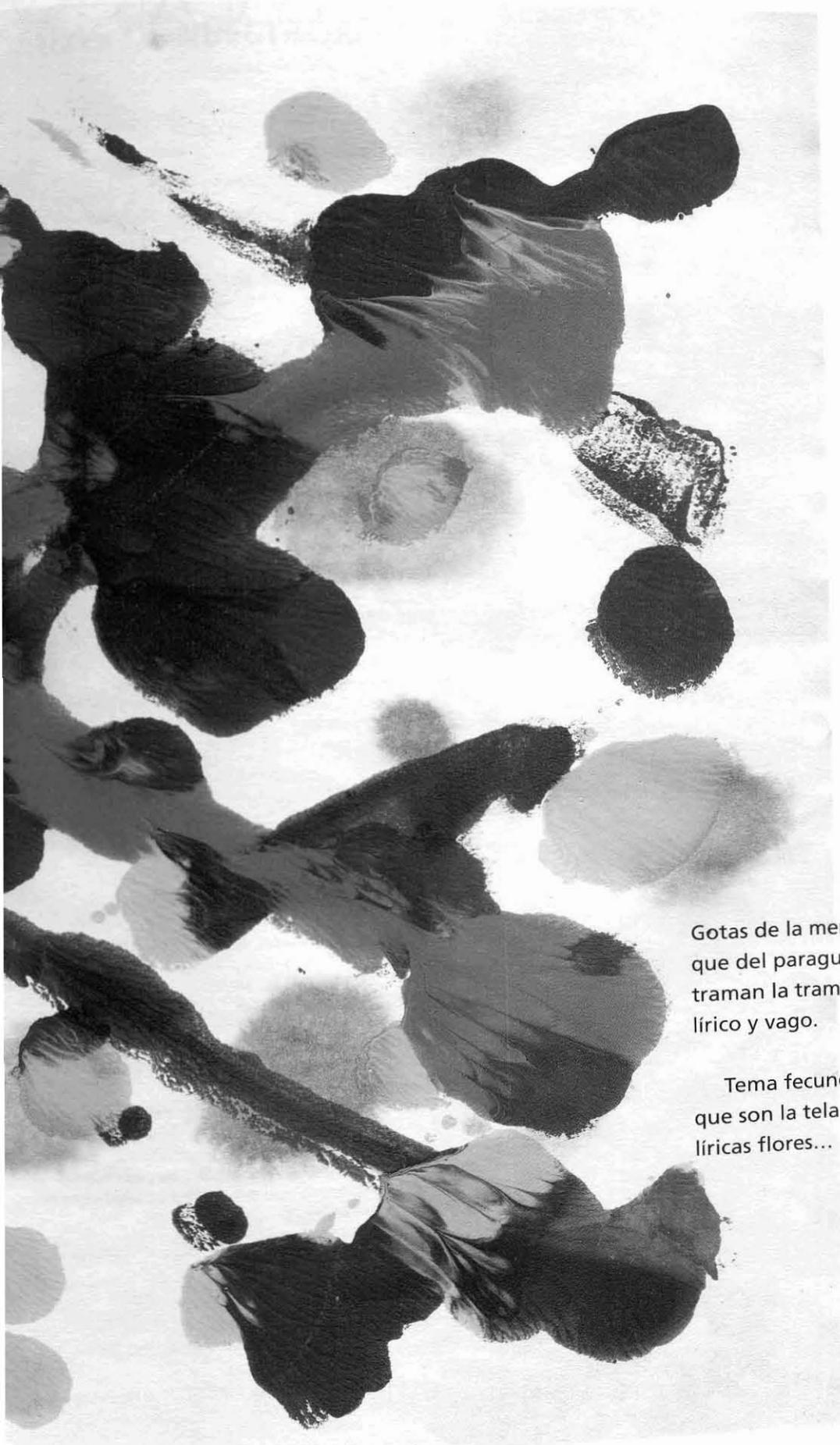
Vicente Quirarte
Carmen Boulosa
Ernesto Lumbreras
Pura López Colomé
Álvaro Ruiz Abreu
Maricela Guerrero
Hernán Bravo Varela

Carla Faesler
Francisco Hernández
Roberto García Bonilla
Francisco Segovia



**LETRAS DE
NUESTROS TIEMPOS**





Gotas de la menuda llovizna
que del paraguas en el amparo
traman la trama de algún motivo
lírico y vago.

Tema fecundo, fondo borroso, vagos rumores,
que son la tela donde se bordan
líricas flores...

Francisco González León

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NUEVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Dra. Olga Elizabeth Hansberg
Coordinadora de Humanidades

Revista *Universidad de México*

Director
Ricardo Pérez Montfort

Consejo editorial
Roger Bartra
Rodrigo Díaz Cruz
Juan Pedro Laclette
Clara E. Lida
Linda Manzanilla
Carlos Pereda
Vicente Quirarte
Fernando Serrano Migallón

Coordinador editorial
Horacio Ortiz

Editores
Javier Bañuelos Rentería
Isaac García Venegas
Mario Carrasco Teja

Editor WEB
Roberto del Rivero

Asistente editorial
Miriam Aguirre

Editor de arte
Francisco Montellano

Coordinadora de "Miradas"
Itzel Rodríguez Mortellaro

Publicidad y relaciones públicas
Jazmín Flores Yarce

Suscripciones
Rocío Fuentes Vargas

Administración
Mario Pérez Fernández

Diseño y producción editorial
Agustín Estrada

Asistente de diseño y formación
Araceli Limón



Oficinas de la revista: Lado poniente del Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Deleg. Coyoacán, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 5616-2422, 5616-7211, Fax: 5616-9040. Correspondencia de Segunda Clase.

Registro DGC núm. 061 1286. Características 2286611212.

Impresión: Artes Gráficas Panorama, S.A. de C.V.

Distribución: Revista *Universidad de México*.

Precio del ejemplar: \$45.00. Suscripción anual (diez números): \$400.00

(US\$110.00 en el extranjero). Semestral (cinco números): \$200.00

(US\$55.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$50.00

Revista mensual. Tiraje de tres mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

Certificado de Licitud de Título número 2801.

Certificado de Licitud de Contenido número 1797.

Reserva de uso exclusivo número 112-86.

Correo electrónico: reunimex@servidor.unam.mx

Internet: <http://www.univdemex.unam.mx>

Agradecemos a Miriam Aguirre y a los alumnos del taller de Artes Plásticas de la Escuela Secundaria Antonio José de Sucre por su participación en la elaboración de la imagen de la portada y las ilustraciones de este número.

LA REFLEXIÓN Y LAS IDEAS

- El manantial latente** 4
Vicente Quirarte
- Después del manantial viene otra fiesta** 6
Ernesto Lumbreras
- Tres lecciones de anatomía: tres luces** 10
Carmen Boullosa
- La poesía y el poder público** 20
Leonardo Martínez Carrizales
- Griegos puntos de intersección: Ted Hughes y Seamus Heaney en el mundo de la traducción moderna** 25
Pura López Colomé
- Las esperas de Max Aub** 38
Pedro F. Miret

TIPOS E IMPRESIONES

- Galope** 8
Maricela Guerrero
- Reconcomio** 9
Hernán Bravo Varela
- Laudos y artificios** 23
Miguel Navarro
- Pertenecer** 24
Julián Herbert
- Güera Miss Clairol** 36
Carla Faesler
- Poema** 37
Inti García Santamaría
- Canción ranchera** 47
Luis Felipe Fabre
- Mediodía de los amantes** 48
Antonio Mestre
- La escritura híbrida de Ricardo Piglia** 49
Álvaro Ruiz Abreu
- A continuación se reproduce la idea en torno a la cual una ventana abierta hace las veces de un caballo que trota en el jardín** 54
Santiago Matías
- Breve historia con cicatriz** 55
León Plascencia Ñol

LAS ARTES Y LOS OFICIOS

- 56 La novela de mi vida: novela del exilio cubano y el estigma del exilio en el poeta cubano**
José María Heredia
Eloy Urroz
- 65 Perceval**
Francisco Segovia
- 67 La grandeza del llano**
Roberto García Bonilla
- 71 Arengas del altiplano**
Pablo Mora
- 73 Llamadas de ayer: Nemesio García Naranjo en sus memorias**
Fernando Curiel
- 79 ¡La bola que se va, se va... se fue!**
Héctor Zarauz

- 81 Aproximaciones heterodoxas II**
Rafael Rodríguez Castañeda

ORDEN Y CAOS

- Flores del ocio**
- 82 Una curiosidad literaria**
Andrés Henestrosa
- Ziranda**
- 83 De corpus**
Bolívar Echeverría
- Anatomía urbana**
- 85 Tumba de libros. Acerca de una Biblioteca Nacional**
Peter Krieger

PERFILES

- Variaciones y fugas**
- 88 Los usos del cuarteto (de cuerdas)**
Sergio Monsalvo C.
- Los expedientes secretos**
- 89 Regreso a Babilonia**
Jorge Ibargüengoitia
- Contertulios y colegas**
- 92 Lourdes López Ramírez**
Leer y escribir en el CCH sur

LA FOTO

George Orwell. Londres, 1943.

IMÁGENES. DEMIÁN FLORES

TEXTOS. ANTONIO CALERA-GROBET, FRANCISCO HERNÁNDEZ,
ALEJANDRO ORTIZ GONZÁLEZ, JULIO TRUJILLO, JORGE F. HERNÁNDEZ

EL MANANTIAL LATENTE

Vicente Quirarte*

Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela hallaron en un verso de Cernuda el emblema de su aventura: *El manantial latente* podría parecer en principio un título retórico. Inserto en el cuerpo del poema "A un poeta futuro", y como epígrafe de esta *muestra de poesía mexicana desde el ahora*, justifica una primera y propositiva lectura: para que el agua pueda fluir con palpitación ininterrumpida, es necesario el cambio de las generaciones, la aparición del otro que renueve las palabras de la tribu, aunque para llevar a cabo semejante hazaña deba cuestionar y, de ser preciso, destruir al demiurgo cuyas hechicerías han cumplido su ciclo y, por tanto, son dañinas para la colectividad. Algunas de sus fórmulas se convertirán en patrimonio histórico. Otras deberán desaparecer para que el nuevo iniciado lleve a cabo la *magia menor* que le corresponde.

Con semejante tesis, nuestros dos poetas han reunido el aquí y el ahora de 38 autores mexicanos. Como continuación de esa bitácora, Lumbreras ofrece en esta entrega de *Universidad de México* a diez autores y una coda. Las siguientes líneas son algunas meditaciones sobre *El manantial latente*, que también pueden servir como marco para la aventura de los poetas que están modificando el horizonte de la lírica incluso más allá de nuestras fronteras.

Cada generación debe traducir para sí misma, decía Eliot. Igualmente, son los contemporáneos quienes mejor saben leer a sus contemporáneos, quienes detectan sus guiños, sus acertijos, sus trucos, sus obsesiones compartidas, pero también quienes mejor saben interpretar sus iluminaciones y su autenticidad. Existe un obstáculo inmediato, casi siempre imposible de salvar: la imposibilidad de reconocer y aceptar abiertamente el talento del otro. Por regla general, el criterio dominante en una antología es el de la cofradía fraterna o el del gusto. Los dos son arbitrarios. Los dos, igualmente válidos. Ernest-

to Lumbreras y Hernán Bravo Varela tienen una diferencia de edad de 13 años, pero tienen en común una devoción por la poesía que los ha llevado a un proyecto tan peligroso como necesario. En el prólogo al alimón, califican de maratónicas sus jornadas de lecturas, discusiones y sucesivas redacciones. Es pertinente la alusión a la carrera de resistencia. Lo que vemos en *El manantial latente* es un pelotón de corredores que, como todas las promociones artísticas, se acompañan y animan, se meten zancadillas, se admiran y se envidian, pero saben reconocer el milagro del que se desprende del grupo para consumir una victoria personal que es, sin retórica alguna, una victoria colectiva. El poema de impulso irreplicable, el libro que logra armarse como si hubiera nacido solo, aparecen en varios momentos de esta muestra donde nombrar a uno solo de los autores equivaldría a eclipsar el conjunto. Ya lo saben Hernán y Ernesto, con un lenguaje crítico sin concesiones y un espectro de lecturas que les permite trazar las coordenadas de la poesía que se escribe en México.

En *El manantial latente* no converso con mis amigos Ernesto y Hernán, sino me deslumbran la lucidez y la valentía de Lumbreras y Bravo, que en los apellidos llevan sus cualidades. *El manantial latente* no es sólo una muestra y una antología, sino es también un libro histórico que sabe reconocer pero también cuestionar a sus antecesores. Su primera y admirable cualidad es que su protagonista es, más que los poetas, la poesía. No han claudicado ante el cautivador señuelo de quienes desean entronizarse como caudillos por cuestionables méritos que van más allá de la práctica absoluta y exigente de la poesía. Su selección, su estudio introductorio y sus apéndices son los signos de identidad de un joven árbol que sin embargo ya se encuentra *hondamente clavado en el corazón de la vida*.

Por su arquitectura, *El manantial latente* recuerda dos obras fundacionales: la *Antología de la poesía mexicana moderna* firmada por Jorge Cuesta y la *Antología de la poesía española* de Gerardo Diego. Los juicios críticos contenidos en la obra mexicana y

* Poeta y crítico literario. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y del Consejo Editorial de *Universidad de México*

las poéticas al frente de la muestra de los españoles son elementos fundamentales para comprender el estado de la lírica en aquellos años que volvieron a hacer de la aventura y el orden los extremos de su obsesión. Y si bien ambos elementos son inherentes a todo proceso de evolución artística, los poetas que comenzaron a publicar sus libros en los años ochenta han tenido la lucidez para distinguir entre la poesía de la experiencia y la experiencia de la poesía. No el inspirado sino el que inspira. No la erudición sino el conocimiento. No el yo pasajero sino el nosotros invisible, posible, deseable. Diferentes son las maneras de llegar a esas metas, pero, en un tiempo



de ruido y de barbarie, de significantes carentes de significados, es admirable la manera en que todos tienden a la búsqueda del silencio, a la rebeldía del solitario. En un texto dedicado a analizar la efervescencia poética de los años setenta, Jaime Moreno Villarreal comparó aquel instante con el descubrimiento que a mediados del siglo XIX se hizo del oro en California. Todo aventurero se sentía, por el hecho de emprender la aventura, un iluminado. En nombre de esa fe, la explotación de las minas trajo consigo riquezas inéditas que se agotaron casi inmediatamente y otras que el tiempo pulió con la paciencia que le es característica. Los nombres de esos leales gambusinos aparecen y reaparecen en estas páginas. Han desaparecido los de quienes sólo vieron en la poesía –lo cual no es del todo condenable– un fugaz ejercicio de Narciso. Desconfiados

y prudentes, los poetas de esta muestra han recorrido las vetas aparentemente agotadas por sus antecesores y han dado nueva vitalidad a la mina que parecía clausurada.

He tratado de evitar, en lo posible, la palabra “nueva” para denominar a los poetas incluidos en *El manantial latente*. Nuestros jóvenes maestros han dado nuevamente la lección al usar las palabras *latente* y *ahora*: el tiempo puede ser enemigo o aliado de esas dos apuestas. En 1999, Jorge Fernández Granados publicó en la revista *Viceversa* un ensayo decisivo para comprender a su generación, antecedente que Bravo y Lumbreras reconocen como fundamental. Con base en los puntos cardinales trazados por el poeta de *El arcángel ebrio*, el prólogo a *El manantial latente* hace una inteligente anatomía del animal generacional que está construyendo la poesía mexicana, uno de los escasos asideros verosímiles en un nuevo siglo de simulaciones.

“Cuando se encuentren en un autor reunidas estas tres cualidades: concisión, madurez, serenidad, celébrese una fiesta en medio del desierto. Pasará mucho tiempo antes de tenerse un placer semejante.” Esta frase hiperbólica de Nietzsche fue utilizada en 1927 por Jorge Cuesta al final de la reseña publicada en la revista *Ulises* sobre *Reflejos*, primer libro de poemas de Xavier Villaurrutia. Me valgo de ella para aplicarla a *El manantial latente*. Los contemporáneos nos enseñaron a desconfiar de las palabras, y por eso construyeron una poesía tan sólida como los murales de José Clemente Orozco o la música de Carlos Chávez. La poesía que va de Jorge Fernández Granados a Juan Pablo Vasconcelos demuestra que esa difícil condición es una de las mejores realidades de nuestra cultura. En marzo de 2003, a través del teléfono, y desde una Bogotá destrozada por la violencia, pero cuyos jóvenes poetas afirman que la poesía no se vende porque no se vende, Darío Jaramillo Agudelo, tras la lectura de *El manantial latente*, ante el deslumbramiento provocado no por nombres que nada le decían, sino por la poesía, que le decía todo, exclamó con espontaneidad inevitable: “Este libro es ofensivo. Uno debería dejar esta vaina”. Estoy de acuerdo con el juicio de nuestro amigo colombiano, pero lo matizo. Leer a los poetas de *El manantial latente*, ordenados, elegidos, cuestionados por Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, nos invita a correr junto con ellos, a aprender de su zancada y de su ritmo, a sentir los pulmones renovados, a pesar del veneno y del olvido. ➤

DESPUÉS DEL MANANTIAL VIENE OTRA FIESTA

Ernesto Lumbreras*

En los últimos meses he visto con alegría y sin sorpresa que la poesía mexicana está siendo un asunto relevante; antologías y muestras como *Reversible monument* de Mónica de la Torre y Michael Wieggers, *El manantial latente. Muestra de la poesía mexicana desde el ahora, 1986-2002* de Hernán Bravo Varela y Ernesto Lumbreras, *Árbol de variada luz. Antología de poesía mexicana actual 1992-2002* de Rogelio Guedea, las muestras presentadas en la revista argentina *tse-tse* y en la catalana *Rosa Cúbica* apuntan un interés sobre ese tema denominado, sin demasiada metafísica, poesía mexicana. ¿Qué decir de ese "interés relevante" que identifico? Soy un convencido de que detrás de esa afición común se dejan ver otros ámbitos más trascendentes, quiero creerlo, que la mera coincidencia editorial. Por ejemplo, observo que en esta serie de trabajos, no obstante sus expectativas y alcances dispares, se impone una revisión necesaria de nuestra tradición lírica; asimismo, participan, en distintos grados de claridad y de calado, de una percepción de la poesía, no solamente desde el texto o los textos críticos que preceden o suceden a los poemas antologados sino, también, a partir y sobre todo de los propios poemas; y cuando hablo de precisar una percepción de la poesía no reduzco esta intención al ejercicio de definir un canon, una historia de la poesía o, peor aún, un *hit parade*; no, sostengo que hay algo más apremiante y que toca la voluntad de hacer más explícita y entrañable la realidad de la poesía en la realidad de la vida.

Todos esos efectos que deben leerse (que se leen de algún modo) en trabajos antológicos exigen, ineludiblemente, un desarrollo mayor de reflexión. El propósito de estas líneas no pretende profundizar en ese terreno; apenas lo esboza describiendo, mínima y elementalmente, su cartografía. En cambio,

reconozco como asunto de estas páginas ciertas especulaciones a la pregunta: ¿cómo hacen los poemas de los autores mexicanos menores de 40 años más explícita y entrañable la realidad de la poesía en la realidad de la vida? La recepción de *El manantial latente*, por ejemplo, ha dado lugar a una serie de comentarios atentos, serios, nada condescendientes sobre el libro en sí pero también, de manera puntual, en torno a los poetas y a sus poemas; críticos como Julio Ortega, David Huerta, Christopher Domínguez Michael, Vicente Quirarte y Eduardo Milán han leído, desmenuzado y enjuiciado la particularidad de la poesía de esta promoción de autores; otros, muy pocos, como Víctor Manuel Mendiola, cuya ceguera crítica es proporcional a su narcisismo, han leído otro libro al grado de exigir las consabidas peras al olmo a un trabajo que se propuso llanamente exponer, en sus dos acepciones, una lectura de la poesía mexicana desde sus poetas más jóvenes.

Para aterrizar algunos de los comentarios referidos, me llamaron la atención algunas impresiones de Julio Ortega sobre los poetas que reunimos en nuestro libro. Escribe en su artículo: "La selección es de rica variedad, alta calidad y probado oficio. Me ha llamado la atención del conjunto el carácter profusamente literario del acto poético [...] Es notable que varios de estos poetas escriban poesía en lugar de poemas". Efectivamente, Bravo Varela y yo identificamos ese rigor literario pero, como réplica al crítico peruano, no creemos que ese estricto afán desemboque en una endogamia que se vanagloria de su pureza e insularidad literaria; es cierto que el riesgo inmediato y previsible es el anotado por el comentarista pero, en las propuestas más acabadas de nuestra muestra, esa posibilidad es fácilmente remontada. En el mismo sentido, Ortega añade a su reseña que "lo que no es infundado, creo yo, es concluir que a esta poesía 'le falta calle', como dicen los argentinos. Le sobran buenas maneras, medida, citas autorizadas, ecos y referencias". Sobre esa afirmación, como lo anotamos en el prólogo, coincidimos, aunque nos reservamos ciertas dudas sobre esta

* Poeta, editor y ensayista. Coordinador editorial de Aldus. Entre sus publicaciones más recientes destaca, en coautoría con Hernán Bravo Varela, *El manantial latente. Muestra de la poesía mexicana desde el ahora, 1986-2002*, Conaculta, México, 2003

posición, aparentemente desencantada, de los poetas de *El manantial latente* respecto de la historia y del presente. ¿Qué expectativas tiene esa posición? ¿Es el principio de algo? ¿Su práctica deriva, exclusivamente, en un regodeo literario? Hay razones históricas y filosóficas para entender el escepticismo y el alejamiento de estos poetas en torno a la realidad del aquí y del ahora; pero también, y así los vimos, estos autores refieren esa realidad presente desde otro mirar, menos emocionado y frontal tal vez, pero no menos crítico y revelador.

La mejor defensa de la poesía evidentemente es la poesía misma; no intento, por lo mismo, argumentar una defensa, ni mucho menos justificar los poemas de los poetas que presentamos en la citada muestra; mi propósito aquí, en todo caso, subraya la curaduría poética del libro donde buscamos que las voces de esa exposición alcanzaran su grado de expresión mayor. En ese sentido, Bravo Varela y el de la voz intentamos que cada autor apareciera como una sección autónoma de la muestra pero también, sin paradoja, que su presencia se leyera en un mismo flujo integrador. Leídos en conjunto, los poetas antologados presentan rasgos comunes pero, para concluir, en ese grupo no impera una homogeneidad discursiva; la comparación con obras y poetas de generaciones anteriores es válida pero no totalmente, sobre todo en el establecimiento de jerarquías y escalas. Los poetas de este volumen, sin renunciar a legados inmediatos, escriben y están escribiendo otros libros, a contracorriente en ciertos casos, del gusto imperante.

He visto con extrañeza que entre los autores destacados por los críticos que comentaron nuestro libro, los nombres de Pedro Guzmán y Dolores Dorantes, por ejemplo, brillaron por su ausencia; tal vez su omisión se justifica en parte porque sus poemas no han sido vistos y premiados en las pasarelas de los prestigios de actualidad. Para el lector de poesía es altamente recomendable la lectura de un poema como "Hospital de cardiología" de Guzmán o del libro *Poemas para niños* de Dorantes. Efectivamente, a veces pesa demasiado el sistema de premios y reconocimientos para escritores jóvenes, único en la historia de la literatura mexicana; desde hace unos años, el joven autor se ha visto beneficiado por una serie de estímulos y beneficios que por momentos, en un ilusionismo perverso, parecieran estar apoyando una carrera en lugar de una vocación; el tema da para largo y además de tener su



blanco y su negro bien definidos, presenta ilimitados matices; sin embargo, para el asunto que nos ocupa conviene preguntarse de qué manera afecta a la escritura de los poetas jóvenes. ¿El citado sistema aprueba una sola forma de escribir poesía? ¿Los poemas que seleccionamos guardan correspondencias con ese supuesto patrón? ¿Y de haberlas, la voluntad de reproducir ese discurso prestigiado es expresa o inconsciente? Esas tres interrogantes o, mejor dicho, sus respectivas respuestas, son posibilidades exacerbadas de la causa y del efecto de un medio tan pródigo en ayuda a la creación. No podría satanizar ni ensalzar esa iniciativa sin analizar casos concretos; el verdadero artista, se sabe muy bien, hace lo suyo a pesar de la escasez y de la opulencia; su trabajo es una práctica inevitable e intransferible.

El presente texto me ha servido para prolongar mis reflexiones en torno a mi experiencia en la coautoría de *El manantial latente*; también quiero utilizarlo como presentación a los diez poetas nacidos entre 1967 y 1983 que aparecen en esta edición de *Universidad de México*; tres de ellos figuran en el índice de la citada muestra; los siete restantes corroboran la naturaleza cambiante de una generación con una obra en proceso y acentúan, de paso, la inevitable y necesaria caducidad de nuestro libro antológico. Por todo lo dicho y callado en este artículo, tiene mucha razón Luigi Pirandello, parafraseado aquí con malicia, cuando digo que dice: "En poesía joven no hay nada nuevo escrito bajo el sol, especialmente cuando no hay sol".

Galope

Maricela Guerrero*

Viene de todas las muertes un rumor de espejos:
perdimos un caballo naranja que hablaba de poesía y cultivos marinos,
hace un tiempo:
-de lo perdido lo hallado-
él hablaba en naranja oruga pipa de opio *the wonderland's alicia*, dijimos, mirando el techo
mirándonos los pies y la sonrisa naranja
en cortinas de humo, caballo naranja a galope de la locura -no Lorca, algo más simple y
más triste-
cambiar cambiar de lugar, nadie de tonto sin sombrero, muchos no cumpleaños se nos
acumulan: cambiar cambiar cambiar de lugar y techos y pies que las cortinas de humo
desmenuzan cuando nos duele el sol por lo naranja, por lo que se nos quita de la noche y su
galope de espejos
-y es hora de cuidarnos de nuestro hígado y de no jurar nombres en vano-: cambiar
cambiar cambiar de lugar a galope,
a galope se desvanece el mar la noche el techo los pies y las palabras naranjas, a galope: ráfagas
perdidas naranjas de lo hallado
-de lo perdido: la sonrisa naranja y los sombreros.

* Ciudad de México, 1977. Estudió la carrera de letras hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM



Reconcomio

Hernán Bravo Varela*

L. I. H. (1962-2003)

Algo nos morirá,
lo mismo que nos trujo
hacia el instante albino
de la risa,
tocándonos ahora
la música
diezmada en levedad
sin empinar la coda,
avara y fin
de lo a saberse, Julio.
La fruta seguirá
pudriéndose –pensárase
que la natura muerta
es un oficio.
Nos desenterrará,
lo mismo que nos pudo
tirar paredes
y esconder el clavo,
miopía que no hay
sin los anteojos sucios
de hollar lo que se halla
al percibir
la maravilla en bruto.
La costra seguirá
cayéndose –creyérase
que nuestra vida viuda
nunca ha sido.

* Ciudad de México, 1978. Poeta y traductor. Su más reciente libro de poesía es *Comunión de poemas*, El Ermitaño, México, 2002

TRES LECCIONES DE ANATOMÍA: TRES LUCES

Carmen Boulosa*

1
El 16 de enero de 1632, Aris Kindt estaba a punto de pasar a la inmortalidad. Acababa de ser ahorcado por ladrón, y de apenas lo bajaron del patíbulo corrieron a llevarlo al anfiteatro del gremio de cirujanos de Amsterdam, que sólo permitía una disección pública al año, siempre y cuando el cuerpo fuera el de un criminal ejecutado.

Nicolaes Turp, el doctor Turp, un importante personaje del Amsterdam del XVII —cuatro veces burgo-maestro de la ciudad, ocho su tesorero—, había encargado al joven Rembrandt su retrato. Como era costumbre, quería aparecer en grupo. Otros siete hombres ricos e influyentes como él, de vidas ordenadas y respetables, presenciarían su lección de anatomía, y Rembrandt pintaría la escena. Todos estaban más puestos que un calcetín, y esperaron el cuerpo hasta que este día, el 16 de enero, llegó la oportunidad. El procedimiento normal era abrir primero el vientre para comenzar por las entrañas; son lo primero que se pudre en un cuerpo muerto. Pero la primera incisión de Turp cortó la mano izquierda. Desolló escrupulosamente mano y brazo porque ahí estaba la lección que debía pintar Rembrandt. Turp elige la mano izquierda, la mano del ladrón, para dar a los siete ahí presentes una lección sobre el movimiento y la coordinación de los músculos. Con su mano derecha sostiene el escalpelo con que levanta el *flexor digitorum superficialis*, que, al ser jalado, obliga a la mano a doblar. Pero la mano de Aris Kindt está rígida. ¿Rembrandt pinta cuando la acción ya ocurrió, y la mano vuelve a enseñar los dedos extendidos? ¿O el artista quiere insinuar que la acción va a ocurrir? ¿Nos está dejando saber que el movimiento está por acontecer, y de esta manera, en la inmovilidad, está pintando el movimiento? ¿El pintor no nos muestra los dedos del cadáver doblándose porque lo que desea pintar es la pausa, el suspenso?, ¿lo que está fijando es el



movimiento justo antes de que éste ocurra, que los dedos de Aris Kindt van en efecto a moverse cuando Turp jale el *flexor digitorum superficialis*? Al pintar esa mano rígida, que parece monstruosa, ¿está suspirando Rembrandt, lamentando la naturaleza inmóvil de la pintura? ¿Habría soñado, al pintar el lienzo, con que ojalá existiera el cinematógrafo?

El lienzo tiene una atmósfera muy especial, de recogimiento. Los personajes parecen estar pensando. Todos observan algo que es de importancia capital. Hay tres escritos, para añadir un ambiente de reflexión, de gravedad a la escena. Lo que Turp y sus amigos están viendo, al observar la mano de Aris Kindt, de ida o de regreso, es una explicación sobre movimiento. Están estudiando la naturaleza del movimiento —el gran tema de la época—. La naturaleza del movimiento resulta central para el pintor calvinista, como lo fue para Descartes (que también vivía esos años en la rebelde Flandes, donde escribió el cuerpo de su obra, y fue padre), Leibniz, Harvey el inglés, y pocos años después Newton. Las batallas cosmológicas a la orden del día eran libradas sobre el tema del movimiento. De pronto la Tierra es la

* Escritora. Este texto es una de las conferencias que la autora dio en la Universidad de Nueva York como parte de la cátedra Andrés Bello del King Juan Carlos Center

que se mueve alrededor del Sol. Estos hombres están viendo lo que la Iglesia católica prohíbe observar. En un año, 1633, la Iglesia católica forzará a Galileo a retractarse y aseverar que la teoría de que la Tierra gira alrededor del Sol no era cierta. Turp y sus colegas, al observar desnudo el músculo que vuelve dependiente a la mano, reafirman su rebelión contra la Iglesia. La Iglesia, en respuesta, tomará las cosas muy a pecho, y esperará a que llegue 1822 para dejar de condenar el movimiento de la Tierra alrededor del Sol, y 1992 para pedirle a Giordano Bruno una disculpa. Pero pongamos que Turp ya tiró, que ya jaló, y que no ocurrió nada, y que eso es lo que estamos viendo en el lienzo, que es por esto que Rembrandt y Turp han elegido la mano izquierda del ladrón Aris Kindt. Porque el lado izquierdo, por tradición, es el lado siniestro. Izquierdear, según *El Quijote*, según fray Luis de Granada, es "apartarse de lo que dictan la razón y el juicio". La palabra "siniestra" es intercambiable con "izquierda". Está a la siniestra, a la izquierda, es también ser lo infeliz, funesto, aciago, avieso y malintencionado, la propensión o inclinación a lo malo, el vicio, la dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. Pongamos que Turp ha elegido abrir la mano izquierda del ladrón, del siniestro, la mano maligna, la funesta mano de Aris Kindt, el malintencionado, el que tuvo inclinación a lo malo. ¿Podría ser que la mano de Aris Kindt no se mueve por su ínclita malignidad? ¿Es la mano de Aris Kindt de la misma siniestra inclinación de la que sostuvo la manzana de Eva, desobedeciendo las órdenes de Dios? ¿Por eso no responde a la mecánica natural de toda mano, por eso queda inmóvil, por eso no reacciona ante la herramienta inteligente de Turp? ¿Es la *Lección de anatomía* una reflexión acerca del mal tanto como es del movimiento? ¿Turp está enseñando a sus amigos que hay algo malvado en la fisiología de Aris Kindt, sugiriendo que el mal reside en ese cuerpo? Aris Kindt fue un ladrón, ¿por eso su mano no sigue las leyes del Creador, sino las siniestras del pecado? ¿Y si —esta conjetura es muy osada, debiera descartarla antes de decirla, pero no puedo contenerla—, y si Aris Kindt era católico —difícil creerlo, en la rebelde Amsterdam—? Si la respuesta fuera "sí", haría mucho sentido, porque, después de todo, el ladrón Aris Kindt nunca había estado entre los elegidos. Turp escribió tratados sobre monstruos. ¿Será que la *Lección de anatomía* es también una lección de monstruosidad? ¿El músculo permanece inmóvil

porque Aris Kindt es un monstruo? ¿Es éste el motivo por el cual la mano permanece absurdamente rígida, sin obedecer a las pinzas de Turp? ¿Los retratados quieren hacer un elogio de la norma y deplorar la existencia de los monstruosos? Lo que es indudable es que en el lienzo la principal fuente de luz es el tronco de Aris Kindt. El cuerpo del ladrón es una lámpara, la iluminación principal de la escena. ¿Y qué ilumina el cuerpo de Aris Kindt? Ilumina a ocho hombres muy parecidos, la misma raza, más o menos la misma edad, la misma clase social, el mismo corte de barba, bigote, cabello, el mismo estilo y la misma expresión. Son ricos calvinistas de Amsterdam, vestidos a la moda —espero no ofenderlos al llamar a sus rígidos atavíos "moda"—, y atados por las mismas convicciones. La escena iluminada por el cadáver de Aris Kindt es la de las hormigas de la fábula de Esopo.

Un día de verano, la cigarra brincaba, cantando y bailando feliz de la vida. La hormiga acertó a pasar, cargando con grandes trabajos un grano de maíz camino al hormiguero. "¿Por qué no vienes y te sientas a platicar conmigo", le dijo la cigarra, "en lugar de afanarte y esforzarte de esta manera?" "Estoy ayudando a acumular comida para el invierno", le contestó la hormiga, "y te recomiendo que hagas lo mismo".



Como en la fábula, los flamencos hombres hormiga se abocan al trabajo, acumulan dinero y fincan con sus esfuerzos una columna para su comunidad, asediada en esos tiempos por el ejército del imperio. (*Profit making and capital accumulation were civic virtues in Amsterdam... They had Europe's most important stock exchange, specialized commodities and a legal system that swept clean of Medieval obstructions to the free circulation of money and goods.*) La cita proviene del libro *Gotham: a History of New York City to 1898*, de Mike Wallace y Edwin G. Burrows, donde se describe cómo precisamente holandeses como éstos fundaron lo que es hoy la ciudad de Nueva York, la entonces Nueva Amsterdam.) (Escribo estas páginas en Nueva York, la sombra de esta ciudad las persigue. Si no hubiera estado aquí, tal vez jamás me habría vuelto a ver, a pesar de Sebald, con mayor detenimiento a estos calvinistas.) Los hombres hormiga se ven todos muy parecidos, sus cuellos blancos, sus negros atuendos, observando con espíritu científico qué es eso que se llama "movimiento". La rigidez de sus trajes oscuros los protege de la maravilla del cuerpo humano. Los hombres hormiga reflejan en sus caras descubiertas un poco de la luz del cuerpo muerto. Turp, que ve más, refleja más, su cara es la más iluminada. Turp se acerca al cuerpo muerto con una herramienta. El hombre hormiga va a trabajar sobre el cuerpo. El cuerpo no es para él, evidentemente, un objeto de placer sino un objeto de estudio. ¿Qué es lo que está viendo en el cadáver, qué es esa luz que el cuerpo irradia? El movimiento. Lo que los ahí presentes ven es cómo la Tierra gira alrededor del Sol. Ven la premisa que no permite la Iglesia. Están mirando el pensamiento de Copérnico, el de Descartes, las investigaciones de Harvey sobre la circulación de la sangre. En la mano de este ilustre ladrón están mirando al hombre de su tiempo y observan y meditan en la Gran Aventura Intelectual de su tiempo.

2

En 1632, el mismo año que Aris Kindt ingresó a la fila de los eternos, mil 485 kilómetros al sur, en Madrid, la capital del imperio enemigo, Lope de Vega publicó *La Dorotea*, la *magnum opus* de un genio maduro. Lope tuvo que esperar mucho más que Turp para verse retratado en su creación, porque nunca en la historia de la literatura española se había dado una creación más lenta y, al mismo tiempo, más fácil de rastrear. Si creemos a Lope, pasó más de 30 años escribiendo *La Dorotea*.

En *La Dorotea*, Lope de Vega, como Rembrandt, escenifica una lección de anatomía. Despliega frente a nuestros ojos un cadáver, un radiante cuerpo que ilumina la escena. El cadáver es el del Amor, uno de los temas favoritos de Lope. Como en el caso de Aris Kindt, el cuerpo acaba de visitar el patíbulo. El libro comienza con el asesinato del Amor, cuando Dorotea decide seguir el consejo colectivo de abandonar al joven Fernando porque es pobre. Dorotea es pobre también, debe velar por su fortuna. Digamos que decide dejar al amante por motivos de lucro. Toda la "acción" se desarrollará a la luz del Amor muerto. No es la primera vez en la obra de Lope que el autor lleva al Amor al patíbulo, pues uno de sus temas predilectos es, como he dicho, el Amor, y la palabra "teatro" significaba entonces también patíbulo: "Prendedlos -dice el rey, al finalizar *El caballero de Olmedo-* / y en un teatro mañana / cortad sus infames cuellos". Si fuera verdad que Lope escribió mil 800 obras, imaginar cuántas veces el Amor visitó el teatro-patíbulo. Basta con las 400 que se conservan para que el número se eleve a más de un ciento. En *La Dorotea*, Lope de Vega se retrata en uno de los protagonistas, Fernando. Pero Fernando no es el más cercano al cadáver, como lo fue Turp, el retratado por Rembrandt. Aquí Dorotea es la más cercana al cuerpo. Ella es quien brilla, resplandece bajo su luz. Ella aparece la más expuesta, casi des-



nuda por la luz que la toca. Y, como el cuerpo del Amor, toda su persona brilla en las páginas. Cuando Lope publica *La Dorotea* ha conocido ya la fama y la gloria. Su primer biógrafo, el hagiógrafo Francisco Pérez de Montalván, nos los describe así tres años después, en 1636:

Portento del orbe, gloria de la nación, lustre de la patria, oráculo de la lengua, centro de la fama, asumpto de la invidia, cuidado de la fortuna, fénix de los siglos, príncipe de los versos, Orfeo de las ciencias, Apolo de las musas, Horacio de los poetas, Virgilio de los épicos, Homero de los heroicos, Píndaro de los líricos, Sófocles de los trágicos, y Terencio de los cómicos, único entre los mayores, mayor entre los grandes y grande a todas luces y en todas las materias.

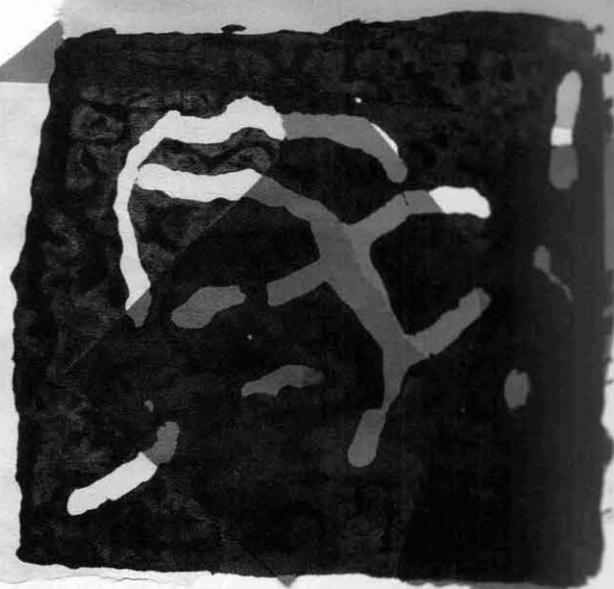
Su mismo nombre había pasado a convertirse en adjetivo: Lope quería decir "excelente", "estar muy Lope" era expresión corriente. Quevedo escribió en el 34: "Lope, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro hombre". Montalván escribió que en el día del funeral de Lope, una mujer, sin saber de quién era el cortejo, exclamó: "¡Este entierro está muy lope!" La palabra formaba parte de un rezo: "Creo en Lope Todopoderoso, poeta del Cielo y de la Tierra". La Inquisición de Toledo la prohibió en 1647. Cuando Lope publica *La Dorotea* (no escrita, como ha presumido de otras, en 24 horas, "en horas 24 pasaron de las musas al teatro"), Lope es ya un viejo pasado de moda. Vive con su amada María de Nevares –la Amarilis de sus poemas, la Marcia Leonarda de sus novelas–, quien se ha quedado ciega y después vuelto loca (¿sería sífilis?). Lope escribe *La Dorotea* acompañado de la memoria de otra mujer, su viejo y primer amor, mientras la ciega y loca deambula por la casa. *La Dorotea*, "acción en prosa", dice su subtítulo, es, sí, toda acción, movimiento. La "acción" ocurre en Madrid. La mayor parte de los personajes viven asfixiados por la ausencia de dinero. Están a punto de vender la única mercancía a la mano, y dividirse las pingües ganancias entre todos. Lo único que existe en su universo que parece de alguna manera vendible, mercable, es Dorotea, la protagonista. Dorotea está enamorada de Fernando, el *alter ego* de Lope, pobretón joven poeta, estudiante que parecería no estudiar. Dorotea también es pobre. El esposo de Dorotea,



que lo tiene en las Indias, aunque no sepamos su nombre, se ha ido al Perú hace cinco años, otro pobre que hay que agregar al guiso, y muere a media novela. Gerarda, la celestina de la obra, y la mamá de Dorotea han echado mano de todos sus recursos para convencer a la joven protagonista de que debe romper con el amante pobre, que esta relación no la está llevando a ningún sitio. Dorotea acepta, contra su deseo —y contra las expectativas del lector—, y corre a decir a Fernando que se ha terminado todo. Fernando, herido y desesperado, viaja a Sevilla con dinero arrancado del bolsillo de Marfisa. Marfisa ama a Fernando. Marfisa tiene dinero suficiente para sobrevivir más o menos decentemente. Fernando vive *chez* Marfisa. Qué par de amantes: la una casada, el otro en la casa de una mujer que lo ama. ¿Cómo habría juzgado Turp su situación?

Cuando Fernando viaja a Sevilla, Dorotea se desploma de tristeza. Intenta suicidarse tragándose un diamante. No la manera más económica de acabar con sus días, pero en esos días se creía que era muy eficaz. Dorotea, sin embargo, no muere, pero cae severamente enferma. Mientras se recupera, aunque aún enamorada de Fernando, comienza a responder a las demandas amorosas de don Bela, un indiano recién llegado de México, cargado de riqueza, motor de la celestina y la madre. Serán estas dos unas insensatas, pero la verdad es que este rico no tiene un ápice de desagradable. No tiene malos bigotes, suena bastante inteligente, y hasta escribe poemas buenos. Fernando reaparece. Dorotea rechaza a don Bela, regresa a Fernando, que a su vez rechaza ahora a Dorotea, y entrega su corazón a Marfisa. Don Bela muere. Dorotea queda para la basura, metafóricamente hablando. Está perdida. La única transacción económica que podría haber traído alivio a la pobreza de los personajes ha dado al traste. *La Dorotea* es, entre otras muchas cosas, la historia de un fracaso económico. Presentada así, al vuelo, *La Dorotea* parece una historia sencilla y boba. Es todo menos esto. Es un libro complejo que utiliza todas las formas literarias, la narración, el diálogo, todos las formas de versificación y el cuento breve, y echa mano de todos los recursos. Ni un solo instante tropieza. Además *La Dorotea* habla literalmente de todo y de todo lo hace con profundidad: celos, fidelidad, traición, nobleza de carácter, bajeza, doblez, alco-

holismo, mentira, inocencia, argucia y muy acuciosamente de la vejez, de la pérdida de la juventud en la mujer y el hombre, del cruel paso del tiempo, etcétera. El radiante cuerpo del Amor ilumina en el lienzo de Lope un abanico de personajes madrileños, ninguno de los cuales ocupa una posición de poder ni es particularmente respetable. La colectividad iluminada parece ser la de las cigarras de Esopo. En la España de Lope nadie trabaja: la dama ama, baila y canta; el nuevo rico gasta su plata a manos llenas; la celestina lleva y trae mensajes entre los posibles amantes, hace brujerías y conjuros con las hierbas y los dientes que ella misma arranca de las tumbas, se emborracha y hurta; la madre, el vestido sucio de lodo, pasa los días contando chismes. Excepto por don Bela, el rico indiano, y por Dorotea, todos parecen variaciones de Aris Kindt. Todos roban y mienten, sin sentir pesar ni remordimiento alguno. Es la única manera en que pueden sobrevivir, lo que puede haya sido también el caso del señor ladrón Kindt. Todos, menos don Bela, comparten algo muy importante: todos se traicionan a sí mismos: Dorotea, que es bella e inteligente, se nos autopresenta como una mujer enamorada, dispuesta a darlo todo por su amado. Ésa es su principal virtud, nos dice, su fuerza. Pero un par de páginas después, Dorotea bota a Fernando, traicionando su deseo y asesinando



a Amor. Gerarda, la celestina, abre el libro jurando que "el amor y la obligación la mandan". "A lo que venía me movieron dos cosas: el servicio de Dios y vuestra honra." La verdad es que Gerarda quiere vender a Dorotea a don Bela, sólo para recabar su porcentaje, que solamente el interés y la inmoralidad la motivan.

Teodora, la mamá de Dorotea, no es bella ni brillante, carece de los encantos de la hija, pero nos quiere hacer creer que es una mujer virtuosa. Muy pronto veremos que está deseosa de vender al mejor postor a la hija, que la virtud la tiene muy sin cuidado, que el lodo que mancha sus vestidos le llega hasta el cuello.

Fernando se nos aparece como el amante de la más bella y más talentosa mujer imaginable, Dorotea. No le importa el dinero, dice que es rico en sus pobreza porque tiene a Dorotea. Pero la abandonará en cuanto ella responda a su deseo. Todos los personajes, uno tras el otro, bajo la luz corrosiva de Amor, se disuelven, destruyen a nuestros ojos las identidades que nos han intentado ofrecer. Es difícil no llamar a *La Dorotea* "novela". *La Dorotea* es una novela. Como dije ya, contiene todas las formas literarias, todos los recursos, todos los temas. Es una obra de crítica social, un examen psicológico de sus personajes, un elogio a la literatura y los oficios literarios. ("¿Cómo escribo? Leyendo, y leo imitando a otros y escribo lo que imito y borro lo que escribo y elijo de lo que borro y sabemos de lo que borra lo que piensa un escritor.") En *La Dorotea*, Lope se embrolla en peleas literarias, también, con Góngora, al escribir: "Pululando de culto, Claudio / Minotaurista soy desde mañana", pero también con poetas menos célebres. El libro es el arte poética de Lope. Es también un estudio detallado sobre la naturaleza del amor pasión, un elogio de Amor, manifestación de repugnancia hacia Amor. Y, *last but not least*, es una venganza contra Elena de Osorio, la mujer que tantas jaquecas y sinsabores dio a Lope en su juventud, la tercera en la casa donde deambula loca María de Nevares. Qué días debió de pasar el viejo Lope: la esposa con la razón perdida, la memoria con la que, además de abandonarlo, lo demandó, y obligó al destierro de su querido Madrid, la hija predilecta enterrada en un convento, y la menor huyendo del brazo de un don Juan sin gracia, que para colmo se apellida Tenorio. La luz de la "lección de anatomía" de Lope es muy distinta a la de la de Rembrandt. A primera



vista es mucho más luminosa, sus colores son más estridentes. La brisa mediterránea, el mar Mediterráneo están presentes.

Estos colores estallan sin ningún pudor, colores desnudos, vivos, complejos. En Lope las sombras son también más oscuras, más definitivas, más totales. El contraste entre la luz y la sombra engaña al ojo. En cierto modo, las sombras de Lope son herederas de Caravaggio y Ribera. Pero son también de otro natural, de uno que se niega a representar directamente al realismo crudo y que intenta en cambio crear con volutas, arabescos o insinuaciones la parodia o la representación fría con exquisita economía de medios—incluso, aquí y allá, echando mano del pincel muy "sigloveinte" de Velázquez—. Economía, pero no cortedad de medios, ni tampoco de páginas: *La Dorotea* no es un texto breve. Rembrandt, admirador de Caravaggio, es también heredero de Cranach. El ojo de Dios lo puede supervisar todo en Cranach. No hay dobleces, no hay dónde esconderse. Todo está expuesto, es frontal, sin honduras, sin profundidades que esquiven la primera aproximación del ojo. Rembrandt transforma esta crudeza cranachiana. Su claroscuro calvinista—tan diferente al de Caravaggio—descubre profundidades psicológicas, revela con su pincel elocuente honduras antes invisibles, tiene apetito por conocer la verdad, por explorar; quiere aplicar el conocimiento científico a su arte, quiere ver la verdad. El pincel calvinista tiene una mayor visión, una visión más directa, más directa, más limpia. En contraste, el pincel católico de Ribera y de Lope pintan en mayor o



menor medida incertidumbres, velos, duplicaciones. Cranach y Rembrandt pecan a veces del deseo de uniformar a sus personajes (Rembrandt lo hace pocas veces, pero sin duda sí en su *Lección de anatomía*). Lope y Ribera pecan del deseo de exagerar tanto las similitudes como las diferencias. Ribera y Caravaggio pintan, ponen en sus lienzos lo incierto. Lo hacen desnudando a sus modelos, también contagiados por las ráfagas científicas de su tiempo. Lope va un paso más allá, o mejor dicho dando un paso hacia un lado, un paso sesgado: la luz de Lope de Vega es el engaño mismo. Lope de Vega es el gran maestro del engaño:

Debajo de este disfraz
hay licencia para todo
que aún el cielo en algún modo
es de disfraces capaz.

¿Qué piensas tú que es el velo
con que la noche se tapa?

Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo,
y para dar luz alguna
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata
y una encomienda la luna.

[*El castigo sin venganza*]

Ésta es la luz característica de Lope de Vega, la luz del engaño. En sus obras, el esclavo pasa por rey, el rey por esclavo, el caballero por moro, el moro por cristiano, la hermosa dama por mancebo, el noble por sirviente. El cambio de ropas facilita el de identidades. Todo cabe bajo el disfraz lopeano. Ésta es la luz en que trabaja Lope. ¿Qué más puede esperarse en *La Dorotea* si la luz proviene del cadáver vivo del Amor? La luz del Amor es por propia naturaleza engañosa. Amor no irradia con una luz uniforme ni con rayos consistentes. Amor no es un cuerpo concreto. Amor es en sí mismo los contrarios. Y aquí sobran citas, de Sor Juana, de Quevedo, de Lope, de todos los barrocos. Amor es en sí los contrarios. ¿Cómo creerle al Amor? A Lope no le basta con creerle. Este inconsistente foco es para él el sentido último, el motivo, el motor, el valor más alto de toda vida humana. En *El caballero de Olmedo* escribe:

Cuanto vive, de amor nace,
Y se sustenta de Amor.

Lo afirma sin negar el carácter bizarro de Amor:

Tira como ciego amor,
Yerra mucho, y poco acierta.

¿Por qué esta fe ciega—literal lo de ciega—en Amor? Porque, dice Lope, el amor escapa a toda ley social, incluyendo a la primera, la básica, la ley del incesto (en *El castigo sin venganza*, el hijo se enamora de la madrastra, y ella responde a su amor). Amor permite a Lope poner todo en duda, la autenticidad de la ley, y la legitimidad de toda convención y regla social. ¿Que los calvinistas retratados por Rembrandt son unos rebeldes? De quien tenemos que cuidarnos es de Lope. Bajo la luz de Amor, Lope de Vega explora la frontera entre la civilización y la barbarie. Amor le permite pararse en el borde. Desde ahí, Lope analiza y cuestiona, como si pudiera ser sólo juez y ningún parte, la naturaleza humana. Amor es la plataforma perfecta, porque es, al mismo tiempo que una joya social, hecha por la civilización, la más refinada creación literaria, es también un Bárbaro, lo bárbaro:

JULIO: Ahora bien, estos son males (estar enamorado) que sólo el tiempo tienen por Avicena.

FERNANDO: ¿Por fuerza había de ser un moro? ¿No hallaste otro médico?

JULIO: No, porque ¿quién puede curar un loco, sino un bárbaro?

[*La Dorotea*]

Porque es ciego y a ciegos guía.

[*Porfiar hasta morir*]

La lengua del amor es bárbara
para quien no le tiene.

[*La Dorotea*]

Bárbaro, ciego: ¿qué es para Lope la ceguera y el barbarismo?

Tiemble en Granada el atrevido moro... convierta
en alegría su triste

lloro

[*Peribáñez y el comendador de Ocaña*]

Dice santo Domingo a la reina Isabel:

Y es cosa acertada

Que destierres los judíos
Eternamente de España
Haced un Edicto luego,
Que en breve término salgan
Porque la limpieza quede
Libre de su ciega fama.
[El niño inocente de la Guardia]

Lope equipara Amor y judío con ceguera, tanto como Amor y moro con atrevido.

Yo me permito cerrar la ecuación: Amor es el encuentro con el otro, con lo otro, con lo diferente. A riesgo de sonar a Carlos Cuauhtémoc Sánchez (el autor predilecto de Monsiváis, el que siempre saca a cuento), Amor es ver al otro, encontrar al otro, es tocar y estar en contacto con el que no soy yo. España está afanada en limpiarse a los otros de sí misma. En cambio los rebeldes flamencos pelean contra los españoles, pero reciben todo tipo de disidentes, los invitan a sumarse a su pueblo. Los españoles, adentro de su tierra, quieren limpiarse de moros, de judíos y de heterodoxos: están expulsando la diversidad, y con ella importantes porciones de su riqueza cultural. El imperio no está sólo en guerra contra los herejes, también contra lo diverso. Lope de Vega, así sea un autor imperial y cantor del imperio, ve los efectos de esta guerra interna. Los hombres hormiga de Rembrandt, al observar a Turp jalar el *flexor digitorum superficialis*, observan el movimiento de los astros y niegan el decreto papal que divide el territorio recién conquistado del "Nuevo Mundo" entre España y Portugal. Viendo cómo Turp tira del músculo en la mano del ladrón, se vuelven ricos, ganan poder y fincan colonias en tierras que les han sido prohibidas. El estudio del movimiento les ha sido sin duda útil, su hormiguero se ha conformado y se ha organizado mejor por su observación científica. Las cigarras españolas, así sean las dueñas de la mayor parte del planeta, están en cambio observando la trágica disolución de su cuerpo social. ¿No es Amor una lámpara apropiada, de luz corrosiva y poco confiable, para ver esta tragedia? Lope, que tenía la ambición de ser el poeta de España, el intérprete de las apetencias colectivas de España (como escribe Suzanne Vega en su biografía de Lope, Fayard, 2001), el cantor del heroísmo y la soberanía española (sin dejar nunca de lado la meditación personal ni su muy particular visión del mundo), está mirando lo que contemplaron también Cervantes y Quevedo. De ésta nacen frases

como: "El pensamiento humano, / Tal vez inconsistente y vano", que sin duda no pasaban por la cabeza de los hombres hormiga de cuellos blancos. Dorotea y sus compañeros están observando la brillante luz muerta de la recientemente limpiada España. La luz de este cadáver ilumina, perfecto, la escena: a la corte de Dorotea debemos incorporar al Quijote, al Buscón, al licenciado Vidriera y a sus autores, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, incluso Velázquez. Una generación colosal que sólo puede tener par en la que formaron siglos atrás Ovidio, Virgilio, Propertio y el antipático Cicerón.

3

Cincuenta años más tarde, en 1682, en el otro lado del océano Atlántico, a unos nueve mil 200 kilómetros de Madrid, en la colonia española, donde estuvo la antigua Tenochtitlán, Juana Inés Ramírez, Sor Juana Inés de la Cruz, escribió su "lección de anatomía". Todos sabemos quién fue Juana Inés: escritora, intérprete musical, musicóloga, aficionada a las ciencias, tuvo la obsesión de crear autorretratos en lienzos, anillos, miniaturas, platos y todo tipo de manuscritos. Es en el más extraño o único de todos éstos (el pasaje de un largo poema) donde encontraremos su "lección de anatomía". El sujeto que retratará es su propia persona. Y ella estará sola. Sola, porque Juana Inés se ve a sí misma como una persona que vive sola. Escribe en su *Carta a sor Filotea*:

Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo y no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio, muchos estorbos, y no sólo de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo) sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárselos en una celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia.

Su deseo había sido "querer vivir sola", pero esto no podía ser para una mujer en su tiempo y clase social. En su "lección de anatomía" lo retratado será ella y su conciencia, ella y su inteligencia, ella y su

mente extraordinaria, la de un genio, en un periplo de conocimiento de sí misma y el fenómeno de estar vivo, despierto. En el *Primero* sueño, "el sueño todo, en fin, lo poseía; todo, en fin, el silencio lo ocupaba: aún el ladrón dormía; aún el amante no se desvelaba". Es, como *La Dorotea* en Lope, su obra maestra. Ella dice: "Que no me acuerdo de haber escrito para mi gusto sino un papelillo que llaman *El sueño*". (Léase la palabra "papelillo" como un ambicioso poema de más de mil versos, barroco e intelectual.)

Calleja, su primer biógrafo, lo resume así: "Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprender todas las cosas que el universo se compone; no pude, ni aún divisas por sus categorías, ni aún sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté". El sueño, Octavio Paz *dixit*, es un viaje espiritual que pertenece a la tradición del *Eter Excitatum* de Kircher y la de *El sueño de Escipión* de Cicerón. Mientras el cuerpo duerme, el alma divaga, alejándose más y más en cada verso, incluso más allá de la luna, para luego, cuando el cuerpo despierta, retornar. Como es de noche, reinan las tinieblas. Pero hay dos focos de luz, igualmente intensos: la fuente de la inteligencia de Sor Juana, la fuente de su cuerpo dormido. Con la luz de su inteligencia, Sor Juana se observa detenidamente a sí misma. Frente a ésta hay un espejo que brilla a la par: el cuerpo dormido de la autora. Con la lámpara de su inteligencia, Sor Juana se apresta a explorar, y al primer punto que se dirige es a su propio cuerpo, a las entrañas resplandecientes de su cuerpo dormido. Visita sus músculos, de inmediato los huesos y el estómago, de ahí brinca a los pulmones:

Lánguidos miembros, sosegados huesos, los gajes del calor vegetativo, el cuerpo siendo, en sosegada calma, un cadáver con alma, muerto a la vida ya la muerte vivo

De lo segundo dando tarda señas
el reloj humano

vital volante que, si no con mano, con arterial
concierto, unas pequeñas muestras, pulsando,
manifiesta lento de su bien regulado movimiento.

No continuaré citando los siguientes versos, todos ellos viaje, recorrido, exploración de su propio cuerpo. El movimiento que Juana Inés ha emprendido, iluminada, guiada por la luz de su propio cuerpo-muerto-vivo, la ha llevado a tomarse a sí mis-

ma como el objeto de estudio. La ha conducido a un rico puerto. El cadáver que explora y que ilumina—repetiendo el juego de Rembrandt, y el de Lope—es su cuerpo vivo-muerto, su cuerpo dormido. Es, digamos, como si Rembrandt hubiera pintado un autorretrato con sus vísceras expuestas. (Siglos después lo han hecho dos mexicanos, de dos muy diferentes maneras: Arturo Rivera y Frida Kahlo. El primero con un estilo hiperrealista, la segunda surrealista.)

¿Sor Juana es una cigarra o una hormiga? Viste de cuello blanco, de traje oscuro, y es una mujer que pasa su vida dedicada al trabajo. El trabajo intelectual, y también el mundano: cuando fue administradora de su convento, enriqueció hábilmente a la comunidad, con astucia y aplicación ejemplares. Pero Sor Juana, como buena cigarra lopeana, también pasa una buena parte de sus días cantando y escribiendo versos. Bailando no, porque no lo permite la regla, pero debió de bailar cuando frecuentaba de joven los salones. Como buena cigarra, también, era hermosa. De manera que Sor Juana es las dos, cigarra y hormiga, y es ninguna, es de otra especie. Es la que crea su obra maestra en un territorio diferente, el del sueño, un lugar donde la razón no gobierna, donde nadie puede obedecer ni mandar: sólo comprender y observar. La razón no gobierna, pero puede observar, entender. Y Juana Inés observa y entiende. En *La Dorotea*, Fernando, el poeta, tiene un sueño: una ola gigante, una verdadera *tsunami* del Atlántico, llega al puente de Madrid, cargando en su punta el barco de un indiano repleto de oro. Y sueña que el indiano se roba a Dorotea. El sueño de Lope es la pesadilla de un mundo que está llegando a su fin. El sueño de Sor Juana es el que repara y restaura las energías, el que limpia de todo cansancio. Es también el sueño del conocimiento, el sueño del entendimiento. Es el sueño de un mundo que comienza. El sueño de Sor Juana es creador. Por esto se llama el *Primero*, el primero de otros sueños que lo seguirán. El cadáver de Rembrandt, aunque muerto, está ahí tendido para que los calvinistas examinen la naturaleza del movimiento, para demostrar que las leyes del universo nos hacen libres, para escapar, estudiándolo, de un orden opresivo. El cadáver de Aris Kindt, el ladrón, es un cadáver dador de vida. En contraste, el cadáver de Lope sirve para recordarnos a todos que estamos muriendo. Es un emisario de la muerte. Está expuesto para decirnos que, en efecto, todo es sucio,



no limpio, y no porque haya cerca no-católicos. La mugre está en otra parte, en los vestidos de la "gente de bien", y de nada sirve "limpiarse" expulsando judíos. El cadáver que describe Sor Juana está durmiendo, pero no cesa de trabajar; sus fábricas están todas andando. Es el cuerpo que va a dar a luz a un nuevo mundo. La luz del cadáver que pinta Rembrandt es el cuerpo de la ciencia y la Reforma. Es la luz de la razón y el conocimiento.

La luz del cadáver que retrata Lope revela la muerte: todos los personajes están destruyéndose a sí mismos, traicionando sus bondades, sus bellezas, sus fortalezas. Es también la luz de la venganza. La luz del cadáver de Sor Juana es la luz de un cuerpo entero, de un cuerpo no sacrificado, de un cuerpo que no sale del cadalso. De las tres lecciones, ésta es la luz más brillante. Se coloca a un lado de la Reforma y de la Contrarreforma: es un espíritu libre que sueña con la construcción de un mundo nuevo habitado por la memoria de antiguas culturas que algún día existieron alrededor de todo el planeta, novedad con herencia. Juana Inés no sólo quiere heredar las riquezas indias: en sus escritos hace a México heredero de los griegos, los latinos, los hebreos, los nórdicos, los africanos. No rechaza ningun-

na cultura, no tiene necesidad ninguna de limpiar, ata todas las herencias para hacer la identidad nueva del novohispano, el mexicano. El cuerpo que expone Rembrandt en su *Lección...* es el cadáver desnudo en que se estudiará un orden subversivo, legítimo, liberador. Irradia luz porque es el camino al conocimiento, y el fin del sometimiento al imperio y al Vaticano. El cuerpo de Lope, Amor, brilla por el deseo carnal, por el deseo, brilla erótico. El cadáver calvinista es frío, no es carnal. El de Lope quema con peligrosa flama, una flama que es sabia a su manera. Es un cuerpo ardiendo de deseo. Es, y casi no es, un cuerpo. El cuerpo de Sor Juana no necesita ser tocado por las pinzas del anatomista para ser comprendido. Este cuerpo sabe ser su propia herramienta, entiende cómo usarse a sí mismo para verse. Muestra su comportamiento sin detener su vida. Respira, digiere, procesa, piensa, viaja. Las fronteras múltiples del patio de su casa de infancia —donde convivieron indios, negros, criollos y mestizos— le han dado suficiente oxígeno para sobrevivir a cualquier asfixiante o agotadora cacería. Ella es mujer, sí, es monja, hubiera querido vivir sola, ir a la universidad, muy probablemente cruzar el mar y visitar Europa. Cierto que vive en perpetuo estado monástico, en el claustro, sin tener permiso de poner un pie fuera del convento y que los persecutores existen, las instituciones, los arzobispos Seijas, la Inquisición. Pero el cuerpo dormido se les escapa. Subido en él, Juana Inés sabe viajar más lejos que ningún otro, ha ido más allá de la Luna. Ella ha conquistado su propio cuerpo, lo ha sabido usar de propia herramienta de estudio. Es una Descartes práctica. Tiene una propuesta para hacer a Europa, a Occidente: sabe entender sin pasar el cuchillo. La luz helada calvinista mata aquello que estudia, paraliza la mano que debiera moverse. Sor Juana parece querer decirnos: hay otra razón, la del sueño, que nos permite entender sin destruir, sin matar. Otra forma sin que se cumplan las terribles palabras: en mí ni la razón engendra monstruos, ni todo hombre mata lo que ama. ■

LA POESÍA Y EL PODER PÚBLICO

Leonardo Martínez Carrizales*

En el camino que recorrió hacia su autonomía como disciplina y práctica social, la literatura ha terminado por combatir con firmeza al poder público, luego de haber convivido problemáticamente con él durante siglos. En esta lucha, los poetas se han ameritado como pocos entre los de su bando. Casi podría decirse que la construcción de la imagen del poeta en el mundo moderno ha requerido del gobernante para recortar sobre éste, con nitidez, el perfil de sus actos. Otro tanto podría decirse de la poesía lírica en cuanto a la eficacia de su mensaje.

El poeta, investido con la toga de un sacerdocio laico a partir del siglo XVIII, dignificado por una locura sagrada, embellecido por la pasión creadora, retó al orden social promulgado por el Estado y terminó por fundar, con base en las palabras —en las imágenes y

la música que las palabras conjuran—, otro orden. El orden de la poesía: una ciudad de imágenes verbales, ritmos y rimas, figuras retóricas, correspondencias simbólicas, personajes... Una ciudad cuyo influjo afecta la que habitamos todos los días.

Esta batalla simbólica ha sido tan brillante y tan profunda que hoy, todavía, los poetas reclaman para sí la corona que en su tiempo distinguió las cabezas de Poe, de Baudelaire, de Darío... Ya convertida en una institución social, la poesía sigue reivindicando para sí, en el terreno de las luchas del discurso y de los símbolos, la locura de los grandes poetas, el sacerdocio de las palabras. Esta reivindicación supone, necesariamente, la crítica del poder público y, en consecuencia, la de su agente más eficaz en nuestro tiempo: el Estado.

* Escritor y crítico literario

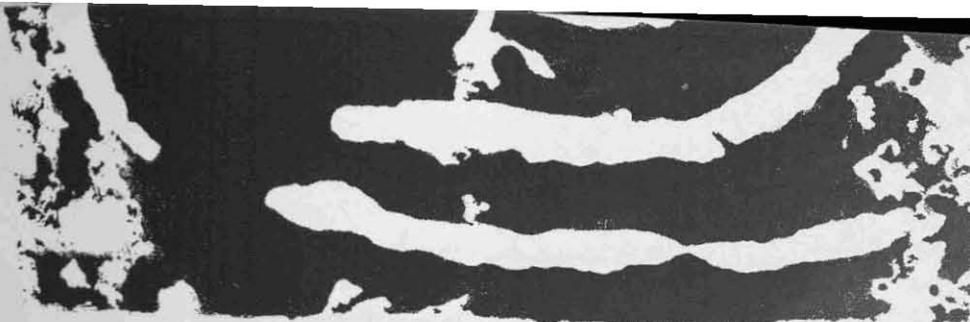
Salvador Novo

EL EMBAJADOR BERNARDO REYES

Me asalta duda lacerante;
frente a tan reducido ente,
embajador tan competente
y personilla tan pedante.
Es de los Reyes descendiente,
eso lo sé; pero no atino
si será de Alfonso sobrino
—o sencillamente sobrante.

A LA MUERTE DE DON MAXIMINO [ÁVILA CAMACHO],
COINCIDENTE CON CIERTA CONFERENCIA INTERAMERICANA
PRESIDIDA POR [EZEQUIEL] PADILLA

Es el canciller cetrino,
y cierto corresponsal
que a la conferencia vino,
quiso averiguar, ladino,
si es su color natural
o es que guarda un especial
luto por don Maximino.



Así, la poesía y la autoridad pública han convivido y conviven en la historia moderna de Occidente de una manera tan perdurable como incómoda, sometidas a tensiones muy fuertes. Unas veces se acercan y se fecundan mutuamente; otras se alejan y se rechazan. En cualquier caso, ese diálogo representa una de las fuentes más abundantes de nuestra cultura.

Todos los amigos de la poesía recordarán con agrado las rectificaciones y las recomendaciones que ésta ha ofrecido al poder público; en cambio, sería justo recordar la proyección que el orden social ha concedido a las palabras de la poesía. En cualquier sentido que se pondere el asunto, las relaciones entre la poesía y el poder público son un dato fundamental de nuestra civilización.

Nuestro país no ha escapado a esta regla. La historia política y social del México independiente convive de un modo tan cercano con la de las letras mexicanas como sólo es posible en las sociedades fuertemente centralizadas y autoritarias. Entre nosotros, los poetas han sido tribunos y ministros, agentes de las rebeliones armadas y diplomáticos de gobiernos plenamente establecidos, conspiradores y consejeros, funcionarios universitarios, logógrafos, editores del Estado, filósofos de la identidad nacional... Los usos y las costumbres de nuestra clase política y de nuestra clase intelectual no se distinguen tan claramente como ocurre en otras sociedades.

Esta cercana convivencia ha llevado a los poetas a tomar distancia, al menos en el ámbito del discurso

Alfonso Reyes

AL ABATE J [OSÉ]. M [ARIA]. G [ONZÁLEZ].
DE M [ENDOZA].
(A CONSONANTE FORZADA)

Yo, que ayer fui diplomático,
aunque un tanto morganático,
y hoy las doy de catedrático
de lo español y lo ático,
temí parar en maniático
entre el trajín burocrático,
y huí, como del tifo exantemático,
del trato chirle y del estilo enfático.

¡Ay Abate magnífico y simpático!
Es dura la pensión del diplomático:
él llora siempre su destino errático
y, para que le sea más umbrático,
la Superioridad, monstruo miasmático,
le acorta el pienso y le recorta el viático.

19 de marzo, 1953

Renato Leduc

EL CUMPLIDO FUNCIONARIO

Falleció el funcionario de un maligno tumor,
de un tumor canceroso en su ancho nalgatorio
contraído en diez lustros de trabajo creador
culi-atornillado detrás del escritorio.

El personal adscrito con varias actitudes
el cadáver del jefe acompaña al panteón.
Hay algunos que ensalzan sus ocultas virtudes.
Otros hay que murmuran: era un buey y un cabrón.

Ya el difunto desciende al seno de la Tierra
mientras aúlla frases un fúnebre orador...
Y un perrito fox-terrier encima de una perra
afánase y jadea... para escuchar mejor...

literario, respecto del poder público. Como resultado de esa voluntad, contamos con varios testimonios que nos ofrecen menos el ejercicio de la crítica de los actos del gobernante, que la necesidad de perfilar con mayor precisión la imagen que el poeta, a solas, apartado del mundanal ruido, mira ante el espejo.

A continuación, copiamos en este número de la revista *Universidad de México* algunos de esos testimonios, entre los cuales hemos preferido los de orden lírico. En ellos, advertiremos la situación específica de los escritores mexicanos relacionados con el poder público en el siglo xx, pero también los tradicionales atributos simbólicos con los cuales el poeta quiere verse a sí propio: la imaginación creadora, la individualidad original, el dominio de las palabras. Frente a estas prendas, el poder público pierde peso: o se desvanece en los corredores de la memoria, como sucede en el caso de Jaime Torres Bodet, o se vuelve una caricatura, como en el de Salvador Novo. ■

Hugo Gutiérrez Vega

PREDICAR SIN EL EJEMPLO

"No deje que se le vaya un día
sin escribir aunque sea un verso",
me recomendaba un poeta
que escribió un libro y un poema inmenso
y, después, se quedó callado,
envuelto en informes, télex
y oficios, oficios, oficios...

ARS POETICA

Entre oficio y oficio
(a mi trabajo acudo,
con mi dinero pago...),
el poema debe pasearse
como si nada pasara.

Jaime Torres Bodet

PAUSA

Es el último día del año. Y me pregunto
si será el postrer año de la vida...

No pongo en la pregunta el menor énfasis,
pues aprendí, hace mucho,
a no insistir en ser, a no instalarme
en casas donde nadie me retiene
y en horas que no son sino caminos
para otras horas que también se irán.

Pero quisiera, al menos,
tocar un poco más la luz, la dicha;
acariciar sin prisa esta delgada
superficie del tiempo que yo no conocía;
oír la voz amada
como jamás la oí, sin ansias ni premuras,
en instantes que no fueran ya andenes
entre expresos de ruido y de impaciencia;
dejar que el sol descubra
en la rama interior la rosa intacta,
distinguir —uno a uno— los colores
de sus pétalos frágiles y ocultos,
y esperar, mientras sube la noche de la tierra,
el gran concierto mudo de las constelaciones.

Viví para los otros, en los otros...
Jamás estuve solo con el alba,
ni solo con el mar, ni con la estrella.

¿Fue biografía siempre mi existencia?

Y no quisiera concluir la obra
que me tocó esbozar, sin una pausa
hermosa, larga y clara de silencio:
un compás de verdad y de ternura,
antes del duro acorde inevitable
que ya me anuncia el río
—cada vez más estrecho— de la música.

31 de diciembre de 1965



Laudos y artificios

Miguel Navarro*

LAUDO DEL CÓMPLICE

Tu ilustre instinto de cuerpo
se vuelve sobre mí en una idea clara
abrumadora

En una rendición deliciosa

Se constituye en un juicio donde el mundo es perfecto
y la moral una alucinación

EL ARTIFICIO DEL ÁRBOL

Me incorporo
y el aire acaba temblando

* Distrito Federal, 1970. Estudió arquitectura.
Autor del poemario *Cristal de voces*

Pertenecer

Julián Herbert*

¿De dónde viene esta envidia?

Viene de crímenes cometidos a caballo,
de mausoleos quebrados como gotas caídas,
de sabores inmorales,
de costumbres violentas,
de mujeres que pasaron a la historia desnudas.
Viene de haber perdido el cabello de muchacha de mi madre
y los ojos lechosos del Santísimo Señor de Petatlán.
Viene de esa fiesta entre los pinabetes
con adolescentes manoseando a una borracha
esbelta y pelirroja como el aire.

Viene de
pertenecer:

ardor de haberme ido,
pureza lujuriosa de toda lucidez,
un paseo entre los dardos y entre las mariposas
de un jardín de amapolas de ceniza.

Los latidos emergen a la piel
como vísceras rebeldes,
como limbos de navaja.
Nada turba la mente de los muertos
dentro de mi cabeza:
soy una res,
un espejismo de la saliva,
una úlcera que piensa demasiado.

Este cuerpo es un templo: lo usaré
como establo para mis caballos árabes.

* Acapulco, 1971. Vive en Coahuila. Es autor de los libros de poesía *El nombre de esta casa* y *La resistencia*. Ha sido becario del Fonca en dos ocasiones (1999-2000 y 2001-2002). Ha colaborado en publicaciones de México, España, Estados Unidos y Chile. Su obra se ha incluido en varias antologías de literatura mexicana reciente. Es vocalista del grupo de rock Las Madrastras

GRIEGOS PUNTOS DE INTERSECCIÓN: TED HUGHES Y SEAMUS HEANEY EN EL MUNDO DE LA TRADUCCIÓN MODERNA

Pura López Colomé*

1

Ted Hughes y Seamus Heaney siempre mostraron afinidades. En un principio, antes de que la amistad entre ellos se cimentara, Heaney veía en Hughes, además de un espíritu tutelar, el ejemplo de quien poco a poco, y dueño de una voz propia, iba rompiendo el hielo de la homogeneización a que tendía el mundo británico de la literatura. Admirable le parecía la solidez de su fundamento intelectual y artístico, la confianza "central" en sí mismo y en su destino: su genio. Estar con tanta frecuencia "al borde del sacrificio" le comunicaba su poder visionario, la totalidad de un discurso y una soledad únicos.

Dicho en buen español: congeniaban. Se avenían, se entendían, se llevaban "bien", lo cual derivó, por supuesto, en actos de colaboración: las antologías *The Rattle Bag* y *The School Bag*. La primera es una selección de poesía escrita en lenguas diversas y traducida al inglés; la segunda, un compendio de poesía de todos los tiempos escrita en lengua inglesa. Desde su título, *The Rattle Bag* nos sugiere más un cascabeleo, una matraca capaz de despertar y animar al amante de significados escondidos, mostrándole que Chaucer, Dante, Milosz o Neruda podrían ser atrilistas de la misma orquesta: la expresión, el fondo común de la raza humana, tesoro sin dueño específico, sin limitaciones geográficas, históricas, lingüísticas. Quienes vigilan semejante empresa dan con ello su aval de la verdad. En la selección de autores, poemas en particular y hasta traductores no hay el menor pudor mal entendido; no se sienten pagos arancelarios a las poéticas ni el menor dejo de "decoro" político, pero tampoco la menor arrogancia de jueces omnipotentes. Se trata de dos seguidores de la luz poética al fondo de un túnel sin fin. Todo hecho, huelga decirlo, con un gusto impecable.

* Poeta, ensayista y traductora. Actualmente trabaja en la traducción de una antología de los ensayos de Seamus Heaney, para el FCE, y en una nueva colección de poemas propios

The School Bag, por su cuenta, hace menos alharaca, no toca diversos instrumentos. Aquí el instrumento es el inglés: ambos antologadores lo tocan a la perfección, le conocen hasta las más recónditas entretelas. En este caso, el placer juguetón, el cascabeleo, no queda en aquella especie de ser multiétnico, sino en el acomodo de los poemas que, por sabido se calla y se intuye desde un principio, prescinden de una ubicación histórica o geográfica; no se les quiere imponer causas y efectos derivados de la sociología o de peculiaridades biográficas. Dicho de otro modo, aquí a nadie importa que tal o cual texto coincida con un marco histórico equis o que hubiera sido escrito por hombre, mujer o quimera. El poema de Thomas Hardy en memoria del *Titanic* no aparece inscrito en el marco de los primeros 25 años del siglo xx, pero sí muy cerca de un poema de Rose Marie Dobson de fines del mismo: ambos, un lamento por la increíble fragilidad de la vida, contrastada por la maravilla de un barco, navío, buque, bajel, símbolo del "triunfo sobre natura" de ese mismo fragilísimo ser humano, capaz de quedarse dormido y enfrentarse de golpe con su destino: el témpano al fondo del túnel. Un lamento que merece adjetivarse únicamente como hardiano, lamento también por la persona que escribe, por el puente que representa él, como nadie de su generación, entre la época victoriana y la modernidad. Ese lamento, ése, en convivencia con una danza de dos personas que lavan sábanas blancas, las tienden al sol y las doblan ritualmente. Igual en China que en Europa. Seres a merced del poder embriagante y evocador del olor de la ropa limpia, del tacto del algodón en ella. Su arrullo, el del propio *Titanic*. Con dolor o sin él.

He aquí el criterio ordenador de *The School Bag*: poemas anónimos medievales al lado de poesía estadounidense del siglo xx; Shakespeare junto a Wallace Stevens... Y todo viene perfectamente al caso. Todo casa. Todo está en casa. En temas, en música compartida, en poder lingüístico: una mochila escolar que guarda los textos esenciales de una

tradición literaria, sin estropear sus contenidos con demasiada asepsia (ausencia de "gérmenes infecciosos") o demasiada pulcritud digna de diccionario de autores. Dos artistas, poseedores de su vehículo expresivo si los hay, abren el cofre del tesoro. A quién sorprende la respuesta que Heaney ha dado a las preguntas: ¿se siente usted totalmente irlandés?, ¿se siente del Norte o de la República?, ¿se siente usted a gusto cuando se le incluye en antologías de la poesía británica?: "Pertenezco al territorio de la lengua inglesa".

2

Ambos, naturalmente, han *ejercido* la traducción. Me interesa este verbo en particular porque, según María Moliner, implica realizar una actividad "con influencia, influjo, poder".

Al traducir a Ovidio (*Tales from Ovid*, 1997), Hughes no sólo le es fiel al núcleo del autor, sino que se transforma en ese personaje en busca de un autor en quien identifica una parte de sí mismo. Su versión es tersa, clara, vuelta a nacer en inglés (la patria) y en la poesía (el hogar) de quien nunca abjuró de la fe obstinada en otras voces que, al incorporarse, enriquecen a la lengua anfitriona. En 1965 fundó, junto con Daniel Weissbort, la revista *MPT* (*Modern Poetry in Translation*), destinada a publicar poesía del mundo en versiones no demasiado refinadas. La idea original era difundir lo más que se pudiera. Poco a poco, el criterio se fue depurando, sin olvidar nunca los tronos respectivos de lengua madre y lengua madre adoptiva.

Hughes dedicó sus últimos años a lo más intenso de su obra, en mi opinión. Vio publicadas sus *Birthday Letters* (1998), espejo íntimo y abismal de su persona, la de Sylvia Plath y lo que compartieron. Vida, ciertamente. Me parece que la evolución de Hughes fue del "nosotros" al "yo". A raíz del suicidio de Plath, se dedicó a construir una especie de edificio reivindicatorio de su poesía. No se cansó de editarla y reeditarla, con *corpus* de notas cada vez más acuciosos y exhaustivos, con el fin de dejar, digamos, un verdadero testimonio de lo que él siempre valoró, su calidad y estatura poéticas, más allá de biografías, mucho más allá de cualquier anecdotario. A lo largo de este camino parecía ir avanzando bajo la sombra de una nube negra, un permanente augurio: "Tú nunca tendrás su rango, su originalidad, su voz", en el mejor de los casos, y en el peor, la crítica feminista que no

sopesaba a cabalidad su esfuerzo como editor, explicándolo, en cambio, como un aprovechamiento de luz ajena en pro de la propia gloria y enriquecimiento.

Mi interpretación no puede ser más distinta. Hughes se pasó la vida inmerso en ese "nosotros" que la hacía brillar a ella, mientras él esperaba bajo el follaje. ¿Culpa, estricta vara que mide o quizás algo de ambas cosas? Los actos trascendentes hablan por sí mismos en las innumerables ediciones de la obra de ambos. Ciertamente, Hughes gozó del privilegio final de ser Poeta Laureado de Su Majestad durante sus últimos años, reconocimiento que acaso le haya ofrecido la oportunidad de dirigirse más al "yo" con quien estaba en deuda.

Parte del cúmulo que dejó cerca de su muerte son sus versiones de *La Orestíada* de Esquilo (1999), la poesía completa de Yehuda Amichai y la *Alceste* de Eurípides (2000), especie de confirmación de que sus predilecciones, si bien parecían más que personales, tenían que ver, *stricto sensu*, con el hombre. Su "yo", en última instancia, calaba más hondo en un género humano, un nosotros de mucha mayor amplitud que el de una pareja. Al verse de manera objetiva y hasta descarnada en poemas y traducciones puso en claro, como rara vez en su juventud, su originalidad, su vuelta a los orígenes en la función clave del teatro griego: nutrir de vida, sanar las heridas. Como al griego, a Hughes se le presentaron sus propios dolores en calidad de ecos de un mal general y, supongo, como a él, no hallarse a solas con su dolor le habrá proporcionado algún consuelo. Eurípides, no sólo gran maestro del realismo, sino dramaturgo que le hablaba a cualquier época, le ofreció en bandeja de plata el sitio para una respuesta personal.

El argumento de *Alceste* es tan sencillo como sencillas resultan las analogías con los hechos definitorios en la vida de Hughes, las causas y efectos, las consecuencias, si las hay, de los actos volitivos.

Zeus, en un desplante de celos que de tan humano, humano lo hace pare-

cer, ha dado muerte a Asclepio, el gran curandero, hijo de Apolo. Éste, en represalia, ha victimado a los Cíclopes. Para expiar culpas, Zeus decide enviar a Apolo a casa de Admeto, rey de Tesalia (Ted Hughes), en calidad de sirviente o pecador en pos de penitencia. Viendo a tan noble amo aquejado por la enfermedad, Apolo le ofrece alejar a la muerte que lo amenaza, siempre y cuando alguien cercano dé su vida por él. Los padres, ya muy ancianos, serían la opción natural, pero se aferran a su mendrugo de vida, incluso con algo de fuerza argumental. La única que acepta inmolarse es la esposa de Admeto, Alcestis (Sylvia Plath). A punto de sucumbir, rodeada de la tristeza de sus hijos (Eumelo e hija silenciosa, equivalentes de los dos hijos de Hughes y Plath, con la diferencia notable de que Frieda sí ha decidido hablar en un par de recientes poemarios, donde

entreteje los estilos de sus padres, haciéndolos brillar con la inocencia real de su propia visión) y del arrepentimiento de su esposo por haberla aceptado como víctima vicaria, llega Hércules de visita. He aquí el centro del drama. Tratándose de quien se trata, Admeto se siente obligado a ocultarle al dios lo que pasa. Y lo logra, salvando así el riesgo en que habría caído uno de los "misterios sagrados": la hospitalidad. Ya sepultada Alcestis, Hércules se entera por los sirvientes que ella era el motivo del duelo. Se lanza a arrebatarla a la muerte y así premiar a Admeto. Después de los ritos purificatorios, que consisten en un silencio bastante aterrador, con más muerte que vida dentro, la "felicidad" vuelve a reinar en palacio.

Sabido es que, en Atenas, tanto los actores como los dramaturgos se consagraban a géneros específicos. Las barreras eran rígidas. Eurípides escribía tragedia, no comedia. ¿Ah, sí? *Alcestis* conlleva un desenlace feliz para los protagonistas, cosa que le otorga a la obra tintes comedioscos. Sin embargo, dado que se da aquí una especie de desastre, una especie de muerte, la comedia no es cabal: nos hallamos, entonces, en los terrenos de la *potencialidad* trágica, lo cual da apenas una calificación aprobatoria a *Alcestis* como obra "seria", según los cánones aristotélicos. En su calidad ambivalente, fronteriza, la obra postula una cuestión singular e intrigante, siendo la única sobreviviente de un conjunto de cuatro del cual era la última, es decir, la sátira...

A Eurípides se le conocía como el dramaturgo de lo impredecible. ¿Pretendería que *Alcestis* fuera un tipo distinto de obra, dueña de un tono fluctuante, raro en el teatro ateniense de la época, abiertamente una mezcla de lo serio y lo cómico, de lo uno contra lo otro, proponiendo, así, un método dramático que desafiara las categorías existentes?

¿Qué respuesta dará Hughes a todo esto? Antes que nada, acentúa justo estas características trágico-cómicas (burlándose a fondo de sí mismo), "teatralizando", valga la redundancia, de manera mucho más explícita.

Hércules, que en las traducciones convencionales aparece en escena discretamente para llevar a cabo su función ética, en esta versión toma posesión de la casa que el anfitrión le ha ofrecido y se permite una borrachera escandalosa. Representa, ante sus acompañantes lolao y Lichas, varias de las faenas que le han dado fama y renombre. Su ebriedad se impone como el gran personaje. Los sirvien-

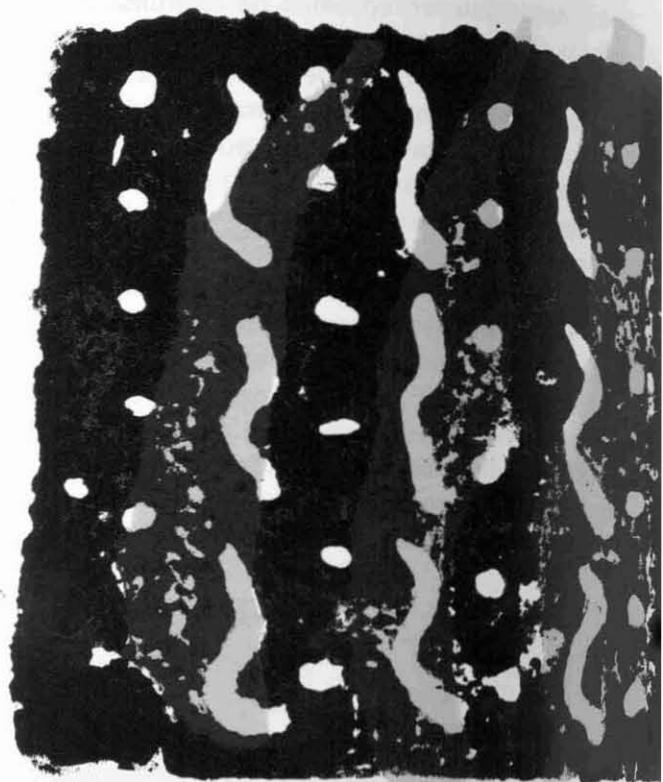


tes de casa, rapados en señal de luto por la pérdida de su ama, no dan crédito y padecen una vergüenza enorme. La mezcla de comicidad y ridículo es tal, que el propio dios cae en la cuenta de que algo anda mal, cuando se entera de la muerte de Alcestis. Toda esta parte nueva encierra una obra en sí, una miniatura grotesca dentro del acontecimiento trágico. Hércules experimenta un delirio, a consecuencia de su risible comportamiento; se deja hipnotizar por las palabras de su asistente y llega a ver la escena en que Prometeo se enfrenta a Zeus y él decide liberarlo. Incluso aparece en escena el buitre devorador de entrañas, en calidad de vicario del dios: Hércules lo elimina con lujo de pirotecnia, todo en el más puro campo de la sátira, la burla, la risa loca que provoca un buitre con alas de peluche quemadas, ¡vaya un representante divino en la escarpadura! ¿Para qué? Para revelar la verdad profunda, el gran secreto que guarda Prometeo: que el hijo será más grandioso que el padre. Cabal es la ebriedad; no se escatima la melancolía posterior, que empuja a Hércules a gritarle al buitre:

Estás muerto, y Prometeo, libre.
Sigue así, vas muy bien.
Sé tu propio triquitraque,
Gira en remolino de pavesas pirotécnicas.
Vacíate regando tus cenizas cual cirio romano.
Arde y relumbra hasta hacerte nada
Como un montón de pólvora.
No queda nada de ti.
No queda nada de ti.
No queda nada de ti.
Estás muerto, y Prometeo, libre.

Como si Hughes quisiera decirle a la gran Sylvia, venerada como una diosa de la poesía moderna, que acabe ya con el espectáculo que inició metiendo la cabeza al horno, y deje al hombre en libertad. Libertad para tener noticias también del ámbito de la muerte, del silencio purificador.

En este mismo orden de cosas, Hughes modifica al coro. En la tragedia clásica, el coro predica sumisión a los dioses y encarna una especie de cómplice emocional del protagonista; nunca lo traiciona, participa de sus secretos e intimidades. A su cargo tiene la función del confidente: aliviar la concentración de sentimientos, haciendo estallar la carga anímica. En vez de conservar al coro en bloque de las versiones tradicionales, Hughes lo divide en tres,



lo hace una mente, un corazón de distintas facetas que no sólo va analizando los hechos y las consecuencias de la vida del protagonista, sino que dialoga con las otras partes. Va desarrollando, además, una crítica independiente de las filosofías, las visiones del mundo; una comprensión más amplia, desde varios ángulos (tres), de la cual Admeto mismo resulta incapaz. El péndulo de su discurso oscila del reconocimiento de que no hay esperanza para el hombre frente a la enfermedad (física y espiritual) y la muerte, frente a la omnipotencia de la Necesidad con mayúsculas, a la posibilidad de lo contrario, ya que después de lo vivido insospechadamente nada es seguro. Razón de más, esto último, para imbuir esperanza en el ser humano: el coro, ya unánime, se mostrará de una pieza ante el dios de la Incertidumbre.

La interiorización psicológica de que gozan, en general, los personajes de Eurípides se ha respetado y hasta acentuado en el personaje de la Muerte, mucho más intenso, irónico y brutal, más real, que el de otras versiones. Al enfrentarse a Apolo, haciéndolo a un lado y hasta parecer pusilánime, débil en su jerarquía divina, se desnuda diciendo:

Soy el imán del cosmos.
Lo que tú llamas muerte
Es simplemente mi poder natural,
El jalón de mi gravedad. Y la vida
Es una breve ingravidez, una aberración
Del *status quo*, que soy yo.
Soy el cuerpo mismo de Admeto.
Y con todo lo horrible que pueda parecer
Soy el admirado cuerpo de Alcestis.
Sus vidas son la más breve concesión,
Mi concesión. Un permiso otorgado.
Como si yo me adormilara y soñara un poco.
Penetro en un sueño, y Admeto lo llama su vida.
Si despierto en el cuerpo de Admeto,
Él muere.
Si despierto en el cuerpo de Alcestis,
Ella muere.
Con todo el poder de sus cuerpos,
Mueren.
Y ahora estoy despierto, mírame, despierto
En el cuerpo de Alcestis.

Guiña el ojo este personaje perfecto. Pareciera que en el Hughes que habla por esta herida se ha dado la aceptación de una verdad más poderosa que la que una vez, muchos años antes, creyó ver bajo el nombre de placer, bajo el gran apelativo de creación mutua de los amantes, de amorosa perfección:

LOS ESPOSOS YACEN TRES DÍAS ESCONDIDOS
Ella le da los ojos, los encontró
Entre la maleza, entre escarabajos

Él le da la piel
Como si la hubiera tomado del aire para cubrirla
Ella solloza de temor y asombro

Ella ha encontrado manos para él, colocándoselas, frescas,
contra las muñecas
Azoradas una ante la otra, la recorren a ella, a tientas

Él le ensambla la espina, limpia pieza por pieza con cuidado
Las pone en orden perfecto
Rompecabezas sobrehumano, está inspirado
Ella se recarga, retorciéndose y riendo incrédula
Ahora ella le trae los pies, los une
Para que su cuerpo todo se encienda

Y él le inventa nuevas caderas

Con aditamentos y aros recién forjados,
todo relucientemente aceitado
Al ir puliendo cada parte, él mismo no da crédito

Insisten en llevarse uno al otro bajo el sol, ven
que pueden hacerlo con facilidad
Para probar todo lo nuevo en cada nuevo peldaño

Y ahora ella le alisa las placas del cráneo
De modo que las uniones sean invisibles
Y ahora él le conecta la garganta, los pechos
y la concavidad del vientre
Con un solo cable

Ella le da los dientes, atando sus raíces al punto
central del cuerpo

Él dibuja las mediaslunas en las puntas de los dedos

Ella le cose el cuerpo aquí y allá con hilo púrpura de seda

Él le aceita las delicadas piezas de la boca

Ella le incrusta la nuca, rollos de corte profundo

Él le pone en su lugar el interior de los muslos

Y así, jadeando de felicidad, gritando de fascinación
Como dos dioses de barro revolcándose
En la tierra, con infinito cuidado
Se elevan uno al otro a la perfección.
[Del poemario *Cave Birds*]

Tres son los días del rito de la perfección en el amor; tres, también, en *Alcestis*, los que hay que guardar silencio para cruzar la frontera entre vida y muerte...

Admeto, por su cuenta, es una alegoría moral más, y una clara analogía de su persona. Suscita conflictos, pero vive bajo la complicidad de su corazón. Eurípides ofrece en él un retrato del hombre no incapaz de sentimientos –como han creído a Hughes quienes hubieran preferido verlo borrarse de la escena–, sino inocente al respecto. A punto de la autocomplacencia, el coro lo despierta:

Has sido demasiado afortunado.
Has sido mimado.
Tu riqueza, tu felicidad.
Te han dejado estupefacto.
El sufrimiento, la pena inescapable

De vivir en el mismo mundo que la muerte
Ha resultado una sorpresa.
Como si jamás hombre alguno la hubiera tenido cerca.
Como si te hubiera escogido a ti injustamente.
¡Qué infantil!

Hay una burla, sí, pero en convivencia con la condición indefensa de Admeto, quien, ante una crisis, no tiene recursos para defenderse. Es, tristemente, el hombre que sí aprende por vía del sufrimiento.

Y ya que de innovación y libertad recreativa se trataba al traducir esta obra, Hughes, en el caso del personaje de Alcestris, bien podría haberse mantenido más cerca del original que, curiosamente y por cuestiones de estricta justicia poética, sí hablaba como Sylvia Plath, la doliente, la víctima; podría haberlo explotado para su beneficio; no obstante, supo que la literalidad —su propia espada de Damocles— habría resultado un exceso. He aquí la versión de Michael Walton:

Alcestris:
He escogido morir por respeto a ti,
Valorando tu vida más que la mía.
(Podría haber desposado a cualquier hombre de Tesalia.)
Pero no estaba preparada para vivir sin ti,
Sin el padre de mis hijos.
Escogí renunciar a la juventud y a la felicidad.

En vez de esto, Hughes la hace decir:



Yo podría haber vivido aquí,
En esta casa, con cualquier hombre de Tesalia.
Pero sin ti, me era imposible la vida.
Soy joven aún.
Te di mis primeros, mis mejores años.
Y ahora te doy lo demás. Es muy sencillo.
Mi vida era tuya cuando yo vivía.
Y ahora, conforme muero, es tuya.
Cuando haya muerto, será toda tuya.
Es toda de una pieza, y toda tuya.

Ante semejante enfrentamiento, Hughes sugiere: Sí, ha sido mía. Yo, Admeto, me he portado a la altura del misterio sagrado, la hospitalidad, para el dios vivo en la poesía de Plath.

Huelga decirlo, el logro mayor se halla en el lenguaje, tanto antiguo como modernísimo, que acude a la sencillez expresiva lo mismo que a un léxico sólo significativo hoy; al recurso del eco (a la manera de Gertrude Stein), la repetición de promesas, hechos y verdades que circulan por el túnel del tiempo, van y vienen, inalterados en realidad por su oscilación entre la era atómica y la edad ateniense. Quién habría imaginado a Eurípides describiendo a Zeus (en boca de Apolo, además) como "el hacedor del átomo"; a la Muerte hablando de la probable extinción de Admeto en los siguientes términos:

Su muerte habría sido una catástrofe nacional,
Una bomba nuclear vomitando una enorme nube
De consecuencias.

A Hércules presumiendo sus flechas "hidratóxicas" y describiendo al Minotauro muerto como "un monumento de músculo marmóreo, una fuente pública llena de *gush*" (las cursivas son mías). Y ante el reto supremo de arrebatarse a Alcestris a la muerte, quién habría concebido a este dios, ya sobrio, reflexionando así:

Necesito un desafío digno de mi padre.
Necesito aplicarle una doble Nelson
A un cuello inmortal.

3

Paralelamente, Seamus Heaney nunca ha suspendido su quehacer de traductor. Y es que, tal como en el caso de Hughes, no se trata de una actividad distinta, sino equivalente a sus otras áreas de dominio literario. Una parte importantísima de su poesía se encuentra precisamente ahí.

A diferencia de Hughes, Heaney ha avanzado del "yo" hacia el "nosotros", de un mundo personal a un panorama social, político. Como ningún otro poeta irlandés contemporáneo después de Synge, ha rendido testimonio completo de la relación entre la poesía y la violencia, en una época en que otros, al dar fe, han arrojado sus palabras al pozo de las polémicas.

Cuando se publicó *North*, no faltó quien lo tildara de promover una "estetización de la violencia", por ser uno de sus libros más llenos de la exhumación, digamos, del horror y el castigo infligidos a los seres humanos de otras edades y supuestamente otras culturas, inhumando con ello la agresión sufrida en su propia tierra. En ese momento de su producción, Heaney comienza a "traducir" la violencia del pasado a la cultura del futuro.

Traduce al escribir y al traducir transvasa; en ocasiones, realiza verdaderas transfusiones. Lo que explora, sobre todo cuando de textos de otros autores se trata, no habla de alguna misteriosa filosofía o visión del mundo de otros tiempos (cosa que podría pensarse, errando también, de su reciente versión del *Beowulf*, o del aún más reciente *The Midnight Verdict*), sino de las potencialidades de su propio lenguaje y su propio pensamiento.

Hay hitos significativos en este camino. En 1979 publicó, en una hermosísima edición de Liam Miller, promotor de la Dolmen Press, un par de cantos (xxii y xxiii) del *Infierno* de Dante, a los que tituló *Ugolino*, dado que cuentan los hechos que tuvieron lugar entre el arzobispo Ruggieri de Pisa y el conde Ugolino. Él mismo ha explicado por qué tuvo la necesidad imperiosa de aproximarse a esos cantos a su manera: "Sentí que había algo íntimo, casi carnal, en las congojas de aquella feudal Pisa del medioevo, algo que acaso podría darle cabida a las energías en curso, digamos, del Belfast contemporáneo, tan destructivas como aquéllas y, por tanto, tan concordantes". La intensidad, las facciones, las personalidades incluso de la Italia de Dante guardaban semejanzas, según su criterio, con la situación del Norte de Irlanda.

Sólo se emprende una traducción de este tipo al reconocer la vía de uno hacia ella y la de ella hacia uno. Se trata de un movimiento hacia adelante y hacia atrás entre un pasado profundo y lo que está ocurriendo en el momento: del pasado literario abismal al presente histórico definitorio; del presente literario al pasado histórico. La obra, al centro.

Estos cantos, sin embargo, ofrecían una muestra apenas para todo aquel que pudiera identificar el juego de espejos. Además, toda esa época de luchas encarnizadas en el Ulster que los irlandeses llaman "*the Troubles*" estaba demasiado candente para abstraerse sin herir susceptibilidades. Con su versión al inglés del *Buile Suibhne* (Sweeney Astray, 1983), Heaney se liberó de ese apego a las realidades contundentes de su aquí y ahora, gracias a un texto antiguo que le ofrecía una zona propicia para dolerse y cantar. Alzó el vuelo, como el rey-pájaro, exiliado a las copas de los árboles. Al abandonar la tierra, se transformó en una especie de testigo inhumano de sí mismo, de su patria, su comunidad, su religión, su postura social. El poeta que alguna vez había tomado partido en el mundo real, desde el cual exploraba analogías de metáforas distantes, ahora revertía el proceso, ubicándose en un mundo metafórico desde donde contemplar su territorio.

A su regreso, traía la cabeza más ligera. Había ayunado. Y la turbulencia continuaba. Entendió a cabalidad que la violencia continua, ese río subterráneo, jugaba un papel de tiempo griego, tiempo occidental mucho más amplio: que debajo de la experiencia inmediata de bombardeos, homicidios y tortura, se escuchaba el rumor de una vida más honda. Quiso, pues, reconocer que si bien la comunidad moral debía condenar a los exponentes de la violencia, la comunidad artística debía intentar al menos entender su autenticidad y sus raíces. Aquellas voces irlandesas que parecían surgir del *Infierno* dantesco también se habían escuchado en Grecia. De ahí, el *Filoctetes*, el cómo de su hallazgo, la pertinencia del paralelismo con *su* Norte.

Heaney no se apropió un texto antiguo por ser tal, sino por su valor intrínseco antes que nada, por el presente eterno que establece. Afirma: "No pensé: ah, he aquí una historia cuyo desarrollo y final pueden corresponder a lo que ocurre aquí y ahora. No. Lo primero fue el nexo con el material en sí": el verso y el poder dramático de Sófocles, el dinamismo del ritual que encierra la vida misma, su mensaje moral.

Sófocles escribía acerca del dolor y los dolientes. Se concentraba, en buena medida, en el sufrimiento emocional y físico. Grande entre los grandes, consideraba asuntos morales sin moralizar, ofreciendo en sus obras una especie de ayuda para sobrevivir en un mundo cuyas fuerzas más evidentes se hallaban más allá de la influencia o el control individuales.

Muy en el fondo, Sófocles experimentaba una fascinación por los papeles que la gente elige representar y las máscaras que usa; diríase que lo encandilaba la capacidad del *Homo sapiens* para engañar, engañarse y dejarse engañar. Por tanto, en casi todas sus obras —el *Filoctetes* no es la excepción— hay al menos una escena que desemboca dramáticamente en un complejo proceso de decepción.

Todo esto parece ya estar describiendo algo de la situación de permanente enfrentamiento de las mentalidades católica y protestante del Ulster. Mas, al observar al detalle, este microcosmos cada vez se define con mayor claridad; al destejarse la red de palabras falsas y verdaderas (en mensajes espurios que tienen un propósito "bueno", en verdades dichas "sin querer", en un acuerdo político de múltiples aristas titulado, curiosamente, "Acuerdo del Viernes Santo"), queda a la vista la persona digna, sobre todo, de compasión.

Rumbo al cumplimiento inexorable de su destino y supuestamente obedeciendo órdenes superiores, Odiseo abandona a Filoctetes en la isla de Lemnos porque ya nadie soporta sus quejas: el pobre tiene una llaga viva en el pie, causada por la mordedura de una serpiente maligna. Tal parece que lo han dejado a su suerte, con semejante padecimiento, a lo largo de diez años, al término de los cuales la tropa griega debe acabar con Troya. Es menester recuperar el arco y las flechas infalibles de Hércules, ambos en posesión de Filoctetes.

Pudiendo enfrentarse sin más a este hombre viejo y aquejado por la enfermedad para apoderarse de tan preciadas armas, Odiseo opta, en cambio, por el convencimiento y el engaño por vía de Neoptolemo, hijo de Aquiles, joven guerrero de principios sólidos e inmovibles.

En la traducción de Kenneth McLeish son siempre las palabras las que logran triunfos o fracasos. Odiseo le exige a Neoptolemo:

Debes timar a Filoctetes,
Enmarañarle el alma en una red de palabras...

Más adelante, al tratar de convencerlo del bien implícito en lo que le pide, añade:

La experiencia me ha enseñado
Que los golpes a veces fallan; las palabras siempre ganan...

Heaney respeta a la palabra muy de otra manera. No la llama por su nombre en los asuntos mundanos (de esta obra o de las negociaciones de paz en su tierra). Su Odiseo aconseja a Neoptolemo:

Vas a tener que ingeniártelas
Para engañar a Filoctetes con un cuento...

Y las enseñanzas de la experiencia en cuanto a lo certero de golpes o palabras simplemente no aparecen en su versión. Habrá de reservar otro momento para la palabra sin manoseos, libre de polvo y paja, que distinguirá por completo su manejo de la obra.

A continuación se da una de las escenas más importantes, un intercambio definitorio de conceptos éticos entre Odiseo y Neoptolemo: qué es el poder; qué, la fuerza; en qué consiste el honor griego, qué lo sostiene; hasta dónde la verdad funciona como arma eficaz ante el mal; dónde se hallan las fronteras del engaño respecto de un buen fin; existe o no algo digno del nombre sacrificio... y, sobre todo, ¿habría que derribar el muro que separa a la moral pública de la privada? *Grosso modo*, temas seguramente discutidos a profundidad y con lujo de detalles entre los miembros del Sinn Fein, por su cuenta, y los unionistas del Ulster, por la suya.

Sólo que la juventud de Neoptolemo brilla por su presencia. Aún tiene muy fresca y muy teórica la cartilla moral del griego. Con tal de no ser considerado traidor, acepta ir en contra de sus principios,



no sin padecer cierta mala conciencia. Desde que lo vemos aproximarse a la cueva de Filoctetes, el gran solitario del teatro ateniense, sentimos vivo el conflicto interior que le representa hacer a un lado su integridad. Resulta obvio que Filoctetes encarna a una víctima inocente a la que habrá que defraudar una vez más, con tal de conseguir el bien anhelado.

Las diferencias en la versión de Heaney, *The Cure at Troy*, se acentúan precisamente en su tratamiento de Filoctetes. Sí, se trata sin duda de un cordero inocente, sometido a una enorme injusticia, pero no *per secula seculorum*. Basta, parece decir el traductor irlandés. Por un lado, el doliente, dedicado a la contemplación de sus heridas, la exaltación de este acto, la autocomplacencia que implica el sufrimiento; por otro, los griegos que lo hirieron y lo siguen hiriendo, los perpetradores de la infamia contemplando, a su vez, la justificación de su sistema de gobierno y las metas que éste ha nombrado triunfales.

Filoctetes, en boca de Heaney, define su vida como "una parodia larga y cruel". El coro, no cómplice total en este caso, sino verdadera conciencia crítica del héroe, le arroja la verdad descarnada:

De tu llaga te alimentas, Filoctetes.
Lo digo por amistad de nuevo, y añadido:
Que el odio deje de carcomerte. Ven con nosotros.

El propio Neoptolemo llegará a gritarle:

Deja ya de lamerte las heridas.
Comienza a ver.

Neoptolemo engaña a Filoctetes con el gancho de ser coterráneo suyo y dirigirse en ese momento de regreso a casa. Filoctetes acepta acompañarlo e incluso le permite llevar el arco, de manera que cuando Odiseo aparece en escena y descubre las verdaderas intenciones de su encuentro, Filoctetes ha quedado solo e indefenso como de costumbre. Neoptolemo no soporta la contradicción. Recuerda haber insistido en que prefería "fracasar y respetarse a sí mismo, que ganar con artimañas". Decide permanecer al lado del viejo y devolverle el arco. Típicamente sofocleana, la obra mantiene a los personajes al filo de la navaja. Sin importar si los amamos, les tememos, los odiamos o nos identificamos con ellos, Sófocles los presenta como criaturas torturadas que luchan por la raza humana,

paradigmas, al fin, de las grandes emociones en crisis.

Odiseo, por su parte, es el gran cínico y el epítome del negociador:

Mi propósito siempre ha sido hacer las cosas
Con una actitud adaptable. Si trato con gente honesta
Que habla con sencillez, igual de honesto y sencillo
Me creerán. Mi principal preocupación
Es que las cosas avancen en la dirección correcta.

Frente a él, el dolor tan característico de la vida de Filoctetes viene a representar el otro lado de una competencia por el alma del hijo de Aquiles. Gana la batalla, por supuesto, esta encarnación del sufrimiento enaltecedor.

En la versión convencional, Hércules aparece al final, *deus ex machina*, para convencerlos a ambos, Neoptolemo y Filoctetes, de que se dirijan a Troya con los demás y cumplan con un destino común. Asclepio, el supremo curandero (que aún no ha muerto como, irónicamente, en la obra traducida por Hughes), lo estará esperando para sanarle la herida.

Con todo, pienso que la mayor contribución de Heaney radica en el coro, al cual otorga tres funciones primordiales. En primer lugar, este conjunto (que en la versión de McLeish aparece dividido en distintos marineros) funciona en bloque siempre, y es él, no Odiseo, quien hace la presentación inicial, narra los hechos anteriores al drama y establece la postura del irlandés contemporáneo:

Filoctetes.
Hércules.
Odiseo.
Héroes. Víctimas. Dioses y seres humanos.
Todos proyectan sombras, cada uno de ellos
Convencido de tener la razón, todos felices
De repetirse y repetir hasta el último de sus errores,
Sin importar nada.
Gente tan sumergida
En su propia autocompasión, que de autocompasión [rebotan.
Gente tan leal y sincera que se ha quedado fija,
Resplandeciendo de orgullo como piedras pulidas.
Se han pasado la vida admirándose a sí mismos
Por su tan prolongado sufrimiento.
Lamiéndose las heridas
Y luciéndolas por doquier como condecoraciones.
Odio todo esto. Siempre lo odié, y yo mismo

Soy tan parte de ello

Como parte de ustedes,
Pues soy el coro, y el coro
Es más o menos una línea fronteriza
Entre el tú y el yo y el esto del todo.

Entre el sentido que en las cosas
Ven los dioses y el que ven los seres humanos.

He aquí la línea fronteriza donde opera
La poesía también, siempre entre
Lo que querríamos que ocurriera y lo que ocurrirá,
Nos guste o no.

La poesía

Autorizó al dios a hablar. A ser la voz
De la realidad y la justicia. La voz de Hércules
Que Filoctetes va a tener que escuchar
Cuando estalle la piedra y fluya la lava.
Pero todo a su tiempo.

Por ahora, recuerden esto:

Cada vez que el cráter en la isla de Lemnos
Haga erupción, lo que Filoctetes contemplará
Será la ráfaga que él encendió hace años y años
En la pira fúnebre de Hércules.

La mente del dios le encenderá la mente una y otra vez.

Si Heaney no habla de política con todo esto, entonces no sé cuándo lo hará. Si esto no refleja las intenciones que siempre ha pregonado, pues entonces no ha viajado del "logro de un icono verbal satisfactorio (en sus primeras obras) a la búsqueda de imágenes y símbolos adecuados a *nuestro* predicamento". Heaney cree en la memoria cultural, en que las cosas no siempre son lo que tematizan. Abomina la poesía que explícitamente se bautiza como política o contestataria. Nada mejor que sus propias palabras al respecto: "Para tener efecto político, uno no tiene que escribir 'poesía política'. La presencia propia como poeta y la voz propia dentro de la *polis* conllevan un efecto político. Para mantener una cierta congruencia política, sólo hay que hacer bien las cosas".

El coro intermedio es partícipe de los secretos de Neoptolemo, al que da el tratamiento de héroe. Le es fiel. Sin embargo, en un momento dado, cuando el conflicto principal llega a su clímax y se descubre la verdad, el coro se transforma en la conciencia de Filoctetes. Lo convence de que ya su dolor ha logrado que Neoptolemo le otorgue la victoria permaneciendo a su lado, creyendo cambiar incluso la profecía

oracular, enalteciendo el poder de su respeto por sí y por su voluntad; y, sobre todo, le echa en cara esa condición de víctima que de una vez por todas tiene que dejar de explotar para su mayor gloria. Oráculo moderno será Heaney, con voz del condado de Derry.

El coro final resume lo que ha quedado ya a la vista: la falibilidad humana. He aquí el lugar de privilegio que Heaney ha destinado para el brillo poético. A estas alturas, el coro se define, según el *dictum* reyista, como "el dios que lo ve todo, tú, yo, y la conciencia misma del drama, enfrentada a su propio espectáculo". Por su boca, de hecho, habla Hércules (sin necesidad de apariciones a la *deus ex machina*); sus palabras sí serán las flechas que nunca fallan:

Los seres humanos sufren,
Se torturan unos a otros,
Se hieren y se endurecen.
Ningún poema, drama o canto
Será capaz de compensar el mal
Infligido y soportado.

Los inocentes en las celdas
Se azotan contra los barrotes.
El padre del huelguista de hambre,
De pie en el cementerio, mudo.
La viuda del policía, con negro velo,
Se desmaya en la funeraria.

Dice la historia: *No abrigues esperanzas
De este lado de la tumba.*
Sin embargo, una vez en la vida,
El tan esperado cambio en la marea
De la justicia puede ocurrir,
Y con él la rima entre historia y esperanza.

Que un cambio en la marea sea la esperanza
Del lado más distante de la venganza.
Hay que creer que una costa más lejana
Sea alcanzable desde aquí.
Hay que creer en los milagros,
Las curaciones y los manantiales de salud.

A fin de cuentas, el candado con que cierra esta versión de Heaney se llama esperanza (viva mientras continúe la posibilidad de la paz en el Ulster), lo mismo que en la *Alcestis* de Hughes, cuyo coro final afirma:

Nada es seguro.
Lo que parecía inevitable



Se reduce a nada.
Y ahora
Vean cómo Dios ha logrado
Lo que parecía increíble.
Dé esto esperanza al hombre.

POST SCRIPTUM

Entre nosotros, Alfonso Reyes escribió su *Ifigenia cruel* haciendo eco, tan moderno como el de las dos versiones que he venido comentando, a las exploraciones que del hombre hicieron los griegos. Él queda claramente retratado en la "raza superada" que representa Ifigenia, quien, al recuperar la memoria (de los hechos sangrientos que vivió su patria, México y su familia), se opone a un destino supuesta y oracularmente predeterminado. Recuerdo una puesta en escena en la Universidad Iberoamericana, en 1976 o 1977: Luis de Tavira, con increíble visión, se las ingenió para ir intercalando entre los tempos de la *Ifigenia* la *Oración del 9 de febrero*, relato en una de las mejores prosas de nuestro siglo acerca de lo que significaron para el escritor los sucesos de la Decena Trágica y, sobre todo, la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes.

¿Sería descabellado pensar, a estas alturas, en una puesta semejante de *Alceste*, con las *Birthday Letters* entreveradas? ¿O en *The Cure at Troy* complementada con ciertos poemas de Heaney, o incluso una parte del magnífico texto en prosa de su discurso de recepción del Nobel?

La sustancia griega, para bien nuestro, así como una nueva actitud de muchos artistas del mundo anglosajón al retraducir obras clásicas, puede erigirse como la gran esperanza del siglo. De un siglo infantil y ya fatigado. La poesía, para variar, tendrá la última palabra. ▀



Güera *Miss Clairol*

Carla Faesler*

En la tienda, la caja ronronea,
libera el cuerpo aquello que le falta:
feromonas y rosa adrenalina,
sonrisas de sustancias incoloras.

Es el nuevo color en los cabellos,
obligados al rizo, sometidos al rayo,
lejos del lacio oscuro que señala
el emblema más pobre. La industriosa

bondad de lo exitoso, ese blanco
compacto en las mejillas, sobre aquellas
facciones de vencidos ahora alegres,

maquillado su miedo y su fracaso,
cuya imagen por fin ya palidece
del espejo del mundo eliminada.

* Ciudad de México, 1967. Entre sus publicaciones está el poemario *Anábasis maqueta*, con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2002



Poema

Inti García Santamaría*

A Valentina Larrondo

estela
la de la

pirámide circular

un rojo
cono [ser
otro rojo (distinguir
lo granate)]

el pulso del púlsar
ayer

hoy la
tierra

tronco tupí
tantas palabras para "loro"
y lo demás

aurora
la de la
ladera

viernes
oyes viento

una habla
una lente

habla

labra veredas

sin apalabrar caminos

habla

* Ciudad de México, 1983. Tiene publicada la *plaquette* de poemas *Recuento al final del verano* (NarrArte, 2000). Estudia letras hispánicas en la UNAM

LAS ESPERAS DE MAX AUB

Pedro F. Miret

Entre tres vértices vitales transcurrió la vida de Pedro F. Miret: Max Aub, Luis Buñuel y José Luis Benlliure. El primero lo arrastró por los meandros de la escritura; el otro le mostró los intrínquilos del oficio cinematográfico; el tercero lo ayudó a templar su concepto de arquitectura. En el presente texto recuperado, Fernández Miret—nacido en Barcelona en 1932 y muerto en la ciudad de México en 1988— rinde tributo al patriarca de los transterrados españoles, a quien se festejó en junio reciente el centenario de su nacimiento. Se trata de un ensayo por el que se infieren sus dotes de crítico y por el que nos acercamos a una de las facetas menos conocidas de Miret: el ensayista literario, otra de las caras de un poliedro que se sostiene por las de guionista, pintor, arquitecto, escenógrafo, actor, además de literato incursionado en el cuento, la novela y el teatro. Coinciden en este acercamiento las mejores cua-

lidades y características de la escritura mireteana, que acaso nos sirva para recuperar la obra de un narrador reverenciado, escasamente divulgado y aún más olvidado de la historia literaria. Empresa de recuperación que ha iniciado Maía F. Miret, su primogénita.

Resta agradecer, en nombre de los editores de la revista Universidad de México, a Victoria Schussheim la autorización y su gentileza para reproducir este paseo por la obra maxaubiana.

"Las esperas de Max Aub" se publicó en siete entregas en la primera página de "El Universal en la Cultura", sección de El Universal, del 7 al 13 de julio de 1986.

Javier Perucho

Max Aub era un escritor prolífico y talentoso. Raro es quien tenga la totalidad de su obra. Yo no soy la excepción, pero poseo algo que no creo que tenga el común de los lectores. Se trata de unos cuadernillos, por entregas, a los que dio el nombre de *Sala de espera*. Constan de 16 páginas y están íntegramente escritos por él. La fecha, 1948. El precio de cada uno: \$1.50. Sí, lector, leyó bien, un peso con 50 centavos, pero de los de antes.

Releyéndolos nos damos cuenta de la importancia que tienen en su obra. Son las piezas faltantes para entender por qué es uno de los escritores más importantes de su generación: quien sólo esto hubiera leído de él, llegaría a la misma conclusión. Merecerían ser reeditados, conservando su formato original, pues Max también era un amante de las bellas impresiones... En estos cuadernillos hay de todo, como en botica; obras de teatro, todas en un acto, cuentos, poemas y algo que me atrevo a llamar "imágenes". No llegan a cuentos cortos ni son el germen [*sic*] de cuentos largos o novelas. Son sencillamente imágenes literarias y nos revelan a un Max Aub íntimo y observador como jamás imaginamos.

Sus obritas de teatro tienen una constante: son situaciones del exilio y de la España franquista. Su amargura nos conmueve, pues percibimos mucho de verdad, mucho de autobiografía en ellas. Habla en primera persona. Quien dijo que "escribir es recordar con talento" no dijo sino la pura verdad. Habla sólo del exilio español, es cierto, pero en realidad habla de todos. Los conflictos humanos que se producen en éste deben ser, tienen que ser los mismos en cualquier lado que se dé el desarraigo. Impresiona la forma en que describe la degradación del hombre y la mujer.

ANDRÉS: Lo único que he conocido desde hace años es eso: la policía. Sería divertido ver cómo es desde adentro. Al fin y al cabo la culpa no es de ellos, sino del mundo tal como es hoy.
["A la deriva"]

Seres acosados que se tornan cínicos y escépticos para sobrevivir. Sin objetivos mediatos, pero sí uno inmediato: salir del infierno creado por el propio hombre... Quizás lo logren, pero sabemos que quedarán marcados de por vida, nunca volverán a creer en nada. Su pasado, sin grandeza, de los que no se pueden contar a los nietos.

II

Los personajes de la España franquista que describe no son menos amargos. La vida parece normal, la gente trata de fingir que lo es. Pero esta falsa normalidad se quiebra constantemente. Es peligroso decir ciertas cosas, hay que acostumbrarse a pensar dos veces lo que se va a decir. Se vive en el reino de la delación.

ISABEL: Me lo han contado los cientos que, como yo, vuelven: las llamadas a la puerta. Los ¿quién será a estas horas? Los pasos. Pero eso pasa. Se da una vuelta en la cama y se procura olvidar... Lo malo, para ellos, es que el olvido no se despacha en la botica. ¡Qué gran negocio harían vendiéndolo!" ["La vuelta"]

Si los personajes de "A la deriva" viven en el terreno de volver a ser remitidos al infierno, los de "La vuelta" tratan de hacerse a la idea de que finalmente ese sitio es vivible, a pesar de todo... Vivir, ésa es la constante de todos los personajes. Hay que pasar por todo, hay que pagar cualquier precio para seguir vivo, incluso tratar de entender.

ISABEL: ¿Es que reunir a los maestros de primera enseñanza es un crimen?

DAMIÁN: Para ellos sí.

ISABEL: ¿Los justificas?

DAMIÁN: Se defienden por la fuerza. No tienen otro medio.

["La vuelta"]

Es lógico que estas obras de teatro no se monten; no las podríamos resistir. Se nos ha acostumbrado a otra imagen del hombre, a saber: podemos soportar la adversidad, la humillación hasta cierto punto, pero pasando determinado límite surge la rebeldía, despierta la dignidad adormecida, se vuelve a ser hombre... Quizá ocurra en ciertos casos, pero no en los personajes de Max Aub, es decir, en la gran mayoría. Él lo vio, él puede dar testimonio de que no es así... pero no es un detractor del hombre, es un cronista de sus debilidades.

DAMIÁN: ¿No vas a salirme ahora con que todos los hombres nacen buenos?

ISABEL: Hoy lo único que les enseñan es ir a lo suyo por caminos más torcidos.

DAMIÁN: Todos lisiados.

ISABEL: Sí. La humanidad está coja... pero no manca. ["La vuelta"]

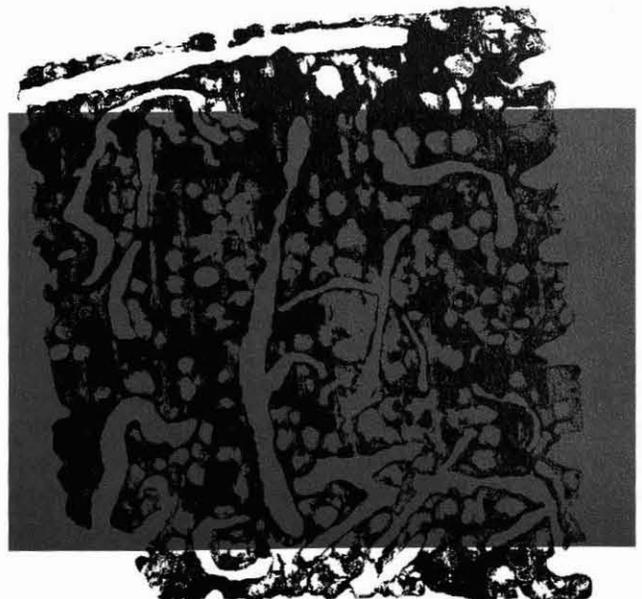
En "Los excelentes varones", una de las breves obras de teatro de Max Aub, uno de los personajes tiene una reflexión sobre un tema obsesivo para él:

WINKEL: La Policía es la fuerza coercitiva del mundo que estamos viendo nacer. El pueblo que la tenga mejor, dominará... es el reino de la Policía. ¡La Policía dueña del mundo! ¡El mundo será de los polizontes! ¡Cada quien con su ficha!

El contacto con la policía está en la experiencia de todos los exiliados. Para un escritor es una eventualidad remota, casi absurda, tener trato con ella, y más como primera consecuencia del destierro. No lo podrá olvidar jamás, aparecerá en sus pesadillas y en su obra. Podría parecer exagerado. No lo es. Para un exiliado el trato con la ley es otro. Es sospechoso en potencia ante todos los policías, por serlo de la policía de su propio país: "Algo habrá hecho".

Sin embargo, lo que pasó con los poetas del exilio también ocurrió con Max Aub; el terrible dolor del éxodo lo enriqueció como escritor.

Leyendo sus obras de teatro tenemos la impresión de que todos sus personajes hablan igual. No es exacto: hablan de lo mismo, que es otra cosa. Sólo quienes han pasado por el *shock* de una guerra lo saben. Alguien me contaba que durante los años de la posguerra, en España había un tema recurrente: la comida, de la misma forma que ahora el tema obligado entre nosotros es la inflación, es decir, la supervivencia.



"La cárcel" es una obra ambiciosa a pesar de su brevedad; siete mujeres en un calabozo... de España, naturalmente. Aquí las mujeres no sólo hablan de lo mismo, sino que hablan como hombres. La femineidad, los temas "propios de la mujer", constituyen un lujo desconocido. Hay que ser medianamente feliz para amar.

PILAR: Hay que enfrentarse a la realidad tal como es. La imaginación no sirve para gran cosa.

SUSANA: Por ahí dicen que mientras haya vida hay esperanza.

PILAR: A veces para que viva la esperanza hay que dar la vida. Eso, nosotras las mujeres lo sabemos mejor que nadie.

Dos de las mujeres tienen un diálogo que resume mejor que cualquier ensayo el pensamiento de Max Aub:

TERESA: ¿Qué haces?

PACA: ¿No lo ves?

TERESA: ¿Rezas?

PACA: ¿Es pecado creer en Dios?

TERESA: No. Pero ¿no te basta que nos lleven cada mañana a la capilla?

PACA: Aquello no vale.

La historia más terrible que haya contado Max Aub es sin duda "A la deriva". A su lado *Macbeth* nos parece ingenua. ¿La trama? Una prostituta y un hombre entran a un hotel. Hablando, hablando, descubren que son marido y mujer y que ella es, además, informadora de la policía. Un *tour de force*. El hombre trata de matarla cuando ella le propone ser también "chivato". No lo hace.

ANDRÉS: No vale la pena. Sois demasiados. De uno en uno no se acabaría nunca. Anda a denunciarme. Anda, ¿qué esperas? ¡Quería una ramera! ¡Una ramera! Era demasiado pedir. Me salió una cochina chivata. ¡Púdrete!

La policía siempre presente. Por una ironía del destino, o quizá del propio Max, la obra se estrenó en el penal de las Islas Marias en 1947.

En "Tránsito" narra la nostalgia de un refugiado español en México. En las noches el pensamiento vuela a España. ¿Qué estará pasando ahora allá? Lo único que sabe con certeza es que está amanecien-

do. Otro exiliado llega a su casa a comunicarle el propósito de volver.

EMILIO: Te meterán en la cárcel.

ALFREDO: Que te metan. Por lo menos comeré garbanzos o lentejas de allá. Aquí lo perdí todo... hasta el acento...

No lo hará, y mucho menos por un plato de lentejas. La analogía es demasiado obvia. Cada personaje representa la dualidad del exilio: por un lado los que están preparados para que sea definitivo, por el otro los que todavía no lo están... y siempre lo estarán malamente.

Muchos españoles verbalizaron el exilio en el café. Viene de raza. Max Aub lo hizo en su obra. Salimos ganando.

III

Las "imágenes" de Max Aub, como apuntamos, no son gérmenes de cuentos, novelas ni simplemente "salidas en falso" de un escritor. Son, eso sí, esbozos literarios a la manera de los apuntes que hace un pintor para captar lo fugaz, algo que quiere retener, una atmósfera, una figura, una luz. Como suele ocurrir, estos esbozos, hechos sin la presión de realizar una obra ambiciosa, son por lo regular pequeñas joyas... Injustamente son considerados como obra menor, pues la gran obra debe ser una novela con el mayor número de páginas posibles. El público no perdona que el escritor o el pintor trabaje poco: piensa en términos de estiba: quien carga el saco más grande es el mejor.



MUERTE

La ventana se abre sobre tejados y chimeneas. La buhardilla es estrecha. El menaje pobre, alegre, gustoso. La mujer juega con su marido, ríe, se desliza, le quiebra. El hombre la cerca, la busca, impaciente. Ella, de un salto, se encarama y se sienta sobre la barandilla del balcón del séptimo piso. Las manos bien cogidas al hierro horizontal. Las posaderas se le van un poco afuera. La falda negra, las medias pajizas. Ella se dobla hacia adelante riendo. Las faldas se le sobresuben hasta las rodillas descubriendo una liga verde. De pronto le giran las muñecas, se desfonda, cae hacia atrás, horriblemente desfigurada, se hunde. El hombre se precipita hacia el balcón. La mujer va cayendo en el vacío, sólo se ven las faldas negras, las piernas claras, circundadas, más allá de las corvas, por las ligas verdes. El hombre la ve caer, la ve inmóvilmente caer. La ve caer para toda la vida. La ve llegar al suelo y quedarse allí abajo de la misma manera que caía por el aire: la falda negra, las medias pajizas, las ligas verdes. Un instante cree que sueña, que ella se va a levantar, que no ha pasado nada. Va a gritar. De pronto piensa en que si lo hace creerán que ha sido él o ella: crimen o suicidio. Seguramente se va a levantar. No pasa nadie por la calle. De pronto, de la acera que no ve, sale un hombre que toma a la mujer por los sobacos y la arrastra. Queda una mancha roja, oscura, brillante, enorme. El hombre baja hundiéndose, cayendo escaleras abajo de un golpe.

¿Dónde ocurre? ¿Quién es el hombre, la mujer? ¿No importa? Saberlo no enriquecería el texto.

—¿Tenías novia?

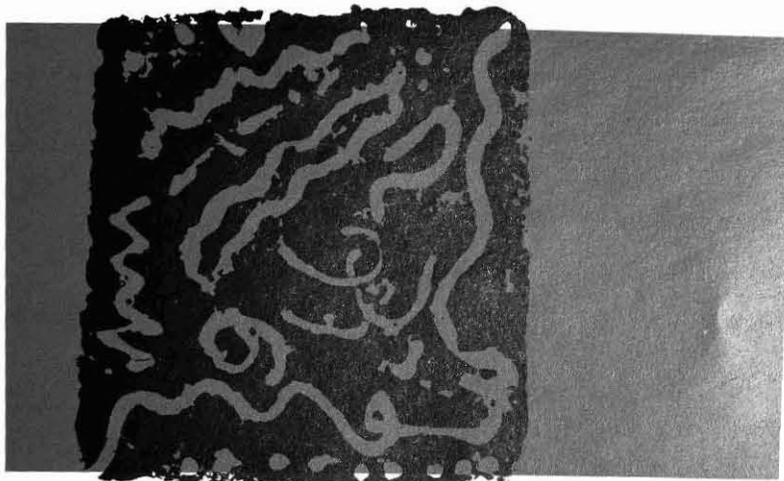
—¿Quién? ¿Yo? No.

El río corre mansamente entre la arboleda y las riberas empinadas. Bajamos a lavar las pesadas tinas. Los guardias acuden a ver si quedan limpias de zurullos:

—Límpialo mejor, si no quieres que te obligue a hacerlo con la lengua.

Cojo un manojo de hierbas y obedezco. Enrique Serrano Piña me ayuda, los pies en la mansa corriente.

—Cuando volvamos allí no hay que afusilar a ninguno: aunque sé quién denunció a mi hermano: es de Sevilla.



—¿Y si te lo encuentras?

Me mira fijo, se encoge de hombros:

—No caerá esa breva.

Insisto. Sonríe con su cara de niño:

—Lo mandaré a Montpellier... o como se diga —pronuncia: Monpeyé—, para que vea lo que es bueno.

—Allez, ouste...

Resbalamos, subiendo. Se forma de nuevo la conducción. Tras los Pirineos, España.

Luis González Merino era un hombre enjuto, con los labios mal marcados, miope y un poco redicho. Muy apegado a sus prerrogativas de hijo único, trataba a sus padres con cierto desprecio y éstos lo aguantaban con gusto:

—Es nuestra alegría. ¿Viste bien, no?

Su miedo: que se casara. Nunca abrieron boca por verle llegar tarde. Como si el trasnochar compensara, para ellos, tácitamente, el matrimonio. Rehuía toda conversación que lo pudiera llevar por los aledaños de la coyuntura oficial y sacramental. Era el tema obsesionante de las conversaciones de los viejos cónyuges:

—Nunca estará mejor que con nosotros.

(Con esa cerrazón a todo que permite a los hombres ver en los demás su complemento; sin advertir en el prójimo sentimiento idéntico.)

Estas dos "imágenes" no son tales, son fragmentos de los cuentos "Otro" y "Un traidor". Sin embargo, constituyen dos excepcionales miniaturas en sí del mejor Max Aub. Como en el caso de la serie *Los horrores de la guerra*, de Goya, cada imagen suya puede ser autónoma. ¿Goya? ¡Qué cerca del pintor aragonés!

IV

En los números 3 y 6 de *Sala de espera* hay dos textos capitales de Max Aub: "Tibio" y "Elogio de las casas de citas". El primero, el hilo del pensamiento de una mujer sola, describe el amor mediocre sin solución de continuidad.

No me quieres
Ni me dejas de querer.

Max pinta magistralmente una relación que no lleva al crimen ni a la felicidad absoluta, o sea, lo usual. En el medio tono es donde el escritor tiene sus más grandes logros, donde más conmueve, donde lo seco y breve de su lenguaje entra en consonancia con su temática. Si hubiera sido pintor, habría pintado como Gutiérrez Solana, sin concesiones y con colores sombríos. Esto se hace evidente en el segundo relato, éste absolutamente visual. Es casi un estudio de atmósferas y olores. Si algún día olvido quién lo escribió —cosa improbable—, y que es un cuento, juraré haber estado "allí". No creo exagerar al decir que es no sólo el mejor relato de Max Aub, sino uno de los mejores jamás escritos en lengua española.

TIBIO (fragmento)

Hablo. ¿Hablo con quién? Contigo, conmigo. Hablo con todo lo que me rodea. Si yo fuera todavía mi abuela te escribiría o me escribiría en un diario con cantos dorados y cerraduras chiquitas asegurada con una llave que guardaría en mi seno. Pero hoy escribir cuesta mucho. Todo se resuelve hablando por teléfono. Cuesta mucho menos mover la lengua que la mano. Hablo contigo esperanzada, sabiendo que no vendrás. No vendrás hoy. Lo has dicho: No me esperes. No te espero y sin embargo cada ruido que sube de la calle o viene de la escalera me pareces tú. Espero verte entrar en cualquier momento. Oigo el ruido de tu llave en la cerradura. Ya se corre el pestillo, ya chirrían leves los goznes, ya estás aquí. Pero no. No vendrás. Estoy segura de que no vendrás. Lo repito para ver si el encantamiento de la palabra hace nacer en ti, donde estés, el deseo de venir a verme. Ya sé que no me quieres. No es ésta la frase exacta. Sé que no es que no me quieras, pero tampoco me quieres. No me quieres ni me dejas de querer.

ELOGIO DE LAS CASAS DE CITAS (fragmento)

Allí todo es claro, sin problemas, matemático. Las

escaleras varían, pero no la tranquilidad recolecta [sic] que las envuelve: Casa burguesa con lejano tufo de comida media: ¿de la portera?, ¿de los inquilinos? Mezcla. Lento ascensor ensortijado de hierros colgados, pintojos de anilina plateada, de difícil puesta en marcha e incontrolable botón de descenso. Alfombra a medio uso.

Timbre apagado. Quién avizor. Entreabrir sigiloso.

—Pase usted.

—¡Ah! ¿Es usted?

—¿Todavía no ha venido?

—Entre aquí. Pase usted.

Gruñido.

—Tanto tiempo sin verle.

El tono, como siempre, según las relaciones, las propinas y los conocimientos.

Pasillo oscuro. Cortinas de gro o terciopelo. Las aparta la gerente. El mundo es capitalista y descubre un salón oscuro con su tresillo de damasco ajado —azul, rojo o verde—, mesilla en el centro con uno o dos ceniceros, de cristal o de latón, según. Alfombra roída de estilo que fue persa. Almohadones de satín y una muñeca historiada, sentada, con los ojos muy abiertos, en una esquina del sofá. El empapelado —serio, triste— se adorna con un Sagrado Corazón de Jesús, rojo y amarillo, enmarcado de negro. En una esquina un pie, de estilo vienés, sostiene un jarrón con flores artificiales descoloridas por la electricidad y el tiempo. Una ventana cerrada da, sin duda, a un patio interior. Tranquilidad. Silencio grato.

—Siéntese.

Gruñido contestante. ¿Para qué llegar al esfuerzo de la palabra?

Todo está claro.

—Ahora vendrá.

Gruñido.

—Espere un momento. Ahora sale.

Siempre: —¿Me permite?

Y la proxeneta desaparece en el revuelo del cortinón. Entonces el hombre saca un cigarrillo. Lo enciende pausadamente, mira el Corazón de Jesús o la Sagrada Familia y se siente satisfecho. El ruido de una puerta se abre, una voz: —Aquí no, allá.

El hombre sale. Baja las escaleras a pie. Ligero. No se vuelven a ver.

Decidme si conocéis algo más perfecto. ¡Oh maravilla del dinero!

V

En *Sala de espera* también está presente el Max Aub poeta. No es fácil imaginarse haciendo poesía al hombre que páginas antes nos hablaba del naufragio de su generación... y todavía más asombroso resulta que esa poesía no tenga vestigios de color ni amargura. Todo lo contrario, es soñadora, amable, precisa y siempre con el concepto exacto de la palabra. Casi ni es poesía, sino una extensión de su prosa.

DJELFA

Paisaje

Ahora, ¿es aún de noche? Quizás. Puntea un hálito frío y pálido sobre las lomas muertas, dando a las estrellas un nuevo brillo mortal. Larga playa plateada del horizonte. Última bocanada de la luna, ojo del nuevo día, soplo leve; levadura, suavísimo resplandor de la noche clara, lentitud eterna. En el silencio siento rodar la tierra hacia adelante.

Ya se recortan negras, en grises suaves, las albradas, hacia Levante. Levísima brisa, tibia. El día viene a darse preso. Muy lejos, desgarrado, el último gañido de la postrera hiena.

¡Desierto!, espejo del cielo. El morabo de yeso, cráneo mondo semiescondido tras la colina, frente por frente de la auténtica media luna del cielo: Tarjeta postal de Constantinopla.

¡Qué grande es todo! Mas la luz gana contornos y mata distancias. Todos prisioneros.

DESIERTO

Allá donde llega el ojo,
llega la nada,
amarilla y parda.

(Una teoría de camellos,
lentas, prietas cuentas, enhebra,
ristra de sarna
tiempo y tierra rastreta,
cieno y siena.

Donde pones el ojo,
todo es nada,
duna, duda, arena.

Lo único cierto: el hombre.

—Oh... é! ¡Oye!

Sin más eco que Jehová
o Mahoma.

(Al fin y al cabo tanto monta,
sólo oye
el hombre).



Allá donde llega el ojo,
llega la nada,
amarilla y parda.

La diferencia entre ambos parece estar únicamente en su disposición tipográfica: la poesía vertical, la prosa tendida, pero resulta fácil convertir el texto en otro poema y el poema en prosa.

MORA (fragmento)
El sol, la sed.
Al norte, Argel.
Una morilla
anda cernidilla,
blanco garbo,
blanca gracia,
blancos pliegues
y repliegues,
blanca almalafa.
Ojo oscuro entrevisto
que ve sin ser visto,
mira y ofrece.
Sólo apunta
y brilla
la negra punta
de la zapatilla.

Max Aub no deja de ser prosista para hacer poesía. No usa de esa lírica específica de la poesía. "El sol, la sed." Ya sabemos que un sol puede ser "de fuego" y que la sed es "atormentadora"; no hace falta decirlo. Marín Cañas decía que la inspiración desbordada es el peor enemigo de un poeta. Quizás dé buen resultado en el primer momento, pero a la larga nos condena a ir a hacer compañía a Rubén Darío. No será el caso de Max Aub.



VI

Si Max Aub en sus poemas "Desierto" y "Mora" se muestra evocativo y sereno, en "Plegaria a España" lanza un grito desgarrado contra la persistencia del mal. Clama venganza contra el invasor interno, contra quien se ríe del vencido y su impotencia. Nunca antes ni después escribió ni volvería a escribir algo tan visceral, tan cargado de emoción, tan violento y tierno a la vez, tan lastimero y gallardo. Si sus otros poemas son para leerse en silencio, éste es para decirse en voz muy alta. Es un verdadero "poema de batalla".

PLEGARIA A ESPAÑA

SEGÚN LOS SALMOS LXXIX Y LXXX

¡Oh, España! ¡Oh, mi país contaminado,
Puesto en montones y en almoneda,
Carnicería sin fin abierta a los cielos,
Madre de cuervos!
¡Oh, España mía, violada cada mañana!
¡Oh, España nuestra, cementerio abierto!
¿Por qué nos desamparas?
Aquí estamos por ti y tenemos que soportar las
[risas y las burlas

Que despiertan tu amor.
Somos afrentados porque creemos en ti.
¿Hasta cuándo, España?
Tú que eras todo oídos, tú que eras los
ojos de todos y cada uno de nosotros.
Allá envuelta en tu mar inaccesible.
¡Derrama tu ira sobre los que no te aman,
No dejes rastro de ellos,
Anticípanos tu misericordia!
¿Por qué dicen todos, con sus malos ojos,
Dónde está vuestra España?
Ayúdanos con la gloria de tu nombre.
Y líbranos y perdona nuestros pecados, por la
[gloria de tu nombre.
¡Álzate ante todos! Oye el gemido de tus presos,
La venganza en la sangre de los que te quieren
[bien,
De tus obreros, España.
Conforme a la grandeza de tu nombre preserva
[a los condenados a muerte.
Y vuélvanos a tu seno.
Y revuelca en tu infamia a los que te han
[deshonrado.
Nosotros somos tuyos, España, en el destierro.
Quisiéramos tener manos en tus costados.
Brazos por encima del océano.

husmo, despierta con un ojo solo. Esa tierra cargada de bichos engendrados por el calor...

Ese calor, esa fiebre que rezuma del mantillo. Ese ahogo, ese fuego lamido por el ruido del mar.

Este bochorno, este ardor mate.

Esta mariposa enardecida por la lámpara, empedernida de furor por penetrar en la luz artificial, cerrada a todo lo que no sea su deseo. Y este zancudo al que debiera aplastar, convertir en pasta sanguinolenta, ahí mismo donde está.

Grillos, agujeros, un cacareo lejano, otro; ladrillos encadenados, perdidos. Un grajo, y el fondo continuo, muerto, del mar. Una mosca, un mosquito, otro, todos engendrados por el calor. (Pasteur miente.) Engendrados por el calor, como el agua salada del mar, y el sudor y la inquietud, y la acechanza, y la intranquilidad. Ese susurro, ese golpe, ese latir, ¿es el mar o las palmas en el viento? ¿O el viento suave, traidor, por las palmas?

Si bajo a dormir en la hamaca, entre los cocoteros, la luna no me ha de dejar. El Pacífico muriéndose, a mano. Por lo menos desde aquí no le oigo. O creo que no le oigo. Si me fijara bien, lo oiría.

Quieta lagartija fija en la mosca y que, de pronto, se la traga. Vaguedad de un mundo preciso. ¿Qué espero? ¿Dormir?

Deslizarse, como un bulto, por la pendiente del sudor. El sueño, como una serpiente, arrollado a los pies de la cama.

A lo lejos, bajo la luna, la suciedad acumulada del pueblo, triste, pequeño, desconchado, desportillado. Los cocoteros y la luna. Trópico de tarjeta postal, trópico verdadero.

De cómo las lagartijas se comen las moscas, o la mejor táctica militar. ¿Qué espero de la puerta cerrada? ¿Qué acecho en esta tierra que acecha si me guardan las iguanas? ¿De dónde ha salido esta nueva mariposa si me aguarda la tela metálica? Telarañas. No, no hay telarañas en el cuarto. Araña negra, escorpión, alacranes, garrapatas, tarántula, serpiente. Todo se arrastra, pica, roe, vuela, zumba, muere, punza...

Impotencia. Todo se mueve, menos uno. Caen los párpados para volver a abrirse. ¿Qué rueda, qué se desliza? El sudor por la frente. La luna por el cielo claro y sin estrellas. Querer volverse del otro lado, y no podrá, ¡oh, red! ¡Un puñal para asesinar el bochorno y echarlo al mar!

Escalofrío de las palmeras, respiración monótona del mar. Viento a ras de tierra, caliente. Y la serpiente, la serpiente...

AMANECER EN CUERNAVACA (fragmento)

Todavía no zumban las moscas, todavía no salen las lagartijas, todavía no picotean las gallinas ni alza sus crines el caballo. Sólo un perro sin nombre corretea flaco, la cola a lo que sea, husmeando sin parar hasta perderse tras el recodo.

Como si fuese en Aragón o en Cataluña.

Un perro flaco, sin nacionalidad, es decir, ciudadano del mundo, o sea, también de España, desencadena la evocación. Finalmente, España siempre presente en su pensamiento. ➤

Canción ranchera

Luis Felipe Fabre*

Le llaman el Anticharro: el Mariachi Apocalitzin:
tiene pacto con el diablo, nexos con el narco
y un chayote medianito en vez de corazón:
ay, en vez de corazón

un chayote espinoso que palpita: desalmado
pero plañidero: el Anticharro

colma
de vacío las botellas: bebe
tanto que sus ojos destilan
lágrimas de tequila: orina sublimada: ¡salud!

Un maguey y luego otro maguey y luego nada: paisaje
desolado: tal es el Anticharro: un cuerpo en pena
aullando por su alma: un cuerpo y luego
una ausencia: estrella negra:
ay, estrella negra.

Ay: así se lamenta
el muy jijo de la Llorona: así se la mentan:
ayayayayay: el coro de los borrachos.



* Ciudad de México, 1974. En 1995 obtuvo el premio de la revista *Punto de Partida*. Ha publicado *Vida quieta* (iccm, 2000)

Mediodía de los amantes

Antonio Mestre*

A Claude Fell

Bocas fumando, muchachas como madres
arrastradas en un pesar de resabios,
con aureolas de celo, mirando indigentes
sus minutos más importantes.

En un café, mientras servían,
nos volvimos ajenos al tiempo
y a la sensación de necesitarnos.
Tú cerraste los ojos,
y dijiste cansada: "Hay veces que la vida
se desnuda y es tan obvia, y otras
donde uno tiene frente a sí la pluralidad
y nos atraviesa el sable de la incertidumbre".
Después miramos las aves en el Sena,
la mezcla de colores que se deshojan en la ciudad.
"Pero realmente no tenemos sino este momento, agregaste.
El hombre veja en él sus creaciones,
y bajo el grisáceo ondular del día
encuentra el futuro en la contaminación de los sentidos.
La llovizna cae en los cuerpos
anudándose cuidadosamente
como amantes que buscan el habla sin hallarla.
En ese momento el silencio posa como un hombre harto,
y la soledad se divierte atolondrando niños:
madura, crece como un árbol,
fuerte de raíz, fuerte del tronco,
con cientos de hojas que algún día
caerán en mi espalda,
o en la tuya".

* Cárdenas, Tabasco, 1969. Ha publicado *Transparencia en llamas* (Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/Instituto de Cultura de Tabasco, 1989), *Historia natural del olvido* (UNAM, 1993) e *Intemperies* (FCE, 1998). Fue miembro del consejo técnico de las Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, así como Premio Nacional de Ensayo Jesús Reyes Heróles (1991). Es miembro del Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels de l'Amérique Latine, de la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle



LA ESCRITURA HÍBRIDA DE RICARDO PIGLIA*

Álvaro Ruiz Abreu**

Piglia no parece un escritor prolífico; sus obras más conocidas y al mismo tiempo celebradas se reducen a unos cuantos títulos, entre otros *Nombre falso* (1975), *Respiración artificial* (1980) y *Plata quemada* (Premio Planeta en Argentina, 1997). De su ingenio para urdir historias asombra el tipo de intrigas y personajes que construye, así como las atmósferas imprevisibles y sin molduras rígidas, y los temas que lo obsesionan: la locura, el mundo carcelario, la paranoia, el desdoblamiento, el destierro, la política. Su interés narrativo, sin embargo, surge de la práctica de la novela y el cuento como derivación del ensayo, la experiencia y la autobiografía. Busca explicar la función que cumple el relato frente a la historia, y crea historias que se basan en la política y en las derivaciones de ésta con la literatura y con la experiencia cotidiana.

Una vez aceptadas las reglas que impone su escritura diversa y huidiza, experimental, se ve con más claridad que la literatura es la trasposición al presente de la historia y el presagio del porvenir. Esa escritura experimental que no desea permanecer sugiere también que el escritor dejó de ser una unidad; es un ciudadano dividido y mediatizado como los demás. Su imagen como absoluto es una falacia. Si aceptamos la tesis de Harold Bloom según la cual el canon literario se establece por su originalidad y su extrañeza, Piglia sería un escritor canónico que llegó después del *boom*, es decir, después de que la literatura en América latina parecía haber cumplido un ciclo irremplazable por su calidad y su cantidad. Su escritura no "muestra" ninguna realidad, sólo la interroga, la pone en duda, se la sirve al lector, que debe decidir qué hacer con ella.

* Escritor iniciado en los años sesenta, teórico de la literatura, profesor en universidades estadounidenses, admirador de su paisano Roberto Arlt, en quien encontró una voz fiel de la literatura argentina del siglo xx, Ricardo Piglia (Buenos Aires, 1941) es una aparición reciente en nuestras letras. En México, la UNAM publicó *Cuentos con dos rostros* (1999), un libro breve que ofrece sólo cinco cuentos con prólogo de Juan Villoro y un epílogo de Marco Antonio Campos, que lo entrevista

** Escritor y ensayista. Investigador de la UAM-Xochimilco

¿Cómo escribir en un mundo en picada que a cada instante modifica la realidad? No hay una realidad, sino infinidad de imágenes que la reproducen, y más aún, una guerra de noticias que la hacen inabarcable, ajena a las palabras. Todo parece indicar que ya todo ha sido narrado. Sin embargo, la vida cotidiana ofrece al escritor un material infinito para sus historias. Dice Piglia que todo puede ser objeto de ficción, incluso la ficción misma, como lo hace él al instalar en sus novelas lo mismo a Roberto Arlt que a Kafka, a Borges, Turgueniev o Henry James.

Escritor convencido de que la ficción construye coartadas de la vida y se instala en el futuro, pues trabaja "con lo que todavía no es", Piglia explica que la idea de la muerte de la literatura obedece al deseo de la sociedad de aniquilar una actividad improductiva, privada y difícil de valorar: "El arte sería contrario a esa lógica de la racionalidad capitalista". Vivimos bajo el signo del exceso, y nos han saturado de información, de libros y revistas, de páginas de periódicos, de literatura que niega muchas veces su propia naturaleza. De ahora en adelante, "¿sería posible rescatar historias únicas en la marea de las noticias?" Esto obliga a recordar la guerra contemporánea de imágenes que se rebelan contra la palabra, la proliferación de "lenguajes" que atentan contra el lenguaje como enunciado, la guerra, en fin, del ruido que agrede a la imaginación.

RENOVACIÓN O PERMANENCIA

Desde su adolescencia, Ricardo Piglia comenzó a escribir un diario. Era el apunte de sus vivencias y algo más: la certeza de que la realidad podía recrearse a través de la anotación de lo vivido, del registro de las conversaciones, de las ideas leídas, del relato que se escucha de ocasión en casa o en la de un amigo. Hoy sigue practicando la escritura del diario, que es el híbrido por excelencia, una forma que lo seduce, porque "combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad". Y mezcla los viajes con las pasiones, las promesas con los fracasos. "Me sorpren-

do cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción".

Respiración artificial, una novela de 1980, es una combinación de géneros, de tiempos y de espacios, un experimento con el lenguaje y sus posibilidades. Piglia la estructuró a partir de los documentos y de las cartas de Enrique Ossorio. Está armada con retazos autobiográficos y una especie de reflexión del protagonista sobre el texto literario, su desarrollo en el siglo xx, tomando como ejemplo a Kafka. Después de leerla, se tiene la certeza de que la novela puede ser ensayo literario e histórico, descripción de una idea, paseo por la filosofía y los filósofos, diario, investigación histórica, biografía y notas sueltas. Autobiografía del profesor Marcelo Maggi, que interpreta el profesor de origen polaco Tardewski, que habla a su vez para que Emilio Renzi, sobrino de Maggi, escriba un libro sobre la emigración europea a Argentina, *Respiración artificial* es novela y ensayo. El texto que habla de otro texto es un recurso constante que usa Piglia para experimentar con la novela. En este intento imprime un texto sobre otro, construye una historia hecha de cartas, conversaciones, pláticas de café; el resultado es que siempre queda la sensación de haber leído varias historias que deben ser descifradas desde varios puntos de vista.

Hombre en el destierro, Tardewski no sólo es un personaje de *Respiración artificial*, sino también la memoria con que trabaja el novelista para construir sus historias. Igual que Emilio Renzi, funciona a través de la figura de Marcelo Maggi. Nadie tiene autonomía porque cada uno de ellos está en función de la escritura fragmentaria del relato. Filósofo del fracaso que vino a Argentina huyendo de Hitler y de la guerra, alumno de Wittgenstein en Inglaterra, arrojado al otro lado del Atlántico, Tardewski le da sentido a una historia inacabada y hecha de retazos, arma y desarma un relato desigual de varios personajes de la historia europea del siglo xx. Uno de ellos es Kafka y el otro, el tímido Adolf, a quien conoce en Praga, en el café Los Arcos, cuando era un bohemio y quería ser artista, y terminó siendo el *Führer*.

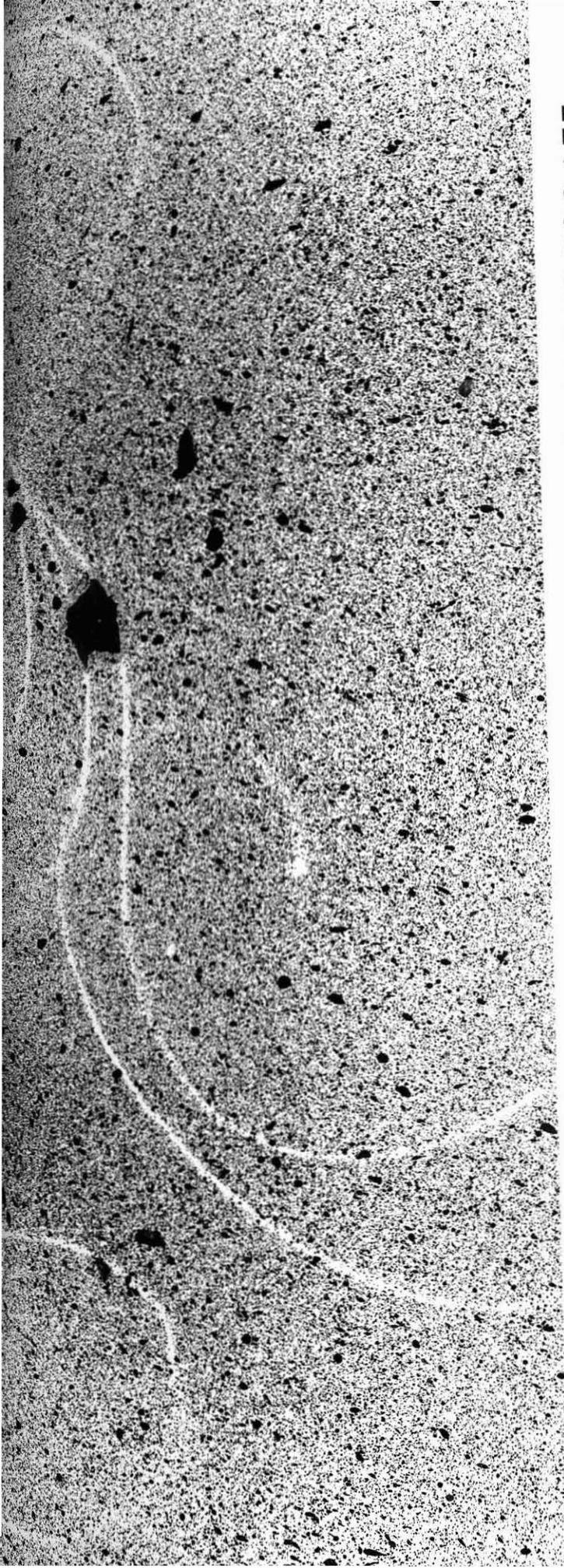
Dice Piglia que todo puede ser objeto de un relato, la familia y la escuela, una idea, las lecturas, las noticias de periódicos, los amigos, la historia, el psicoanálisis, la conversación y la vida del escritor. Así, le abre una puerta gigante a la literatura. Es, ade-

más, una manera de anunciar el reencuentro de la palabra con su contexto, la comunión del escritor con su materia prima, de escoger la experiencia cotidiana como material literario.

Ricardo Piglia pertenece a una generación de escritores que llegaron después de la catástrofe, así es que para ellos no hay un orden que seguir, una lógica a obedecer, sino un caos que es preciso relatar. En los relatos de Piglia hay, me parece, un doble desplazamiento: el de sus personajes y el de sus historias, que se vuelven a escribir. Es común ver en sus relatos a seres desarraigados que han cambiado de lugar o de vida, y esto les produce la sensación de haber sido amputados, como sucede con dos de los delincuentes de *Plata quemada*.

Esta novela parece la más lejana de sus temas y de sus pasiones, pues se basa en el asalto perfecto a un banco en Buenos Aires; el grupo que lleva a cabo el atraco se refugia del otro lado del Río de la Plata, en Montevideo. Allá la policía le tiende un sitio sin precedentes cuando ha descubierto su paradero. Una vez que se saben perdidos, los delincuentes queman la plata, millones de pesos, a los que prenden fuego frente a una multitud que mira con gran desilusión el destino de un dinero que tantos beneficios les traería en sus bolsillos. Pero creo que la historia de *Plata quemada* no es suficiente para definirla. Se trata en realidad de una parodia bien urdida del poder simbólico que representa el dinero en la sociedad contemporánea, los mitos que despierta y cómo un pueblo baja la cabeza y se rinde ante un signo de peso.

Piglia es sin duda un artesano del cuento, género que le fascina porque exige una escritura precisa,



perfecta: debe armarse con gran economía de palabras y una precisión en la intriga. "En otro país" y "La loca y el relato del crimen", incluidos en el libro *Cuentos con dos rostros*, pueden servir de punto de encuentro con la escritura de Piglia, que exige una lectura diversa porque es diverso y nuevo el mundo que revela. Basta recordar a ese narrador, muy similar a Piglia, que aparece "En otro país", para comprobar de qué manera estructura sus cuentos. Es la historia de un muchacho que de repente es obligado a abandonar Adrogué, barrio de Buenos Aires, para trasladarse con sus padres a Mar del Plata. El sedimento que le deja ese movimiento del cuerpo y de la mirada es una irritación. La ausencia es también un rechazo a la idea de permanecer. Los personajes que construye Piglia están en tránsito, huyen de su casa, su barrio, su identidad.

"En otro país" es un cuento ejemplar; permite conocer el trazo vertiginoso de un personaje "real" y "ficticio": Steve Rattlif,¹ que en pocas líneas traza un mapa narrativo impresionante, hecho de anécdotas, de pedazos de vida. Piglia lo conoció, convivió con él en Mar del Plata, hasta que Steve murió de cirrosis alcohólica. En el cuento, Steve encarna una extraña y apasionante historia, como en la vida real. El lenguaje directo, sin ataduras, escueto, lo aproxima al lector. Nacido en Nueva York frente a Central Park, "vivió su vida como si fuera la de otro, la puso al servicio de lo que quería escribir". Una mujer lo ancló a un puerto, donde encontró una pasión y su destino. Bebía ginebra en el Ambos Mundos, y cuando el narrador lo conoció escribía una novela, un relato interminable. Trotando por el mundo, ajeno a una patria, existencialista de peso completo, hijo de la posguerra, pero con la estrella de la literatura en la frente, Steve parece salido de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. Es un ser de nadie.

Piglia traza un mapa narrativo que se escribe a sí mismo sobre un borrador. Su idea es que la literatura mantiene una estrecha relación con la vida: "Una manera de experimentar situaciones con la ilusión de que, llegado el momento, uno puede estar preparado y no ser tomado por sorpresa". Emilio Renzi es una creación de Piglia y al mismo tiempo es su sombra; no sólo es un personaje, sino una historia de intriga, el emblema de su obra, un estilo y una lengua. Lo creó desde sus primeros relatos y sigue incluyéndolo en los últimos. Cumple una función similar a la de Brausen en *La vida breve* de Onetti; es un per-

sonaje y un comodín, que a veces aparece como Larsen y es intercambiable y recorre su obra de principio a fin. Dice Piglia: "Muchos personajes tienen fragmentos de mi experiencia. Renzi es el que está más deliberadamente construido como un todo".

Historias apenas esbozadas, historias breves, sueltas, que aparecen de manera caprichosa obedeciendo la lógica del diario o bien del borrador de la novela que escribe Steve, la idea de Piglia es trazar una cartografía discontinua de la escritura. En ese relato, "En otro país", hay una miscelánea de retratos, personajes, anécdotas, ocurrencias. "Había una mujer, en Trenton, que era descendiente de Federico Nietzsche", y en la misma página 72 comienza otra: "Había un historiador que recolectaba proverbios y máximas", y enseguida leemos: "Una mujer en Arizona se había gastado la mitad del patrimonio familiar pagando de su bolsillo la publicación en todos los diarios del país de una carta abierta para agradecer las muestras de afecto por la muerte de su esposo". Y había una mujer que consultaba hasta el delirio el *I Ching*, o libro de las mutaciones. Y el fotógrafo "que antes de matar a su mujer, la había retratado en todas las posiciones imaginables". Se trata de una retacería impresionante que debe armar el lector y darle un sentido, si es que lo tiene.

¿Qué significa esta estructura narrativa que alterna un tiempo y un espacio, un loco y profesor universitario, un asesino y un suicida, Nueva York y Asunción, el Bronx y Adrogué? Parece la expresión de la *beat generation*, pero es de alguna manera la negación de la memoria como un acto narrativo simple. Es el impulso narrativo contemporáneo de combinar géneros y de pedirle a la realidad sus luces y sus penumbras para ver mejor la ficción. Quien escribe sabe o debe saber que cuanto diga no es más que una repetición, o una continuación, de lo que ya dijeron otros.

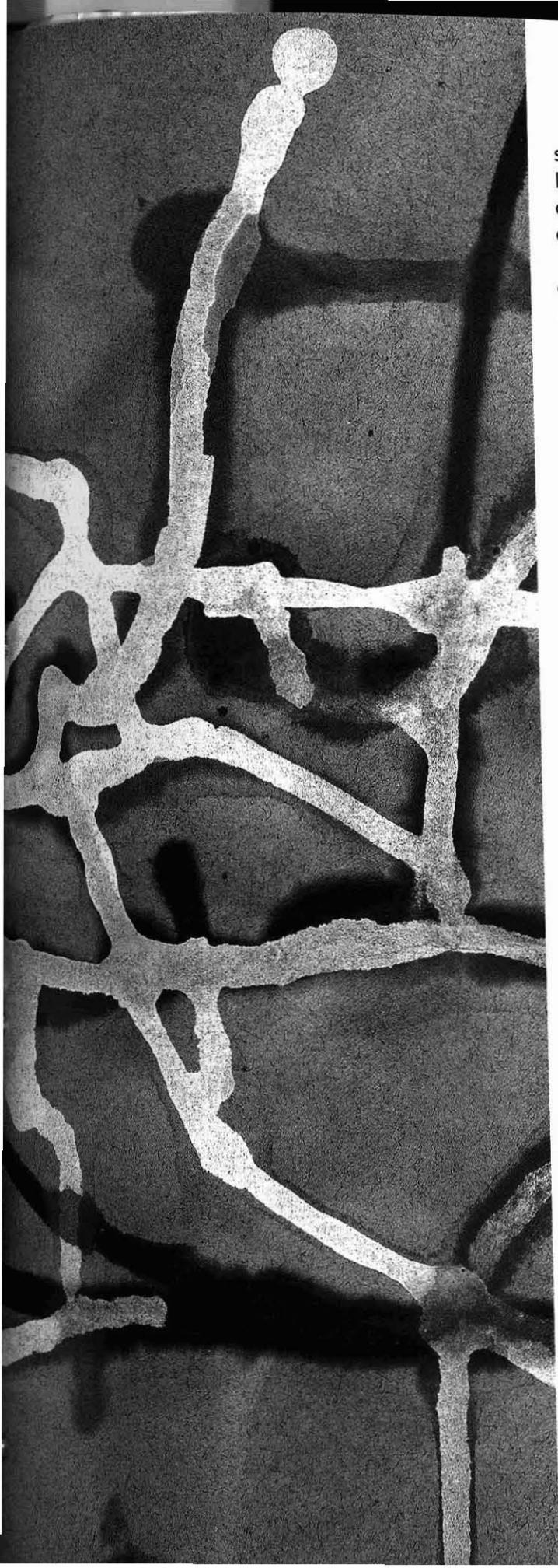
EL FIN DE LA EXPERIENCIA

Creo que la narrativa de Piglia es sólida tanto en el cuento como en la novela y en la novela corta. Esto es evidente en *Nombre falso*, una *nouvelle* que escribió en los años sesenta y publicó en 1975. Es un texto que él consideró el mejor que había escrito, tejido sobre dos historias: la de la búsqueda de un inédito de Roberto Arlt, motivo que el autor convierte en un ensayo de crítica literaria, y la del propio texto de Arlt, "Luba", el nombre "falso" de una

prostituta. El escenario de los bajos fondos ciudadanos que Piglia usó en *Nombre falso* regresa en el cuento "La loca y el relato del crimen", de otra manera. Ahora es la prostituta, como Luba, pero tirada a la calle. Por su composición y su enigma, "La loca y el relato del crimen" niega la lógica de la vida; la posibilidad de una justicia limpia e imparcial, y niega por último la posibilidad de ser escuchada de una marginada. Lo único que afirma es que ese mundo negado puede narrarse. Dos mundos se encuentran y se contradicen, como realidades secretas y hechos cotidianos. Por un lado, describe las orillas de la ciudad, en las que cohabitan las putas, el hampa, el padrote, y sus hábitos de clase: la explotación femenina, el comercio sexual, la pérdida del sentido comunitario. Y, por otro, el periodista, Renzi, que practica con indiferencia su oficio, una actividad que a diario lo sepulta en una sala de redacción y en una práctica mecánica, falsa, de la escritura. Emilio Renzi estudió letras, es un fanático de la lingüística, pero desafortunadamente debe trabajar en la prensa. Pero Piglia quería contar otra historia: la del fracaso.

El género de Piglia es múltiple y responde a esa idea de que un género nunca es nuevo del todo, pues arrastra ecos del pasado; o como lo plantea Bajtín, un género es nuevo y viejo a la vez. Hurgando en la ciudad como ruina y despojo, como maldición y pesadilla, surge su prosa como una especie de alternativa literaria que nace de las fricciones entre la vanguardia y la tradición, entre los géneros híbridos y la posmodernidad. En una palabra, ha hecho posible la resurrección de la escritura que se creía agotada en sus formas y sus significados. Es una escritura que recrea un mundo marginal, herido en su modalidad psicológica y en su expresión lingüística, que describe en *Nombre falso*, y como ecuación del lenguaje en "La loca y el relato del crimen". Dice Piglia: "Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva".

Siguiendo a Freud es posible afirmar que el artista es también un neurótico al que su arte salva del abismo. Pero la "compulsión repetitiva" no es sólo la del loco, sino la que imponen la moda y las generaciones a una estructura narrativa. En esta lucha entre el poder de la palabra y la irracionalidad, entre el texto al que todo le sobra y el que ha sido depurado, la escritura de Piglia se levanta como una



salida del túnel. Pero una vez afuera se encuentra la realidad: la suciedad, el vicio, el fracaso, la soledad y el río sucio e industrial que cerca a las ciudades latinoamericanas como Buenos Aires.

Seres abatidos por la rutina de un empleo deformante, o bien rechazados por el orden, la armonía social, la convención, los de Piglia regresan siempre de un largo viaje por la historia de Argentina, del Holocausto, de la historia literaria de Europa, de Estados Unidos y América latina. Sus personajes regresan de las novelas y de los autores de donde los tomó prestados, como es el caso de Arlt en *Nombre falso*, de Kafka, Kant y Hitler en *Respiración artificial*. En cuentos y novelas Piglia ha dibujado una poética, apoyado a su vez en otras poéticas: la de Tinianov, uno de los formalistas rusos, la teoría del iceberg de Hemingway, las propuestas de Borges. Se sirve de ellos y de muchos más para llenar sus relatos.

Y se sirve además de su autobiografía, que es ya un referente de sus narraciones. Piglia cree que el escritor es un imitador, alguien que almacena la vida en frases. Recuerda, por ejemplo, haber escuchado en 1959: "La Argentina se tiene que hundir. Se tiene que hundir y desaparecer, no hay que hacer nada para salvarla, si lo merece volverá a reaparecer y si no lo merece es mejor que se pierda". Piglia ha instalado de nueva cuenta en la cultura del Río de la Plata el poder de la ficción, buscando hacer posible la resurrección de la escritura. ➤

NOTA

- ¹ En una entrevista de 1982, Piglia dijo que su amistad literaria decisiva fue la que mantuvo con Steve Rattliff, "un inglés, que en realidad no era inglés, había nacido en Nueva York, pero todos lo llamaban 'el inglés'; vivía en Mar del Plata y yo lo conocí jugando al ajedrez. Empezó a prestarme libros de Faulkner, de Ford Madox Ford, de Robert Lowell. Tenía sus teorías, que no estaban nada mal, y se reía de Gide, de Hamsun, de Pär Lagerkvist y de los escritores que circulaban en aquel tiempo".

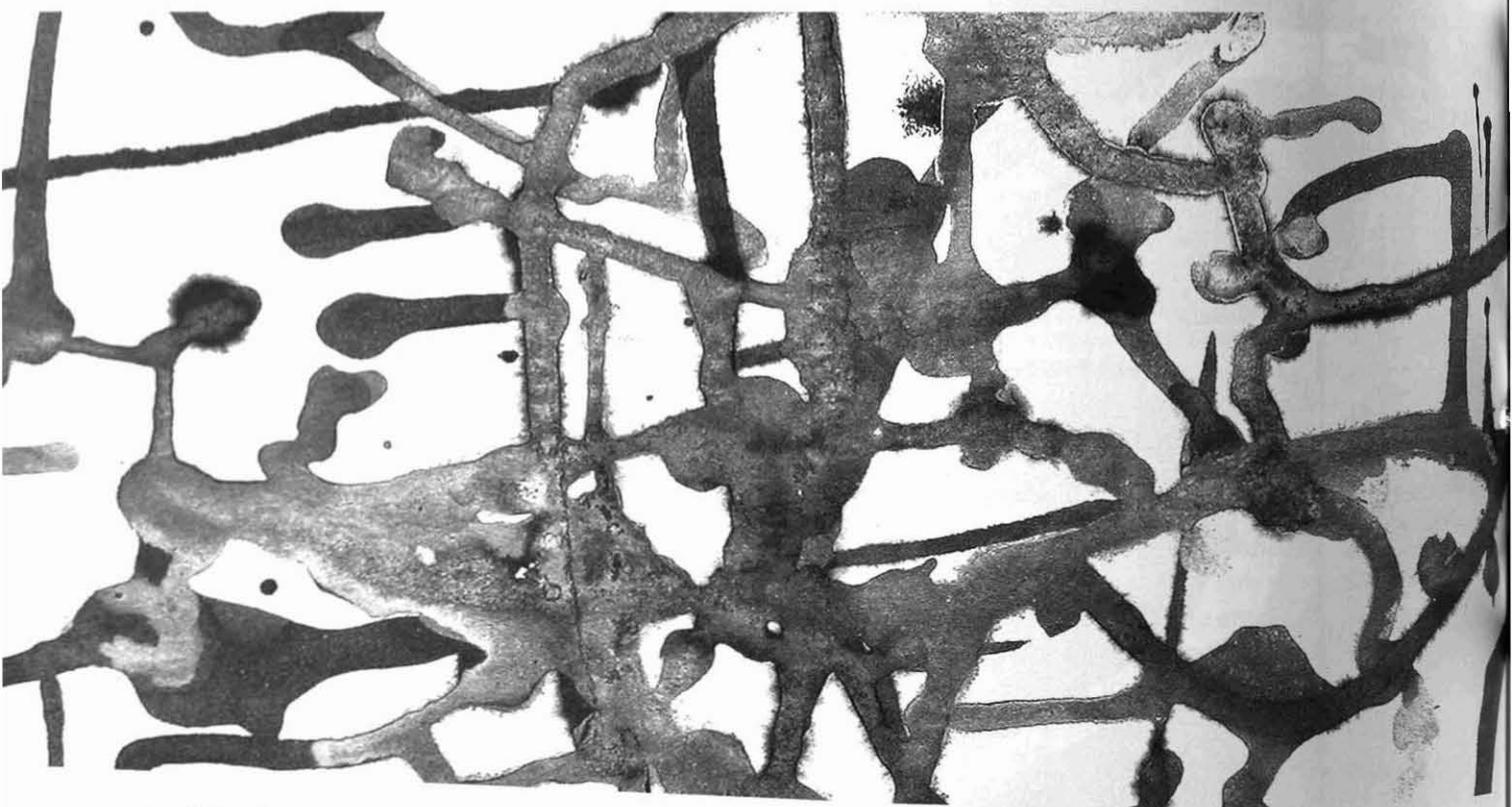
A continuación se reproduce la idea
en torno a la cual una ventana
abierta hace las veces de un caballo
que trota en el jardín

Santiago Matías*

1. Marcelo:¹ 7:30. *Desierta la luz / QUIJADAS. Veloz claridad entre los flancos del aire. Nieva / PALMOS: Nubes grises. Mirlos cantando en la farmacia del cerebro.*

2. Cartas de vuelo: Verano báltico. *Monzón: aberturas de la palabra en la palabra nieve.*

3. FILAMENTOS. Duplicidad de espejos que simulan el trote. *Gota de cielo levitando en las peceras. VENTANAS / CRIN: el dígito a contraluz de procurarnos la sombra.*



* Ciudad de México, 1976. Realizó estudios de artes plásticas en la Academia de San Carlos. Participó en los talleres de Dolores Castro, Antonio Deltoro, Guillermo Fernández y Ernesto Lumbreras. Ha publicado poesía y ensayo en revistas y periódicos del país. Actualmente es jefe de redacción de la revista *Norte/Sur* y estudia la licenciatura en letras hispánicas en la UNAM

¹ Es posible que Marcelo haya hecho sus primeros estudios pensando en que la tierra y los pájaros no son sino el olor CELESTE de un relámpago detenido en la cordillera.

Breve historia con cicatriz

León Plascencia Ñol*

Nunca he estado en Nueva York pero vi
un rostro de muchacha
recargado en mi hombro izquierdo.
Flaca es en mi mirada; pelo castaño
y cicatriz en el ojo que supo
renacer en un barranco. Flaca
de huesos largos que me atrapan. Casi
pájaro el aire. Camina temblorosa,
es toda nervio, cuchillo de un solo cuerpo.
Abrió su nombre
en lo nombrado, las piernas todas
y la boca. No ha leído la palma de mi mano
pero sabe distinguir
la distancia que hay del olfato al corazón.

Nunca he estado en Nueva York, me dijo
riendo mientras abría en dos la noche que fue mundo.
Volamos ayer en la arteria. No hubo
tiempo de otra cosa, o quizá sí:
quedó tendida en el letargo de los cuerpos,
ardió en el temblor
de nuestro abrazo.

* Ameca, Jalisco, 1968. Entre sus libros más importantes se encuentran *Estación llena de pájaros* (Tierra Adentro, 1993), *Enjambres* (FCE, 1998) y *La frágil insistencia* (Filodecaballos, 2001)

LA NOVELA DE MI VIDA: NOVELA DEL EXILIO CUBANO Y EL ESTIGMA DEL EXILIO EN EL POETA CUBANO JOSÉ MARÍA HEREDIA

Eloy Urroz*

Si existiera un libro llamado *La novela del exilio*, ése quizá debiera ser el relato que me interesa comentar aquí: *La novela de mi vida*, del escritor cubano Leonardo Padura, publicado a principios del 2002. El libro de Padura cuenta, sobre todo, tres historias; las tres, paralelas e inextricablemente dependientes una de la otra. Dos de ellas son, ante todo, la historia de un exilio o, mejor: la interpretación y búsqueda del sentido final del exilio a través de sus dos personajes centrales. De esta forma, tenemos, en primer lugar, la historia de Fernando Terry, profesor de literatura cubana del siglo XIX afincado en Madrid y sólo de vuelta en Cuba merced a un permiso especial para visitar la isla tras un largo y penoso exilio político impuesto por el régimen de Castro durante la época de los refugiados del puerto de Mariel. En segundo lugar tenemos, corriendo de forma paralela a la historia de Fernando Terry y su regreso a Cuba, la probable y supuesta autobiografía novelada del llamado poeta de América, cantor del Niágara, José María Heredia, y la de su tormentoso exilio en Estados Unidos y México durante la primera mitad del siglo XIX. Estos dos relatos serían, pues, los vértices, las principales avenidas por donde transita el lector: el de Terry contado en tercera persona y el de José María Heredia contado en primera por mano del propio poeta, y que abarca desde su nacimiento, el 31 de diciembre de 1803, hasta los últimos días de su vida, en mayo de 1839, justo cuando estas páginas han sido aparentemente redactadas. De esta manera, pues, ambos relatos quedan entretreídos. Un indicio

de esta suerte de amaridamiento queda ya esbozado desde el principio, cuando encontramos a Fernando Terry en la embarcación que se halla a punto de llegar a Cuba en las primeras páginas del libro. Justo allí contempla, no muy lejos, un velero turístico desde el cual se observa a un hombre acodado en la baranda, que a su vez lo mira y que, por algún extraño motivo, le evoca la figura trágica y atormentada de su poeta amado, el mismo al que le dedicó años atrás una tesis doctoral inconclusa hasta ese día:

Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió de embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, cómo las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver (pág. 17).

Sin embargo, existe, como ya avisé, aparte de estos dos relatos principales, una tercera novela entretreída, la cual corre de manera paralela a las dos anteriores: ésta es la historia del hijo menor de José María Heredia, José de Jesús Heredia, masón como su padre, que hacia 1921 opta por dejar en custodia a la logia Hijos de Cuba, de Matanzas, la autobiografía que su padre, el gran poeta, dejó escrita antes de morir en la ciudad de México a la edad de 35 años. Presumiblemente se trata de la misma autobiografía de José María Heredia mencionada ya, escrita poco tiempo antes de morir, y la cual hemos

* Escritor y ensayista. Actualmente se desempeña en la James Madison University

venido leyendo interpolada a la historia de Fernando Terry. Así, por ejemplo, nos enteramos de que José de Jesús, hijo de Heredia,

insistió, una y otra vez, a lo largo de su vehemente discurso dirigido a sus hermanos masones, en recabar su discreción: nadie debía comentar, fuera de las paredes sordas y sagradas de aquel templo, el carácter de aquella sesión; nadie, hasta 1939, debía leer aquellos papeles que confiaba a su madre logia; y para asombro de los presentes, concluyó sus peticiones exigiendo que el sobre, tal y como lo había entregado, fuera guardado en la bóveda de la Cámara Secreta de lo Maestros y que, llegado el momento de cumplir la voluntad del poeta —dijo, mientras señalaba hacia la primera vigilancia—, debía preguntársele al hermano Ramiro Junco cuál debía ser el destino final de unos documentos de los cuales José de Jesús sólo se desprendía ante la certeza de que su muerte era un desenlace cercano (pág. 122).

Es necesario, sin embargo, aclarar que este tercer relato, el de José de Jesús, hijo menor de José María y portador del manuscrito de *La novela de mi vida* hasta 1921, se prolonga los cinco años más que José de Jesús vivirá, e incluso se prolonga hasta después de su muerte, pues una vez que José de Jesús ha fallecido, el manuscrito pasa a manos de aquellos otros masones que pudieron o no llegar a tener escondida la autobiografía novelada del poeta. Cada uno de ellos, tal y como lo irá investigando Fernando Terry durante el mes que dura su visita en la isla, tiene motivos diferentes para haber quemado o vendido al mejor postor ese manuscrito con implicaciones políticas retroactivas (una suerte de *glasnost* romántica) para la historia independentista de Cuba, la que va de 1821 a 1839, fechas aproximadas en que se malogran los conatos sediciosos que pudieron hacer de ese país una nación libre, tal y como se desprende, por ejemplo, del siguiente pasaje tomado de la autobiografía de José María Heredia:

Las caras de Silvestre, Cintra, Sanfeliú y el propio Saco se cubrieron de asombro al saber, definitivamente, de mi pertenencia al movimiento sedicioso. Y el más elocuente de mis comentarios, como era de esperar, lo hizo Domingo, que sin sacarse el tabaco de la boca, susurró:

—Te has vuelto loco. ¿Me entiendes? —y agregó, creo que de corazón y muy a su pesar—: Siempre te vas delante, pero esta vez te pasaste.

Locuaz y atrevido, como solía ser cuando bebía, les hablé del apoyo de Bolívar, de las logias, de la cadena, de la presencia en Cuba de Lemus y otros militares venidos de Suramérica, hasta que Saco puso otra vez el dedo en la eterna y sangrante llaga:

—¿Y los negros, poeta? ¿Qué va a pasar cuando se subleven? Todo lo que has dicho suena muy bien, pero si no tienes respuesta para esa pregunta, no cuentes con la gente que decide en Cuba.

—Pero la independencia... —protesté.

—Hoy es una quimera... (págs. 155-156)

Sin embargo, es la ya mencionada historia de los últimos años de la vida de José de Jesús, hijo del poeta, la misma que transcurre a principios de los años veinte del pasado siglo xx, la que actúa como puente o nexo entre la Cuba esclavista y romántica, la de los movimientos independentistas fracasados, y esa otra Cuba, la de hoy, censora y represiva, que ha echado de su tierra a un intelectual prometedor como lo era (como lo fue) el profesor Fernando Terry, probable *alter ego* del novelista Leonardo Padura. En ambas Cubas se siente y se vive, sin embargo, la misma experiencia de un país jubiloso y exaltado, a punto de soltar amarras, a un paso de crecer y dar al mundo sus mejores frutos, aun cuando a la postre estos frutos y hazañas queden siempre esbozados, frustrados u obstaculizados desde su origen, y casi siempre por razones políticas, las cuales en el fondo no son sino razones económicas. Así, por ejemplo, hacia el final de la vida de José María Heredia, en el año 1839, Cuba es gobernada por el general español Miguel Tacón, lo mismo que 150 años más tarde seguirá siendo gobernada por otro dictador. Empero, las similitudes y repeticiones no acaban allí, pues hacia 1926, justo el año de la muerte del hijo de Heredia, otro dictador, Machado, se aboca a la tarea de perseguir a los masones y a la logia matancera a la que una vez perteneció.



Podemos concluir que en *La novela de mi vida* Padura desea indicarnos que, más allá de las cronologías y sin importar las fechas, sin importar a qué momento histórico se esté haciendo referencia, el tiempo de las dictaduras se ha quedado anquilosado para siempre en su país. De este modo, Cuba se vuelve, de entre todos, el pueblo inmolado a los sátrapas; el lugar de las dictaduras por antonomasia y la fuente del exilio para aquellos que se atreven a disentir. En este sentido nos encontramos no sólo frente a un texto del exilio, sino a un tipo de novela del exilio mucho más específica: la del destierro u ostracismo que viene de la disensión, del desacuerdo político y de la búsqueda enconada por la libertad. Son justo aquellos que se atreven a nombrarla quienes pagan, tarde o temprano, el precio de perderla, o bien, el precio de no ostentarla jamás en su propio país, y éste no es sólo, cabe añadir, el caso de Terry, personaje central de la novela; tampoco el de Leonardo Padura, el autor, ni el del cantor del Niágara, José María Heredia, sino también, y sobre todo, el caso de aquel que tuvo la osadía de nombrar "poeta de América" a Heredia cuando los tiempos políticos estaban totalmente contra él: José Martí. Así lo suscribe Padura en su novela cuando escribe: "José Martí, otro cubano empecinado, también condenado a destierro, cuando lanzó el desafío de afirmar que había sido Heredia el primer poeta de América" (pág. 121).

En el primer relato o historia que se nos presenta, el de Terry y su regreso a Cuba luego de su exilio en Estados Unidos y Europa, no parece sino que asistimos a la historia de un duro proceso anagnórico por el que deberá pasar el personaje central, un proceso que no tiene otro fin que el de hacer de la novela un vehículo de la catarsis. Sin embargo, el



pretexto o justificación de esa catarsis es una búsqueda: y ésta es justamente la del manuscrito inédito del poeta José María Heredia, del que, según noticias, es posible indagar su paradero sólo si Terry se decide a volver pidiendo un permiso especial. De este modo, tenemos que el proceso anagnórico de Terry se traduce en una búsqueda y esa búsqueda, a su vez, se transforma, sin imaginarlo, en la catarsis postergada todos esos años del exilio en Madrid. Sin embargo, conforme pasa la novela y conforme el hallazgo del manuscrito de Heredia se va haciendo *aparentemente* más cercano (como le sucede a K. en *El castillo* de Kafka), el lector percibe que ese manuscrito jamás será hallado y que lo que en el fondo ha estado en juego en todas esas páginas es la resolución de un conflicto personal largamente aplazado por Terry, a saber, el de cuál de sus amigos



fue el traidor, el delator que lo empujó a salir de Cuba casi 20 años atrás. De este modo, el lector de *La novela de mi vida* asiste de golpe a una doble pesquisa: por un lado, la del texto inédito de Heredia y, por otro, la de la búsqueda del verdadero culpable del trágico destierro de Terry... si es que hay un culpable. Así que, ya desde un comienzo, no sólo se va pasando revista a cada uno de los herederos (hijos, nietos y bisnietos aún vivos) de aquellos personajes fundamentales en la vida de José María Heredia, sino que al mismo tiempo (en confluencia con ello) se lleva a cabo un penoso escrutinio de aquellos que fueron sus mejores amigos y que entre sí se denominan "los socarrones", una suerte de tertulios intelectuales, bohemios, compañeros de francachelas, casi todos escritores, activos durante la década de los setenta. En este periplo de un mes que es el regreso de Terry a la isla, se hace también un examen del tiempo y las ruinas que va dejando consigo la vida encapsulada en un país sin libertad, una Cuba amagada por las eternas dictaduras. Tal parece que ninguno de esos "socarrones", amigos de la juventud, ha cumplido ni remotamen-

te con el destino literario o vital que alguna vez se impuso, y hoy, 20 años más tarde, Terry se encuentra con un grupo de viejos camaradas fracasados, desilusionados, al borde de cumplir los 50, sin ninguna ilusión en la vida ni un futuro por delante. Sin embargo, parece ser que de entre todos ellos —Miguel Ángel, Arcadio, Conrado, Álvaro, Tomás, Enrique—, queda aún una sola brasa viva, una secuela que, tal vez, pueda darle una última razón de ser al destino trunco de Fernando Terry, y ésa es el encuentro inesperado con Delfina, que fue la mujer del único socarrón muerto justo antes de que él partió y del que Terry estaba secretamente enamorado. De esta forma, la anagnórisis de Terry se extiende hasta el amor y a través de él (o junto con Delfina) resucita la figura de Víctor, ese amigo muerto que, al parecer, le otorga el único sentido a todos esos

años de exilio y a toda esa acumulación de fracasos que los socarrones han llegado a colmar como una especie de *pathos* indisolublemente unido al de Cuba.

Es, sin embargo, el segundo relato, el de la vida de José María Heredia, aquel que resulta más atractivo al lector y con el cual Padura enfrentó probablemente los mayores retos ficcionales. La de Heredia es, por supuesto, una novela histórica al mismo tiempo que una autobiografía novelada del poeta cubano. Debió haber sido necesaria, por tanto, una intensa labor de archivo, una larga indagación de material histórico y biográfico sobre el poeta de América, para que Padura recreara en forma verosímil, y desde el punto de vista del mismo Heredia, el momento social y político que recorre esta parte del relato, es decir, un periodo de consolidación nacional, de búsqueda de una identidad americana. El ensayista cubano José Antonio Portuondo dice al respecto cómo

Bello y Heredia son ejemplos eminentes de americanismo militante: ambos llevan su pasión creadora más allá de sus tierras nativas y se integran a la vida mexicana o chilena haciendo conciencias como antes Bolívar levantaba naciones. El movimiento independentista había esparcido escritores y guerreros por todo el continente, contribuyendo a propagar la esencial unidad ideológica latinoamericana, fundada en la básica identidad de sus problemas económicos, políticos y sociales [...] Hay un afán desmedido por precisar las fronteras nacionales, mientras la letra común descubre la unidad de conciencia americana (pág. 402).

El tiempo o marco narrativo, como se desprende de lo citado, resulta entonces crucial: son los años del primer brote de una conciencia americana, son los años de las guerras independentistas en Latinoamérica y la sombra de Bolívar, entre otros próceres, planea a cada paso, incluso en el supuesto apoyo que *el Libertador* daría a los cubanos si éstos se decidían a levantarse en armas y combatir contra España y los terratenientes criollos. Sin embargo, y como se sabe, de los países hispanoamericanos dispuestos a la insurrección, Cuba será condenada por sí misma, por su propia y particularísima historia: por su burguesía adinerada, sus sobrados intereses y por un destino cruento que se llamó esclavitud, pues no son sino los esclavos, el miedo a ellos y el

provecho económico que se desprende de su labor en los ingenios azucareros de la isla, las principales razones por que los criollos burgueses deciden disolver el movimiento sedicioso del que Heredia formó parte al lado de personajes de la talla del presbítero Félix Varela, abanderado del levantamiento y exiliado posteriormente en Nueva York.

La siguiente conversación entre otro importante conspirador de la época, el doctor Hernández, y José María Heredia, nos da una buena visión de la situación política que se fraguaba en 1823, año del descubrimiento y disolución del alzamiento contra la corona española y los terratenientes dueños de la isla:

—Lo han descubierto todo —me dijo y sentí que aquel hombre bueno y valiente era capaz de llorar [...]

Los primeros detenidos habían contado cuanto sabían.

—¿Y no es éste el mejor momento para alzarnos? —pregunté, pues sabía que, si tenían el hilo, pronto llegarían a la madeja, y suponía que luego de años de trabajo la arquitectura de la conspiración debía estar a punto.

—Lo que te voy a decir es muy triste, José María: desde diciembre todo está listo para el alzamiento, pero siempre quedaba pendiente una cuestión...

—Los negros —solté, y el doctor asintió.

—No hay solución mientras haya esclavos. Nadie nos quiere apoyar... Es la trampa.

—¿Y qué vamos a hacer?

—Por ahora, esperar. Quizá no lleguen hasta nosotros. Pero si llegan, mi consejo es que te vayas de Cuba.

—¡No puedo irme! —casi grité.

—¿Sabes qué es lo peor? La vergüenza que me da hablar de esto con gentes como tú. Me siento responsable de haberte arrastrado a esta locura... Fui un iluso al creer que este país era capaz de revertir su destino. Pero no tiene remedio, y no lo tendrá en mucho tiempo, quizá no lo tenga nunca. Un país que prefiere una tiranía a enfrentar los riesgos que sean, se merece todas las tiranías (pág. 158).

Dicho y hecho. Las palabras del doctor Hernández siglo y medio atrás se vuelven profecía para Fernando Terry, desterrado lejos de su país 150 años más tarde: ése es, pues, el mensaje escondido en la bo-

tella de esta gran novela: Cuba es, por encima de todo, el país de las tiranías por antonomasia y no se merece otra cosa. Al menos ésa es la cifra oculta por Padura en muchas páginas, sean éstas las que corresponden al relato de José María Heredia, sean éstas las que corresponden a su hijo, José de Jesús Heredia, o bien sean éstas las que corresponden a Fernando Terry, es decir, tres etapas distintas de la historia cubana y las tres igualmente estigmatizadas por la dictadura.

Es necesario en este punto no olvidar que la tiranía existente a principios del siglo XIX viene íntimamente unida a la situación esclavista de la isla, que a su vez se halla profundamente ligada al cultivo y monopolio de la caña de azúcar, motor y vía crucis de toda la historia cubana desde el descubrimiento de América. Veamos, por ejemplo, qué sucede en otro lugar de las Antillas por esa misma época, que tal vez nos explique de paso el terror en que vivían los blancos que habitaban Cuba y Puerto Rico. En *La casa de la laguna*, de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré, leemos:

A comienzos del siglo XIX, en Puerto Rico se vivía en una zozobra constante por el miedo a la insurrección de los esclavos. La revolución negra de Saint-Domingue, la vecina isla hacia el norte, suspendía sobre nosotros el filo de una espada de Damocles. Saint-Domingue había sido prácticamente incinerada, y ya no producía azúcar. St. John y St. Croix, nuestras vecinas al sur, sufrieron también alzamientos espantosos, y se convirtieron en antorchas flotantes. Los habitantes blancos fueron exterminados a machetazos [...] Nuestra producción de azúcar aumentó y nuestras haciendas de caña se vieron obligadas a importar muchos esclavos nuevos (pág. 74).

Esta suerte de prosperidad mortal de los ingenios azucareros, debida al abastecimiento y tráfico de esclavos africanos, la ha explicado detalladamente Eduardo Galeano en el capítulo "El rey azúcar" de su legendario libro *Las venas abiertas de América latina*. Así, según Galeano, el caso de Cuba y Puerto Rico, últimos bastiones españoles salvados de las guerras independentistas de principios del siglo XIX, se explica justamente por esta cadena maldita que va de la trata de esclavos durante la Colonia al cultivo mortal de la caña de azúcar hasta mediados del siglo XX: "Inmensas legiones de esclavos vinieron de



África para proporcionar al rey azúcar, la fuerza de trabajo numerosa y gratuita que exigía: combustible humano para quemar. Las tierras fueron devastadas por esta planta egoísta que invadió el Nuevo Mundo arrasando los bosques, malgastando la fertilidad natural y extinguiendo el humus acumulado por los suelos" (pág. 92). Y a continuación añade:

El ingenio absorbía todo, hombres y tierras. Los obreros del astillero y la fundición y los innumerables pequeños artesanos, cuyo aporte hubiera resultado fundamental para el desarrollo de las industrias, se marchaban a los ingenios; los pequeños campesinos que cultivaban tabaco en las vegas o frutas en las huertas, víctimas del bestial arrasamiento de las tierras por los cañaverales, se incorporaban también a la producción de azúcar. La plantación extensiva iba reduciendo la fertilidad de los suelos: se multiplicaban en los campos cubanos las torres de los ingenios y cada ingenio requería cada vez más tierras [...] la jornada de trabajo de los esclavos del azúcar se extendía a 20 horas. Sobre las tierras humeantes se consolidaba el poder de la "sacarocracia" [...] La "sacarocracia" alumbró su engañosa fortuna al tiempo que sellaba la dependencia de Cuba (págs. 105-106).

La boyante industria europea del azúcar y la consiguiente importación de esclavos africanos a Cuba serán, pues, los grilletes de origen que, de modo indirecto, provocarán el aborto independentista en el que Heredia participó y por culpa del cual firmó su condena hacia el exilio. Asimismo, y de modo más directo, es justo el problema de los negros y el miedo a una sublevación¹ lo que obstaculiza la posibilidad de una independencia de España. Así tenemos, hacia la mitad de la novela, que apenas ha sido descubierta la conspiración. José María Heredia decide huir al ingenio Los Molinos a entrevistarse con su amiga la marquesa Reina María, viuda de Prado Ameno, admiradora de su poesía, y es justo en este sitio donde tendrá su segunda epifanía, la dolorosa revelación que

tuvo poco antes durante su conversación con el doctor Hernández:

En aquel sitio amado de la naturaleza, a la vera del río San Juan, pero viendo cada mañana la triste salida de las dotaciones de esclavos hacia los campos de caña, viví a la sombra magnífica de una de las grandes fortunas cubanas, y comprendí definitivamente la imposibilidad de contar con los hacendados para iniciar una revolución: demasiado lujo, demasiado poder y dinero ponían en juego por un cambio político que, al fin y al cabo, no les reportaría mayores beneficios, y menos ahora que volvían a tener en el trono a un rey títere, atado a los dineros cubanos para comer y vestir (pág. 160).

Esta dolorosa epifanía (confirmación de que Cuba está condenada a su destino maldito) es la que quizá lo lleva a redactar, poco más tarde y contra su voluntad, aquella famosa carta de descargo dirigida al juez instructor de la causa, la misma que los detractores de su época y sus detractores posteriores han utilizado en distintas ocasiones para nulificar la importancia política de Heredia dentro del movimiento independentista cubano, según se desprende de varios pasajes de la novela. Sin embargo, esta

carta de descargo poco ha de servirle, pues ya existe un auto de prisión dictado en su contra, razón por la cual Heredia partirá en el bergantín *Galaxy* a su primer destino en el destierro, Boston, cuando aún está por cumplir los 20 años de edad. En este preciso momento termina la primera de las dos partes de la novela y se inicia la intitulada "Los destierros". Es preciso, sin embargo, anotar aquí que el largo destierro a que se hace referencia en este momento es el primero de dos que sufrirá el poeta, y que aquel que se menciona al inicio de la novela (el ya citado al comienzo y acaecido en 1837) no es sino el segundo, del cual Heredia ya nunca regresará.

Una vez escrito lo anterior, nos encontramos con la llegada del poeta cubano a Estados Unidos por primera vez. Allí Heredia nos transmite –de modo incomparable– su horrenda experiencia del exilio, su primer contacto con "lo otro", con lo ajeno, o mejor: con esa dura comprensión de que se vive dentro de los márgenes de lo desconocido. Conviene leer el pasaje con atención, pues acaso en él se resume la tragedia de millones de exiliados, la forma en que el sujeto comprende por primera vez el sentido que conlleva la imposibilidad de un regreso, la íntima fractura existencial que esto supone y, por tanto, la regresión sin asideros, la vuelta hacia lo informe o prenatal:

Lo peor de aquellos días era la incertidumbre del futuro. Trasnocada de un golpe mi vida en Cuba, donde tenía amor, amigos, oficio, casa, prestigio, ideales y deseos de estar, yo había sido lanzado a una especie de hoyo sin paredes ni fondo en el cual flotaba como una marioneta, sin un lugar preciso al cual dirigir mi vista, mis pasos, mis expectativas. Estaba terriblemente solo, en un país desconocido, con una lengua que no dominaba, dependiendo para vivir del dinero de mi tío y en medio de aquel clima capaz de aterrorizarme. ¿Era esto mejor o peor que la cárcel? ¿Tenía el exilio ese rostro tan poco amable? (pág. 189)

Vale la pena observar, en esta minuciosa descripción de la experiencia primera del exilio, cómo Heredia llega a pensar que la cárcel puede ser incluso algo mejor que haber sido lanzado a esa "especie de hoyo sin paredes ni fondo". Será el clima, la lengua que no domina, los olores, el tipo de comida tan distinta y, sobre todo, la soledad y la nostalgia de todo lo perdido, la que lo lleve a tener ésta y otra serie de reflexiones límite.

Pocas páginas más tarde (han pasado cerca de dos años) Heredia le escribe a su madre, y es a raíz de la escritura de esa carta que obtiene otra revelación, la cual aparentemente cambia el estatus en que el personaje en cuestión se visualiza. Escribe: "Y en ese instante comprendí que había dejado de ser un exiliado para convertirme en un desterrado" (pág. 204). Pareciera que, al menos para Heredia y para el autor, la calidad de exiliado conllevase inscrita una última partícula de esperanza, mientras que el desterrado ya la ha perdido, haciendo de la tierra donde vive su nuevo y verdadero hogar. Pero si esto fuese así, entonces Heredia se equivocaría, puesto que nuevas andanzas y un nuevo hogar lo esperan en México, adonde partirá poco tiempo más tarde.

En México se casa con Jacoba Yáñez y tiene cuatro hijos, dos de los cuales mueren aún niños, dejándolo postrado a partir de sus fallecimientos. En México obtiene al comienzo el favor del presidente Victoria, su gran admirador, hasta que la animadversión de los masones escoceses, conservadores a ultranza y enemigos de Victoria, empiezan a ejercer presión contra el gobierno aduciendo que Heredia no es mexicano y que por lo tanto no puede ni debe ostentar los cargos públicos que se le han encomendado.² A partir de entonces, lo que queda de la estrella de Heredia empieza rápidamente a palidecer, dando al traste su estancia en México la llegada al poder del general Bustamante, hacia enero de 1830, instituyéndose con él un nuevo gobierno, réplica grotesca del de Fernando VII. El presidente Victoria es juzgado y fusilado un año más tarde, y a partir de este momento el poeta de América se cuestiona el sentido de la guerra, de la independencia y de la libertad:



El grado sumo del horror de aquellos días se tocó cuando, a instancias de los curas, comenzaron a destruirse imprentas, a quemarse libros por considerarse sediciosos o inmorales, y a fusilarse a impresores y editores. ¿Para llegar a esto habían muerto más de 15 mil mexicanos en la guerra contra España? ¿El camino de la libertad conducía a este precipicio sin fondo de represión, intolerancia, revancha y tiranía? ¿El futuro de la Cuba libre que yo soñé también sería pasto de fanáticos borrachos de odio y poder? (pág. 249)

Al lado de estas dudas, asolándolo en su ya largo periodo de exiliado, sobreviene, como ya dije —y con apenas dos meses de distancia una de otra—, la muerte de dos de sus hijos, agravándose de inmediato su salud y llevándolo a sufrir fiebres terciarias. Tal y como él mismo confiesa en su autobiografía novelada: “Al cumplir los 32 años, parecía yo un hombre de 50. Y creo que si no morí entonces sólo se debe a la fuerza que me dio mi obsesión por volver a Cuba antes de salir del mundo” (pág. 273). Finalmente, Heredia volverá a Cuba en noviembre de 1836, 11 años después de su salida, una vez que le ha escrito —venciendo los últimos escrúpulos que se lo habían impedido— al general Tacón una misiva de arrepentimiento, la misma que es calificada por sus poquísimos amigos como la carta de un traidor y no como lo que es, según afirma Padura: la carta de un hombre desesperado, al borde de la muerte, que desea volver a su país, despedirse de su madre y sus amigos, antes de desaparecer de la faz de la tierra. Ni qué decir, pues, de que su regreso es considerado de inmediato como otro éxito más del tirano en turno, que, como parte de su estrategia de gobierno, se ha propuesto acabar con el poderío económico de los hacendados cubanos, dueños de los ingenios azucareros, aliándose para ello con negreros catalanes y gaditanos e inundando la isla de más esclavos contra los deseos e intereses de esos mismos ricos que una década atrás no querían independizarse de la corona y que ahora, sin embargo, buscan, desesperados, detener el flujo incontenible de negros, cuestión que, por supuesto, redundaría en la eliminación total de cualquier nuevo intento independentista... sellándose así la histórica condena de Cuba.

La novela de *mi vida* termina con la carta que Heredia le escribe en el lecho de muerte al único hijo que no conoció (fruto de su amor con Lola Jun-



co en sus años adolescentes en Cuba). En ella le explica detalladamente que ha escrito esa autobiografía para saldar cuentas con su pasado, con su patria y sobre todo para que también otros, en el futuro, se enteren de las verdaderas vicisitudes de su vida ligadas íntimamente a los fracasos políticos de su isla. En este punto el exilio de José María Heredia cobra sentido y al mismo tiempo le otorga el suyo al de Fernando Terry más de 150 años después, a punto de salir de Cuba nuevamente una vez que ha expirado el permiso que obtuvo para regresar a su patria. Así leemos, hacia el final:

Mientras conducía por la desolada autopista, con Delfina a su lado y dos de los Socarrones en el asiento trasero, Fernando Terry comprendió que cada vez estaba menos preparado para irse. La recuperación posible de su pasado, la palpable evidencia de que quizá ninguno de sus viejos amigos lo había traicionado, el reencuentro con su madre, su casa y sus más remotos recuerdos, y la renovación de sus ansias corporales y espirituales conseguida a través de Delfina, le dibujaban su vuelta al exilio como un nuevo desgarramiento, inesperado y doloroso (pág. 297).

Aunque es verdad que Terry encuentra cada vez más difícil la forma de terminar sus días de visita en Cuba, justo antes de partir, lo cierto es que, si se leen con atención este y otros pasajes, son varias las etapas de agnición que Fernando ha resuelto durante esos meses de visita. Primero, sabemos que ha descubierto, después de 20 años, que ninguno de sus amigos socarrones fue el culpable de la delación que lo expulsó de Cuba, tal y como él mismo había creído (con ello salda cuentas con cada uno de sus amigos y con Enrique, el “socarrón” fallecido). En segundo lugar, ha logrado recuperar “parte de su pasado” al reencontrarse con su madre y su antiguo hogar. En tercer lugar, ha encontrado (a través de Delfina) una parte de sí mismo que había estado moribunda o dormida, y a la cual Terry o el mismo Padura se resiste

a llamar amor y que sin embargo no es ninguna otra cosa. Por último, aunque es cierto que Fernando Terry no ha hallado el manuscrito del cantor del Niágara, motivo original de su vuelta a Cuba, los lectores lo hemos leído ya, y con ello (sentimos) se repara una herida histórica, se cierra y se cumple un ritual iniciado dos siglos atrás. De este modo tenemos que la llamada "novela de mi vida", escrita

y no escrita por José María Heredia, ha sido y no ha sido leída por nadie, por ninguno. Si Terry no la halló, entonces nosotros tampoco pudimos leerla, y sin embargo queda la firme sensación (el efecto catártico) de haber conocido íntimamente a un hombre fundamental, único en la historia hispanoamericana del siglo XIX. ▶

NOTAS

- 1 En 1791 había ocurrido la revolución de Haití, dejando ese país enteramente en cenizas. En *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier se dio a la tarea de narrar ese momento histórico que ahora Leonardo Padura, de cierto modo, complementa con *La novela de mi vida*.
- 2 Por ejemplo, muchas páginas más tarde leemos en referencia a México: "Cada día me convencía más de que aun cuando aquella tierra generosa me hubiera proporcionado patria, honores y subsistencia, como con razón decían mis enemigos, la patria se hacía pedazos y me gritaba que yo no era un verdadero mexicano, los honores dados me fueron retirados o disminuidos y la subsistencia se me hacía cada vez más difícil, pues pasaban meses sin que la patria me pagara mis salarios" (pág. 269). Éste, pues, parece ser el santo y seña de México y del mexicano, que si por un lado se muestra como un ser hospitalario, no acepta, sin embargo, y tampoco da cabida, a aquellos extranjeros que puedan hacer una diferencia sustancial, es decir, ésos que podrían, dado caso, influir y determinar un cambio en su arraigado modo de pensar y obrar, por

ejemplo, en lo que respecta a su vida política o universitaria. Pero el de Heredia no es, ni por asomo, el único caso. La historia se repite más de un siglo después con el poeta andaluz Luis Cernuda, que, a pesar de haber sido recibido como exiliado de la guerra, nunca obtuvo una plaza fija en El Colegio de México ni en la Universidad Nacional, esgrimiéndose para ello el santo y seña que nos caracteriza: que no fuera mexicano de nacimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- FERRÉ, Rosario, *La casa de la laguna*, Vintage Books, Nueva York, 1997.
- GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América latina*, Siglo XXI, México, 2000.
- PADURA, Leonardo, *La novela de mi vida*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- PORTUONDO, José Antonio, "Literatura y sociedad", en César Fernández Moreno (coord.), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1988.





BREVES DE UNA ESPERADA *NOVENA*

Antonio Calera-Grobet*

Luego de una estancia de un año en la Ciudad Internacional de las Artes en París, donde realizó y expuso parte de la presente muestra (otras piezas fueron exhibidas en la galería Abel fur Neue Kunst en la ciudad de Berlín), Demián Flores ahora muestra su trabajo en México. Para quienes hemos tenido la oportunidad o la suerte de seguir la evolución de su artificio por algunos años, nos hemos encontrado en esta nueva serie con una grata dupla de sorpresas: la permanencia de su valoración ética y la evolución formal de sus imágenes.

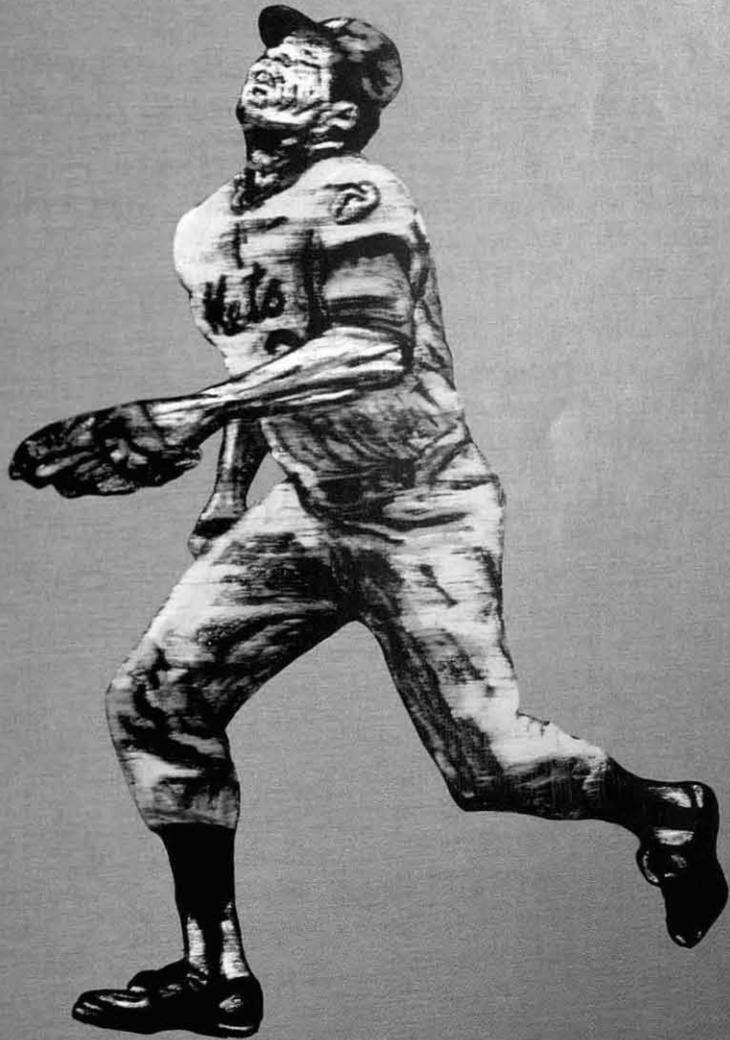
En cuanto al horizonte de su mirada, Demián Flores la ha mantenido en el centro del mismo surtidor sin ceder un paso, y continúa en un claro trabajo de simbiosis, de mestizaje, mirando el deporte —ahora el beisbol— no como un juego desasido de referentes, sino, en palabras del mismo artista, como “una manifestación simbólica, una parte integral de la sociedad por ser reflejo de su identidad”. Así, el juego del *bat* y la pelota, lejos de funcionar como un mero escenario temático, se convierte en una rica argamasa que, aunque en consecuencia resulte heterogénea, permite al espectador el rastreo de un sinfín de elementos sugeridos en su profundidad.

A través de las imágenes de beisbolistas, en ocasiones plenas de ironía, en otras llevadas al absurdo —que bien pudieran pertenecer a los Mets de Nueva York, a los Xahuis de Juchitán o a los Guerreros de Oaxaca—, el consabido trinomio de Flores, “territorio-memoria-identidad”, no cesa de imprimir su huella en cualquier lectura que se pretenda. Espacio para un ritual antiguo, prueba de importación o superposición de significados, el beisbol resulta el cauce idóneo para verter la urdimbre imaginativa del artista.

La exposición *Novena* está conformada por pinturas, dibujos, serigrafías y objetos intervenidos, congregados a partir del juego de pelota.

* Editor, crítico de artes visuales, curador y promotor cultural. En el 2002 publicó su primera novela, *En la cúpula de Globe* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 250)





Faded, illegible text at the bottom of the page, possibly a caption or credit line.

EL BEISBOL TAMBIÉN ES UN JUEGO DE PALABRAS

Francisco Hernández*

PRIMERA ENTRADA

Play-ball, canta el ampayer. Su voz marca el inicio de las hostilidades. Se animan las tribunas, brilla el diamante y una bola de humo se desprende, a más de 90 millas, de la loma de las serpentinatas.

* * *

Ya con los músculos del brazo calentitos, el lanzador convierte en tirabuzón a la pelota de más de cien costuras y el toletero abanica la brisa, quedando sembrado como un pino en la caja de bateo, ante la mirada burlona del receptor. Ha caído el tercer *out*. Unos salen del campo y otros entran. En ambas cuevas resplandecen las señas y se mojan las franelas.

SEGUNDA ENTRADA

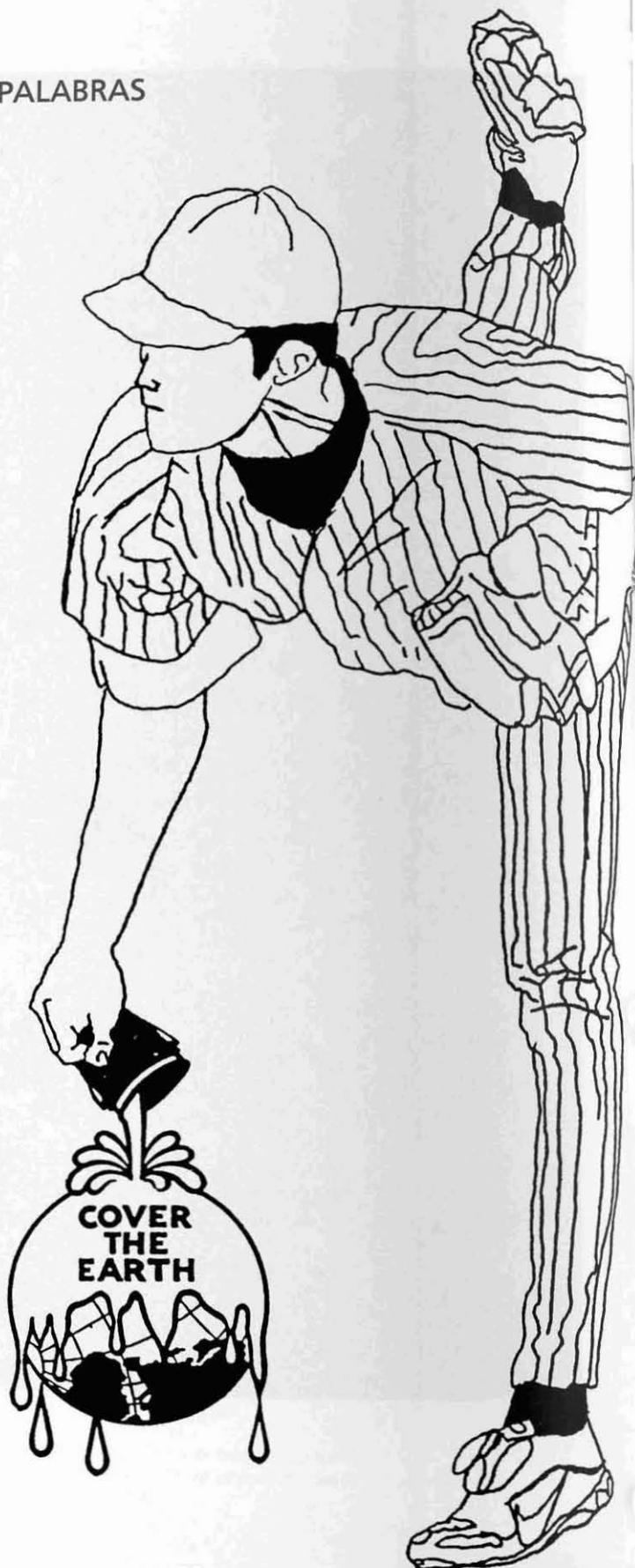
El rey de los deportes, ligado para siempre a mi infancia y a mis sueños de ser pelotero profesional, es mucho más que un juego. Es un lenguaje y un refugio para la creación de lenguajes. Lo que en Cuba se conoce como chocolate, ¿cómo se llamará en Italia o en Corea? También el beisbol es la escenificación de una aventura donde nada está escrito y cuyo fin está contemplado pero en realidad se ignora. El tiempo prácticamente no lo rige, aunque el mal tiempo puede evitarlo o interrumpirlo. Por eso no me gusta la lluvia: impide que la magia del encuentro se produzca.

* * *

Pedro *el Mago* Septián lo definió de esta manera: "El beisbol es un drama sin palabras, un ballet sin música y un carnaval sin colombinas".

TERCERA ENTRADA

Una base por bolas. Un roletazo a las paradas cortas. Gracias al pivoteo del camarero, una doble matanza. Después una línea de tendedero y una atrapada de cordón de zapatos llevada a cabo por el jardinero central. Así de rápido. Así de fácil. Estalla la ovación de los fanáticos.



* * *

Amenaza de lluvia. Todavía no es juego legal. Después de un cepillazo entre la esquina caliente y las paradas cortas, el corredor se estafa la segunda colchoneta. La tanda de incogibles, que transforma a la esférica en una verdadera perra rabiosa, hace que los guardabosques se vuelvan locos al estrellarse contra la barda, a pesar de la franja de advertencia. El ampayer principal, por estar muy atento a que los corredores toquen el pentágono, recibe un pelotazo en la careta.

Otra frase del *Mago Septián*: "¿Qué sería del beisbol sin los ampayers? Una forma insensata de correr las bases".

CUARTA ENTRADA

La gente, "en la casa que Ruth construyó", se emociona, se alimenta, apuesta, se embriaga, silba, aplaude, se infarta. Entre los *innings* hay música y las mujeres se dedican a observar a quien está en el círculo de espera. Admiran los brazos, los cuellos y las nalgas de los ligamayoristas. La pizarra no importa. La pez rubia, tampoco. Los *managers* no existen. Los *bat-boys*, tampoco.

* * *

Los Indios pelean contra los Sultanes. Los Diablos son devorados por los Tigres. El Águila pinta de blanco a los Piratas. Los Bravos trituran a los Diamantes. Los Esquivadores ven pasar a los Astros. Las Esporas del Ántrax retan a las Bombas Inteligentes.

QUINTA ENTRADA

Cuadrangular con el cuarto lleno de agua. El tumbabardas le dio en la nariz a doña Blanca y ésta salió del parque. Un tremendo bambinazo de más de 500 pies.

* * *

Traen al apagafuegos y su pelota submarina. Todos se quedan con la carabina al hombro. Imposible descifrar tantos jeroglíficos.

SEXTA ENTRADA

Ya es juego legal. Abundan los pasaportes. De pronto se aparece la cuenta que presagia ponche. ¡Un

palomón! Lo fildean con manos de mantequilla y todo el mundo quieto. Después entra una carrera de caballito.

* * *

—Yo ya pisé el *home* de esa chava. Y me confesó que tú sólo llegaste hasta la segunda.

—Te engañó. Llegué con la majagua hasta su ponche y le receté una lechada.

SÉPTIMA ENTRADA

¿El *inning* de la suerte o la fatídica? Tiempo de estirar las piernas y de cantar *God Bless America*.

* * *

En el calentadero hay dos relevistas. El timonel está a punto de aplicar la grúa. También pasa por su cabeza un doble robo. ¿Qué hacer?

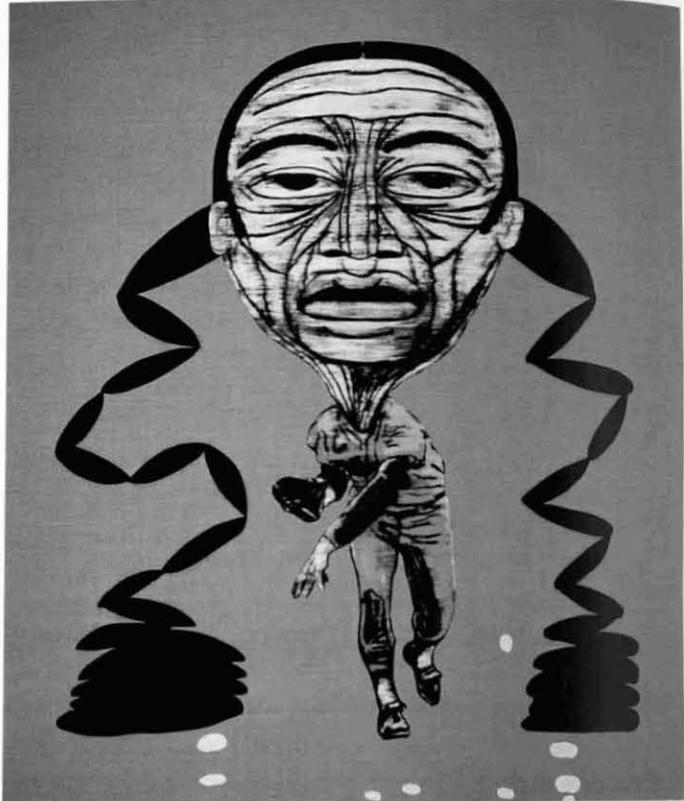
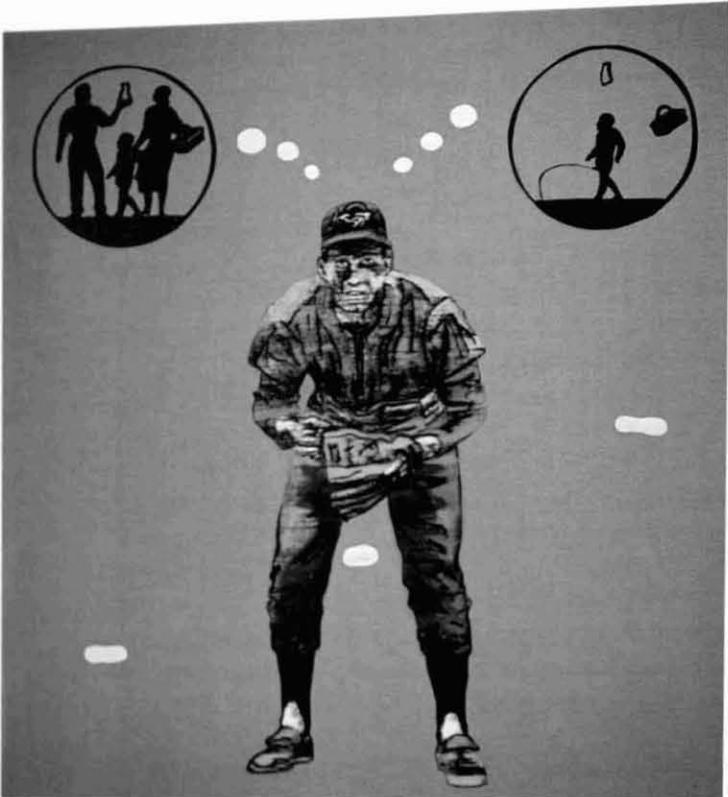
OCTAVA ENTRADA

Ser Don Larsen y lanzar un juego perfecto en 1956. Ser Bill Mazeroski y dejar en el terreno a los Yanquis con aquel inolvidable batazo de cuatro esquinas en 1960. Ser *Mr. Octubre*. O, ya de perdida, ser Joe DiMaggio acariciando los senos de Marilyn Monroe. (Las grandes tragedias del beisbol se escriben con dos *outs*.)

* * *

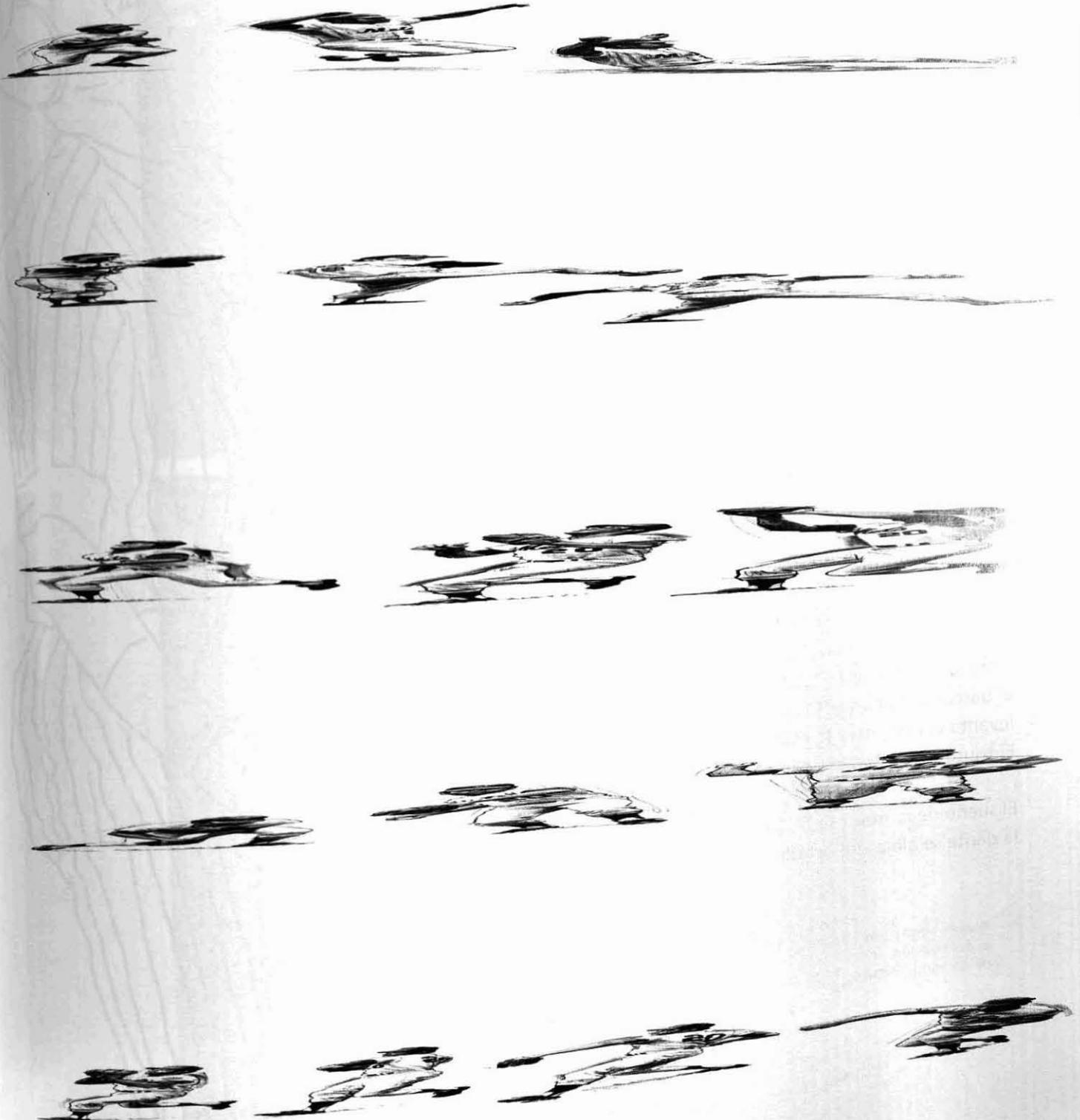
Ya no salen los jugadores para la parte baja. Una tormenta inunda el diamante y los ampayers deciden suspender el juego, que va empatado. El cuadro es cubierto con una lona. Los vendedores de cerveza hacen su agosto. Ante la inundación, el único que pretende reanudar el partido es el *pitcher* tapón de la pelota submarina. ¿Volverá a cantarse el *play-ball*? Un par de aviones se aproximan al estadio.

* Poeta. Su más reciente publicación es *El placer de leer poesía... en prosa*, Aldus-Libros en el buró, México, 2003



Anamorfosis, un juego óptico.

La anamorfosis es una técnica ingeniosa de perspectiva utilizada para dar una imagen distorsionada cuando se ve desde un punto de vista usual, pero de tal manera deformada que cuando se ve desde un ángulo especial o si se refleja en un espejo curvo la distorsión desaparece y la imagen resulta normal. Derivado del término griego que significa "transformar", esta técnica se utilizó por primera vez en el siglo XVII, aunque había sido uno de los más curiosos resultados del descubrimiento de la perspectiva en los siglos XIV y XV. Los primeros ejemplos se encuentran en las notas de Leonardo da Vinci. Se le considera un despliegue de virtuosismo técnico y se incluía en los manuales de dibujo de los siglos XVI y XVII. Dos ejemplos célebres son el retrato del rey Eduardo VI (1546, Galería Nacional de Retratos, Londres), atribuida a Cornelius Anthonisz, y una calavera al pie de los personajes en el cuadro *Los embajadores*, de Hans Holbein el Joven (1533, Galería Nacional, Londres).



LA LOMA EN LLAMAS

Alejandro Ortiz González*

Sobre el incendio,
bajo una luz que desmenuza,
el equilibrista se estremece:
entre su sombra y el aire
cruza una saeta zigzagante.

Llueven señales y guiños de las casetas de mando,
hay una fiesta de matracas sobre las graderías,
los niños parecen practicar la caza,
el arte del acecho.

Sobre la loma en llamas,
a solas con su poder,
el lanzador no mide consecuencias,
ciego se entrega a su destino,
a su ejercicio de soledad bajo la gorra.

Corre hacia su fin la parte baja de la novena entrada.

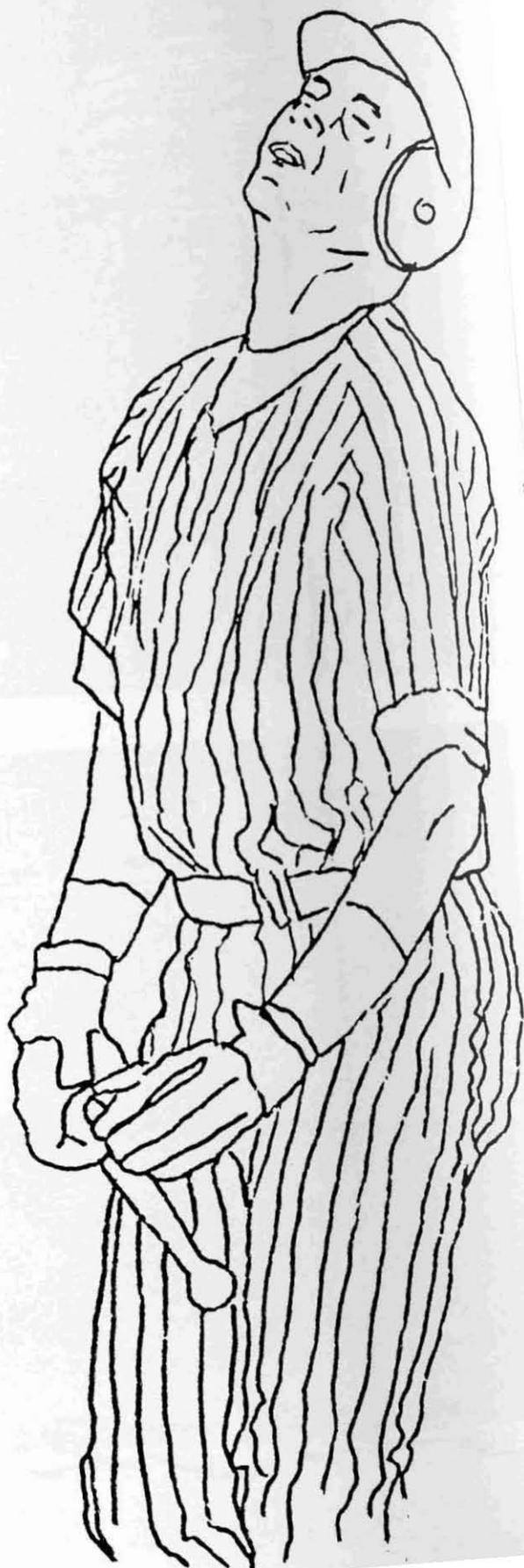
El sopor es una forma de la muerte,
es una gota de sudor entre nosotros y el mundo.

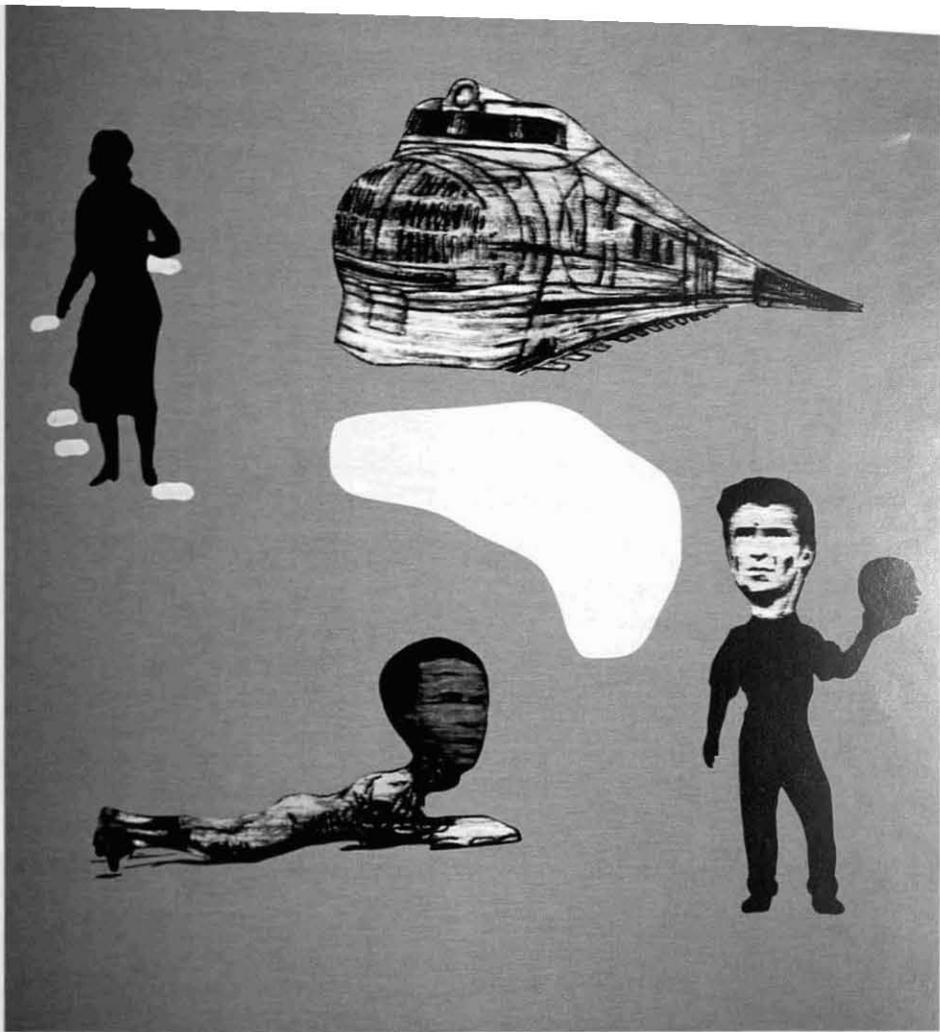
Nadie se mueve de su sitio,
la piedra es un animal que respira con dificultades:
viene un *strike*, un *foul* y un cepillazo.

Ante la curva sin peso, lánguida como la tarde,
el bateador hace contacto,
levanta vapor entre la muchedumbre.
El triunfo es una espina fría en la base del cráneo.

El sueño de la masa se ha cumplido:
la gente se aleja del estadio como de sí misma.

* Poeta y ensayista. Una de sus publicaciones más recientes es *Sal Picadura* (con ilustraciones de Demián Flores), Libros del Dragón, México, 1999





BEISBOL

Julio Trujillo*

Importa el corazón de la madera
y un pasto regular,
civilizado.

Importa que en el centro de un diamante
se dé lugar al hurto
y la captura.

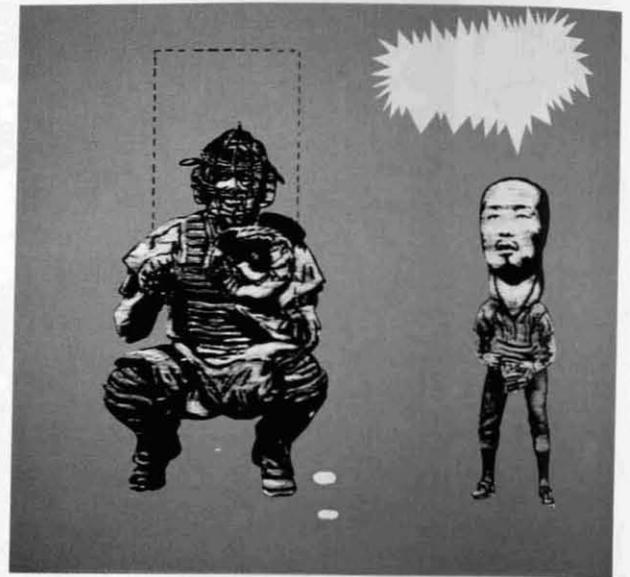
Importa que haya un álgebra que dicte
el vuelo de la cal
y de la arcilla.

Importa que un solo hombre frente al cosmos
destruya con un *bat*
la contingencia.

Importan los segundos, el silencio,
el tiempo detenido,
la paciencia.

Importan las costuras, los nudillos,
los párpados que al sol
niegan su brillo.

Importa esta campaña que mentimos:
pastores de un meteoro
endurecido.



* Poeta. Jefe de redacción de la revista *Letras Libres*

Inicio diabólico



México arrebató y gana



Paranoidos demonios



NOVENARIO

Jorge F. Hernández

Como sucede con otras pasiones que siento en el alma, profeso la religión del béisbol de manera heterodoxa. Así como soy enloquecido aficionado a las corridas de toros, sin ya no ser asiduo asistente a los tendidos; así como soy forofo incondicional del Real Madrid, estando lejos del Bernabeu, así también soy beisbolero, sin llevar bien la cuenta de las temporadas, los *line-ups* y los porcentajes.

La afición al llamado "rey de los deportes" me nació en medio de una ya lejana bruma, cuando aún existían los Senadores de Washington, cuya desaparición abrió un paréntesis de simpatía por los Orioles (que en español llevan el mágico nombre de *Oropéndolas*) de Baltimore. Mi infancia, que fue casi enteramente gringa, se cuadrícula sobre un diamante que se formó en mi mente desde el primer día que presencié un juego de pelota rápida, y ya cumplí 30 años enteros de considerarme *fan* de los Yankees de Nueva York, pues además, y al igual que Babe Ruth, me favorecen la gordura los uniformes a rayas. Con todo, no frecuento el sagrado templo del Yankee Stadium y confirmo así que profeso mis religiones por ósmosis, televisión, videos, películas... pero sobre todo a través de libros.

Me gusta el béisbol porque no tiene límites aunque respeta las reglas, porque es un juego que destila una adrenalina efímera y al mismo tiempo suscita un tedio hipnótico. Es la silenciosa eternidad con la que espera, con infinita paciencia, *El fielder del destino* que pintó Abel Quezada y la cíclica incertidumbre que invade mis sentidos, como si esperara la llegada de un milagro, pues no soy más que el hombre -evocado en un poema que, creo, es de Dylan Thomas-, "el hombre que espera a que caiga la pelota que lanzó al cielo cuando era niño".

* Escritor y periodista. Su novela *La emperatriz de lavapiés* (1999, Alfaguara) fue finalista del Premio Alfaguara de Novela 1998



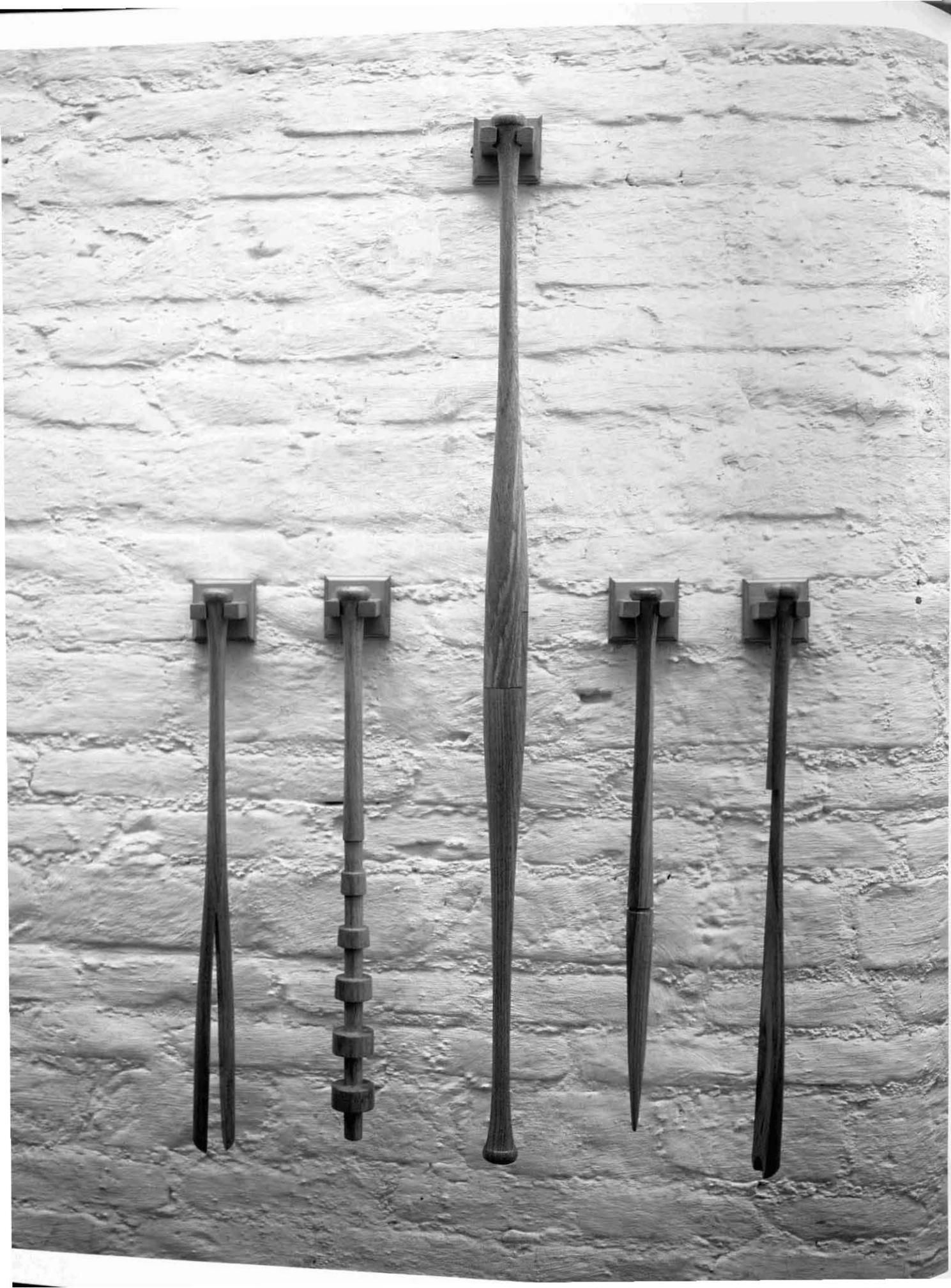
Revancha Internal



Se subtevañexasen el Oeste

los mató
con jonrón de casa llena





PERCEVAL

Francisco Segovia*

1. EL SILENCIO

Aquí y allá quedan todavía –tras el vaho del bosque
[que respiran–
las hilachas de sombra de unas piedras –o unos
[árboles helados–
que enseñan sólo negramente la joroba
como mendigos a las puertas de la iglesia...

Todavía –aquí y allá– la turbia luz que vicia
la antigua endogamia de la niebla como una vieja
[nicotina
en el légamo del aire...

Perceval ha pasado por aquí –ese trazo en la bruma
[es prueba–
como una mota en el viento como una sombra
entre las sombras dormida... Perceval
ha cruzado el bosque sobre un caballo
también dormido. Y ahora se despierta...

Más allá se abre el valle que nadie ha atravesado
[aún
el de aire limpio –no respirado y vuelto a respirar
como el aire común de los profanos– el valle
sobre el que se ha tendido apenas la nieve nueva...
Y sin embargo en ella brillan ya
tres gotas frescas de sangre antigua.
Perceval las ha mirado. No medita: deja
que su respiración acepte el ritmo con que avanza
su caballo el vasto silencio intacto de la nieve.
Y sigue ausente...

Así estará también cuando al fin pasen
delante de sus ojos los misterios...

2. LA PREGUNTA (EL REY TULLIDO A PERCEVAL)

¿Por qué no hablas Perceval?
Estás clavado en esa silla borracho
de tu propio vacío mirando en silencio
cómo pasa frente a ti el misterio
que ni entiendes ni quieres entender.

Eso ha sido siempre para ti la reverencia
la devoción y la ignorancia. Estás ahí otra vez
ido en sólo tus sentidos ausente
de ti de tu pensamiento y tu fortuna ciego
a eso mismo que por tanto tiempo
has tenido delante de los ojos
sin preguntar qué era
o si acaso era sagrado...

Con ese mismo azoro de tu ausencia –clavada
en tus retinas como un deslumbramiento–
violaste en su tienda a la Dama de la tienda
y con los mismos ojos pavorosos recogiste
en tu alma las tres gotas de sangre
de la extensa nieve intacta.

Pero ¿qué sabes tú de lo que ves
de lo que es o no es
la violación o el sacrificio?
Tú atraviesas los valles en silencio
sin ver sin preguntar y obedeciendo sólo
a la necesidad del día.

Eres impasible y silencioso
como impasible y silencioso es aún
el caballo que te trajo.
Y eres puro también como las bestias
libradas a sus puros sentimientos...

¡Ah Perceval si le hubieras preguntado
a la Dama en su tienda si hubieras preguntado
de veras en palabras a lo más alto
qué gritaba la sangre contra la blancura de la nieve!

* Poeta. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran los poemarios *Sequía*, Ediciones Sin Nombre, México, 2002, y *Bosque*, FCE, México, 2002

¡Si hubieras preguntado Perceval si preguntarías..!

No te salvaría la respuesta —eso jamás— pero quizá te salvaría preguntar.

3. EL SILENCIO

Pétreo sordimudiciego
en el salón donde desfilan los misterios
Perceval mira y no quiere...
ni ver ni darse a ver ni quiere
ninguna cosa que se dé así para los ojos.
Quisiera en cambio haber sabido ya de siempre
cuál era la respuesta a eso que no sabe preguntar
ni sabe que pregunta...

Hay algo quizás en lo que ha dejado de creer
—y lo ha sentido sólo sin saber como se siente sin
[sentir
el sordo chasquido de la lengua al comenzar a
[hablar— algo
que por no tenerlo ya sabido a la hora de nacer
le ha vuelto de piedra la lengua y los oídos...

Es una columna Perceval debajo del misterio
ausente
negándose a escuchar eso la pregunta la respues-
ta lo que sea
venido de otra alma... Quiere ser su propio padre
padre de todo lo poco que le atañe.
Cierra la boca y siente
cerrados los labios de una herida...

Pero no hay fe "donde faltan las palabras"...

¿Qué marro brutal alzó entonces en sus manos Dios
para romperle los oídos y que al fin oyera su sordera
en la voz del Rey Tullido la voz del Padre?

—Preguntas en silencio sin saber siquiera que
preguntas.

Aprende entonces a escuchar ahora en la respuesta
lo que no has sabido preguntar... Óyelo pues de

Perceval: también tú eres hijo —y aprende de una
[nuevo
de qué misterio es ésta la respuesta. [vez

LA GRANDEZA DEL LLANO

Roberto García Bonilla*

El 30 junio de 1945 la revista *América* publica el primer texto que se conoce de Juan Rulfo (1917-1986): el relato "La vida no es muy seria en sus cosas". Así se inicia, editorialmente, una de las carreras literarias más extrañas y sorprendentes de la literatura hispanoamericana. Pero su gestación como escritor comienza en el verano de 1932, cuando abandona el orfanatorio Luis Silva de Guadalajara; regresa a San Gabriel y se dedica a leer febrilmente. Dormía poco. Al concluir el sexto grado había intentado ingresar a la Universidad de Guadalajara, pero una larga huelga —que según el propio escritor se prolongó por tres años— lo llevó al Seminario Conciliar de San José de la arquidiócesis de Guadalajara. El escritor señaló: "No me

gusta el seminario, no quiero ser padre, pero me voy porque quiero recorrer el mundo". Dos años más tarde terminan sus aspiraciones eclesiásticas. Rulfo vuelve a San Gabriel y Apulco, donde leía hasta el amanecer. Esperanza Paz, viuda de Severiano Pérez —hermano mayor del escritor—, recuerda que estuvo unos nueve meses y "se la pasaba en la noche escribiendo, leyendo, fumando y tomando su taza de café". Además de literatura, Rulfo lee historia y practica el alpinismo; toma fotografías con una cámara *Agfa* de cajoncito. Incluso gana la carrera anual de ascenso al cerro —señala Juan Antonio Ascencio, biógrafo del escritor— situado a espaldas del Santuario de San Gabriel.

Rulfo —cuyo nombre consignado en el acta de nacimiento es Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno— ha definido su vocación literaria a los 17 años. En 1933 realiza su primer viaje a la ciudad de México, y vuelve entre el verano y otoño de 1935; persuadido por su tío, el coronel David Pérez Rulfo, ingresa al Colegio Militar. El compositor Blas Galindo, su amigo y coetáneo, recuerda: "Una vez, ya de joven, regresó vestido de militar; traía su espadín y todo eso...". Pocas semanas después deserta. La presencia indeleble de la violencia de la guerra cristera, pero sobre todo del asesinato de su padre a manos de un peón, fueron motivos que lo alejaron de la milicia. En diciembre de ese año el subsecretario de Guerra y Marina, general Manuel Ávila Camacho, recomienda al joven Pérez Vizcaíno con el jefe de Migración de Gobernación: al mes siguiente, el futuro escritor recibe su primer nombramiento en esta secretaría, como "Oficial Quinto". Al mismo tiempo intenta estudiar leyes en San

Ildefonso. No lo consigue. Tampoco puede ingresar como alumno a Filosofía y Letras de la UNAM, que está en Mascarones. Asiste como oyente a ambas carreras. Sus certificados académicos son insuficientes y no son válidos los estudios del seminario.

Son tiempos de grandes proyectos para el joven jalisciense, aunque no los comparte con nadie; la timidez y una sombra de pesadumbre siempre lo persiguieron. La austeridad y una salud frágil signaron estos primeros años de Rulfo en Gobernación en cuyas oficinas empezó a escribir esa novela fallida, *El Hijo del Desaliento*, de la cual sólo quedó el fragmento "Un pedazo de noche" (publicado en 1959, pero fechado en 1940).

En Gobernación, el joven de Apulco conoce a Efrén Hernández (1904-1958) que se convertirá en el único lector de sus borradores. Se ha repetido que el autor de *Tachas* sacó del basurero textos que ahora son clásicos; el mismo Hernández anota en el número 55 de la revista *América* (con el seudónimo de *Till Ealling*), de febrero de 1948: "Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura, adivinara en su traza exter-

* Maestro en Letras mexicanas por la FFYL de la UNAM. En 2002 publicó *Visiones sonoras*, (Conaculta y Siglo XXI)

na algo de lo que delataba; y no lo instara hasta con terquedad, primero, a que me confesase su vocación, enseguida, a que mostrara sus trabajos y a la postre, a no seguir destruyendo. Sin mí, lo apunto con satisfacción, 'la Cuesta de las Comadres', habría ido a parar al cesto. No obsta, la ofrezco como ejemplo. Inmediatamente se verá que no es mucho lo que dentro del género se ha dado en nuestras letras de tan sincero aliento".

Durante los años en que Rulfo laboró en Gobernación (1936-1946) —en medio de muchos cambios de adscripción y no pocos viajes— se gesta toda su obra y empieza a publicarla en *América* y *Pan*. En junio de 1951 se publica en el número 66 de *América* "¡Diles que no me maten!"; así concluye la serie de cuentos publicados en estas revistas antes de reunirse en *El Llano en llamas*.

La revista *Pan* de Guadalajara —hecha por Juan José Arreola y Antonio Alatorre— en sus ocho meses de existencia le publicó a Rulfo "Nos han dado la tierra" y "Macario" (números 2 y 6, en julio y noviembre de 1945, respectivamente). La relación que el escritor de Apulco tuvo con *América* fue muy sólida; Efrén Hernández lo estimuló y auguró los alcances de su talento. En 1950 *América* publicó en su número 64 (donde apareció "El Llano en llamas") una nota elogiosa sobre Juan Rulfo, "...cuya calidad empiezan a reconocer ya tirios y troyanos, no está conforme con ser considerado el que mejor de los cuentistas jóvenes ha penetrado el corazón del campesino de México. Ahora aspira a realizar una novela grande, con una compleja trama psicológica y un verdadero alarde de dominio de la forma, a la usanza de los maestros norteamericanos contemporáneos. Mientras realiza tal empresa estará imprimiéndose en nuestros talleres un volumen que recoge con algunos nuevos, los cuentos suyos publicados en estas páginas desde hace cuatro años".

A finales de 1952, José Luis Martínez lo lleva con el director del Fondo de Cultura Económica; Arnaldo Orfila Reynal evoca en sus memorias: "Me lo presenta y me dice: éste es un joven escritor que tiene un libro de cuentos muy interesante, *El Llano en llamas*."¹



Rulfo se sentó ahí muy quietito, no hablaba casi nada. Me dejó su libro y se lo publiqué". Aunque ya antes se había quedado un original en *América*. Cuenta Marco Antonio Millán que "cuando Rulfo logró la reunión de sus cuentos, le ofrecimos publicarlos en un libro bajo el sello de *América*. Ya muy avanzado el proceso, recibí una sorpresa: *El Llano en llamas* apareció en una de las más importantes colecciones del Fondo de Cultura Económica. Reclamé a Juan. Él evitó explicaciones. No volvimos a hablarnos en mucho tiempo".

Sergio López Mena señala en su nota filológica sobre la edición *Juan Rulfo. Toda la Obra* (colección Archivos, Unesco/CNCA, 1992) que los cuentos incluidos en *América* suman ocho, aunque el primero, "La vida no es muy seria en sus cosas", no se incluye en *El Llano en llamas*, y añade que este libro contiene en su primera edición —además de los relatos publicados en *Pan* y en *América*— los siguientes: "El hombre" (cuyo título original fue "Donde el río da vueltas"), "En la madrugada", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate", "No oyes ladrar

los perros", "Paso del Norte" y "Anacleto Morones", nunca publicados antes en periódicos o revistas.

Juan Rulfo señaló a Elena Poniatowska en 1980 que desde la década de los cuarenta "ya tenía yo escritos la mayoría de los cuentos y otros más que nunca aparecieron ni aparecerán jamás porque escribí cerca de cuarenta y cinco cuentos pero los que entregué al Centro Mexicano de Escritores fueron quince cuentos, menos de la mitad". Los textos incluidos en esta primera edición son: "Macario", "Nos han dado la tierra", "la Cuesta de las Comadres", "Es que somos muy pobres", "El hombre", "En la madrugada", "Talpa", "El Llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate", "No oyes ladrar los perros", "Paso del Norte", y "Anacleto Morones".

En 1955 se publican "El día del derrumbe" (*México en la Cultura*, núm. 334) y "La herencia de Matilde Arcángel" (*Cuadernos Médicos*, núm. 5); *Metáfora* también lo publica (núm., 4) con el título "La presencia de Matilde Arcángel".

Estos dos cuentos se agregaron a partir de la novena reimpression —de la colección Popular de el Fondo de Cultura Económica— de 1970, edición en la cual se suprimió "Paso del Norte". Este cuento reapareció en la colección Tezontle en 1980 (que coincidió con el Homenaje Nacional que el gobierno mexicano tributó al escritor), aunque se le suprimieron 17 líneas. Antes, en 1977, se publicó en la edición de Biblioteca Ayacucho —preparada por Jorge Ruffinelli— pero en esta edición fueron treinta y una las líneas que desaparecieron, respecto de la primera edición que se acabó de imprimir el 18 de septiembre de 1953 en el número 11 de la colección Letras Mexicanas con viñeta de Elvira Gascón.

López Mena señala que junto al cuento que dio nombre a *El Llano en llamas*, "Paso del Norte" es el

que mayores supresiones ha tenido. Habrá que preguntarse si el texto no le convenció estilísticamente a su autor o si sólo quiso evitar posibles repercusiones políticas. El texto alude a la huelga de los ferrocarrileros. Parte del fragmento suprimido dice:

—Oye, dicen que por Nonoalco necesitan gente pa' la descarga de los trenes.

—¿Y pagan?

—Claro, a dos pesos la arroba [...]

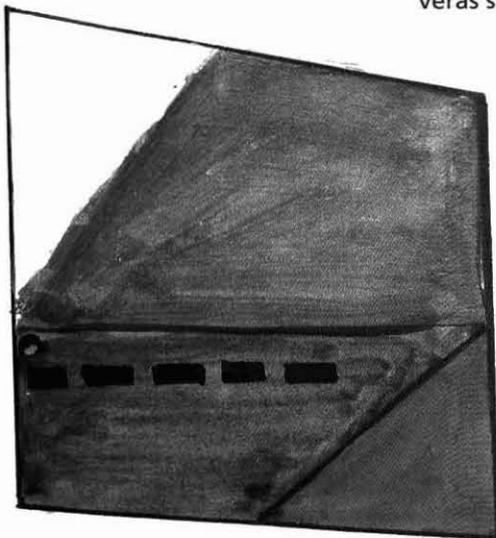
—[...] Resultó conque los había robado y no me pagaron nada y hasta me cusiliaron a los gendarmes.

—Los ferrocarrileros son serios. Es otra cosa. Hay verás si te arriesgas.

—¡Pero cómo no!

—Mañana te espero.

(J. Rulfo, "Paso del Norte", en *El Llano en llamas*, 1953, pág. 146).



Al hablar de los cuentos que más le satisfacían, su autor reveló: "'Luvina' es de mis preferidos; también está 'No oyes ladrar los perros' y 'Diles que no me maten'". Este último, al parecer, es el que más le satisfacía". En 1979, al revisar *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, Rulfo comentó que desea-

ría dejar fuera "Macario" porque era muy fuerte la presencia de Faulkner en ese cuento.

Los cambios que han tenido los cuentos no han sido pocos: en los manuscritos, en las publicaciones periódicas y, después, en las distintas ediciones del FCE (la más reciente es de 1996, una edición facsimilar de la primera), sin contar las erratas y los cambios de puntuación que los correctores hicieron —particularmente Alí Chumacero— en la primera edición y las reimpressiones sucesivas. Además de todas las variantes de la ediciones extranjeras; por ejemplo, Planeta de España cambió palabras al español peninsular. Las ediciones críticas más conocidas son la de Cátedra (*Letras Hispánicas*, 218, Madrid) hecha

por Carlos Blanco Aguinaga; la de López Mena en *Juan Rulfo. Toda la Obra* (Unesco/CNCA, 1992). Y más recientemente la Fundación Juan Rulfo publicó lo que sus integrantes llaman la edición "definitiva", de Plaza y Janés (del Grupo Random House-Mondadori, que publica en los sellos Sudamérica en América del Sur y Debate para España), de la cual circula profusamente la edición de Biblioteca Escolar (su primera edición es de 2000 y en marzo de 2003 apareció la quinta reimpresión).

Un tema imposible de abarcar en esta páginas es precisamente el de las ediciones definitivas. ¿No es más lógico aceptar como definitiva la última edición que el propio autor revisó? De otro modo, habrá que matizar y distinguir entre una edición definitiva –la última revisada por su autor– y una edición crítica y anotada a partir de documentos, borradores y contextualizaciones. (En este caso, Rulfo partió de un ejemplar de una edición de 1979 y no del "original" mecanografiado entregado a la editorial para su publicación.) Los lectores de Rulfo se enfrentan a un elemento que ha provocado una desmesurada glosa, crítica e interpretación en este autor: la ambigüedad. Volver más *precisa* la ambigüedad en Rulfo es un reto que exige intuición más que deducción y alcanza el enigma (por ejemplo, ¿el nombre del cuento "Luvina" –en su origen Loobina– proviene del pueblo de la Sierra de Juárez descrito; del profesor rural o del recaudador, que –en apariencia– dialogan en la historia?).

El Llano en llamas no tuvo la recepción que tuvo *Pedro Páramo* (1955), pero en ambos casos algunos críticos y comentaristas han dicho que la respuesta de la crítica hacia Rulfo fue inexistente en el primer momento. Es extraño que luego de medio siglo se siga repitiendo esta afirmación. La respuesta de la crítica en *El Llano en llamas* fue más modesta que en el caso de la novela, pero hay suficientes ejemplos que muestran que la colección de cuentos no pasó inadvertida: Francisco Zendejas, Salvador Reyes Nevares, Edmundo Valadés, Alí Chumacero, Arturo Souto, Emmanuel Carballo y Sergio Fernández publicaron sobre Rulfo de noviembre de 1953 a marzo

de 1954. Y hacia 1959 el respeto hacia Rulfo en nuestro medio era total, y su reconocimiento internacional se iniciaba, aunque ciertamente muchos aún no entendían las significaciones de su obra.

El Llano en llamas, además de la preparación de muchos elementos estilísticos, consumados en *Pedro Páramo*, es la muestra de un talento insondable, incluso para el mismo autor; es la evidencia de una perseverancia que se acompañó de una rara intuición: saber llegar con seguridad y cautela al lugar preciso, en el momento exacto. ▀

¹ Desde su aparición en 1953 hasta 1980, antes de la edición de Tezontle, en el cuento que da nombre a la colección, se escribió *llano* con minúscula, es decir como sustantivo. Después se corrigió. Significa que el nombre alude a la región de Jalisco llamada el Llano Grande.



Arengas del altiplano

NEMESIO

Pablo Mora*

RESISTENCIA

El truco es el amanecer aseado,
el inicio que despeja y limpia el basamento,
el puesto que ampara la orografía secreta
o el verde que sostiene aún febrero.

Hierven palomas, otra vez, en el fresco,
presencian en los bordes de lápidas comunes,
preparan el arrojo, aplausos suspendidos
en la meseta cambiante de capotes.

En sábado los ruidos van sin orden:
calles en siga permanente, a velocidad
pareja, perros ambulantes en grupo
por corredores, auditorios en plazas vacías:

vagas basuras que se arrastran,
se aposentan a orillas para dar
lugar a la apertura.

Las audiencias son hoy hasta las doce
así que ni silbatos ni escobas en zaguanes
ni agua en asfalto ni el motor que da la pauta
y estrena la vía principal del vecindario.

Ya es tarde para cambiar de puesto
o volver a la custodia en espera
del orden rutinario que trae procesión a secas.

Un escuadrón de nubes acarrea
la sábana de todos y resiste para guardar el tono
de esta latitud a plazos,
con el copal cautivo al pie de ineficaz ofrenda.

A pesar de la apertura:
ésta es la planicie saqueada, la cáscara o el hueso,
el pasmo en espera de algún día con nieve en el
[Ajusco
o el estrago con alivios viales por el puente;

pero sobre todo es el armazón sin planos,
el hospicio sin la escolta visible de volcanes,
el refrán herrero o *alegórico de paja*,
el acueducto embalsamado por ahuehuetes,
palmas, pirules y perros callejeros.

Es el valle en su pensión ecuánime
con el arranque de este sábado de suerte
y la borrasca de años intachables.

ESCRIBANOS EN AMATE

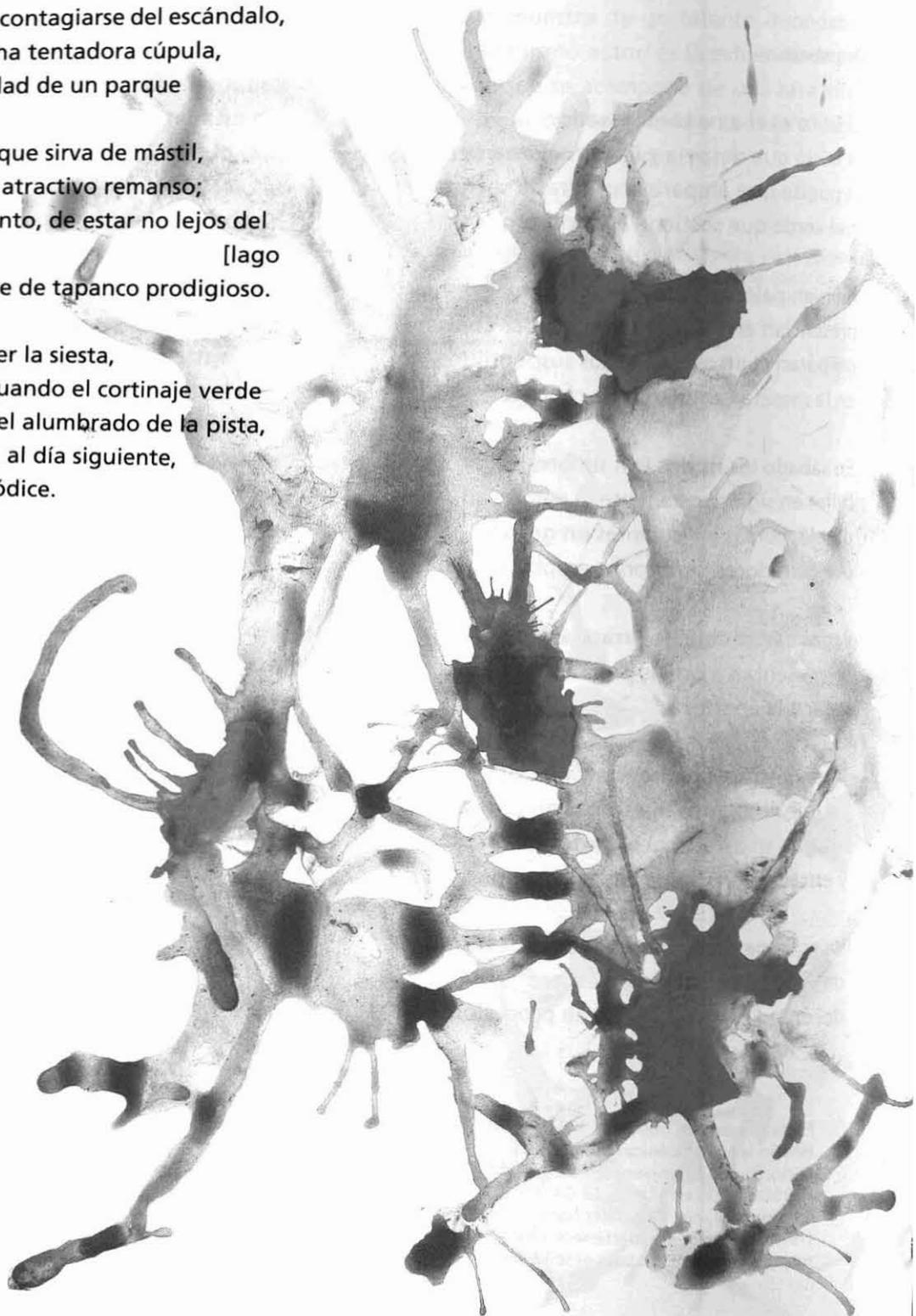
Para los pájaros es otro el manto y la topografía
pues las fachadas son el paradero o el hangar
para recuperar aliento ante áridas colonias.
La vialidad resulta de buenos patios a distancia
o cuidados camellones en horas muertas:
bases que sorpresivamente se despojan

* Poeta y ensayista, fundador de la revista *Cartapacios*, estudió letras hispánicas en la UNAM y la maestría y el doctorado en la Universidad de Maryland, Estados Unidos. Ha colaborado en *Vuelta*, *La Gaceta*, *Los Universitarios*, *La Jornada Semanal*. Su primer libro es *Dirección hidráulica* (1997). Estos poemas pertenecen a *Arengas del altiplano*, de próxima aparición bajo el sello de Trilce

del entusiasmo de tórtolas civiles;
despliegan un trazo de músicas con prisa,
vuelven al claustro de un nutrido fresno
o despiertan la duermevela de eucaliptos.
Abrevar en araucarias altas o robles jóvenes
da pie para salir en formación,
corretear entre tinacos y contagiarse del escándalo,
esquivar los postes, alguna tentadora cúpula,
hasta reconocer la novedad de un parque
y abandonar el grupo.

Ya habrá alguna antena que sirva de mástil,
de mirador para salir del atractivo remanso;
congratularse, por lo pronto, de estar no lejos del
[lago
por el ahuehuate que luce de tapanco prodigioso.

Lo que sigue es emprender la siesta,
descorrer de cuando en cuando el cortinaje verde
para avizorar la puesta y el alumbrado de la pista,
saber emular en el fresco, al día siguiente,
los rótulos efímeros del códice.



LLAMARADAS DE AYER: NEMESIO GARCÍA NARANJO EN SUS MEMORIAS

Fernando Curiel*

No, no tuve la fortuna de frecuentar su casa en una avenida Coyoacán de la ciudad de México a la sazón apenas transitada –pero resonante de tranvías–. Únicamente lo leía, devoto, lloviera o tronara. Los jueves, en la revista *Siempre!*, a media mañana; de regreso de Ciudad Universitaria al estrecho Río Atoyac de la colonia Cuauhtémoc, calle donde compartía un departamento con un amigo bajacaliforniano, luego afamado actor. Me cautivaba la manera personalísima, la constante fluidez, el grajeo, el bogar a contracorriente: fondo y forma armónicos de un editorialista adscrito –se decía– a otros tiempos. Recuerdo la fotografía que, cual segunda firma, acompañaba al texto: rostro ahuesado, perilla, gruesa armazón de los lentes. Y la boina gachupina.

Corría, damas, caballeros, el año de 1962; el mismo de su fallecimiento, maduro ya el mes de diciembre. Frisaba los 80 años.

* * *

Era, aquél, un México ideológicamente bien atado. Una izquierda facciosa, dogmática, mínima, perseguida. Una derecha mística del voto. En el centro, inamovibles, fraguados, unos cuantos artículos de fe.

Por ejemplo: no había más ruta que la nuestra.

Por ejemplo: un abismo, cortado a tajo, separaba el porfiriato de la revolución: viejo (putrefacto) y nuevo (límpido) régimen.

Por ejemplo: la Revolución mexicana fue una y armoniosa su genealogía: Madero, Carranza, Obregón, Calles, Cárdenas (y, claro, Ávila Camacho, Alemán, Ruiz Cortines, López Mateos).

* * *

En 1960 se cumplió medio centenario del 20 de noviembre de 1910.

* Escritor e investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM



* * *

La década anterior, Nemesio García Naranjo –que de este hijo de Lampazos, Nuevo León, de sus memorias, mejor dicho, trata el presente ensayo– había dado a las prensas, tan marginalmente como si aún viviera en el destierro, dos tipos de obras que se correspondían y se excluían con idéntica fuerza. Una inspirada exclusiva, excluyentemente, en su tribu. Otra, en su vida y en décadas decisivas de la historia moderna y contemporánea de México.

Hablo de *En los nidos de antaño*. Hablo de *Memorias de García Naranjo*. ¿Correspondencia y exclusión al par? Sí. La correspondencia estriba en que la primera obra, asunto de familia, detona a todas luces a la segunda: asunto público (local, regional, nacional, internacional). La exclusión, por su parte, en que mientras que la lectura de las memorias ilumina, exaspera, invita a la polémica, obliga a la apertura del enfoque histórico; la de los “nidos” incomoda, inhibe, deja un sabor a intromisión (ese aparecer, sin invitación y, lo más grave, sin formar ni siquiera lejana parte de la comunidad García Naranjo-Elizondo, en bautizos, bodas, aniversarios, memoraciones mortuorias). Esto postrero, independientemente de los datos, indicios y claves que el álbum doméstico arroja sobre las raíces, los entramados sentimentales, las motivaciones y el ser de nuestro (todo un) personaje.

* * *

Por otro lado, la comparación entre las dos obras citadas no deja de causar asombro. En los nidos: el hijo, el esposo, el hermano, el cuñado, el abuelo de verba y afectos tiernísimos, un punto menos que almibarados. En las memorias: el político apasionado, el orador incendiario, el contrarrevolucionario, el desterrado que escribe a matar.

De cualquier manera, de haberse constreñido el norteño al recuento del calendario privado— aunque hecho público— difícilmente, con todo y su labor de escritor sin tregua, podría aspirar al sitio que, a mi juicio, le corresponde en el acontecer al pasado del siglo xx mexicano. El de uno de sus avezados, pertinentes e independientes informantes (y, en ocasiones, protagonista). Lo antedicho en sucedidos, no por malditos para la óptica bienaventurada de la historia oficial al momento de la aparición de las memorias, menos decisivos y por ende de obligada reconstrucción: el porfiriato, el antimaderismo, el huertismo, la contrarrevolución, el periodismo ejercido atrás de la "raya" fronteriza (caso de su formidable, abrumadora —en el sentido de tiempo invertido— *Revista Mexicana*, 1914-1920).

* * *

Sin proponérselo —¿seguro que no?—, don Nemesio, al ir más allá de su parentela, anticipa la nueva historiografía de la Revolución mexicana.

- La que replantea los roles trillados, revitaliza la trama, problematiza los supuestos.
- La que encuentra vasos comunicantes entre el viejo y el nuevo régimen.
- La que consigna no una, sino varias revoluciones mexicanas: vencedoras unas, perdedoras otras.
- La que plantea un análisis más suspicaz del periodo huertista.
- La que da lo suyo a lo regional.
- La que reconoce, pareja o entrelazada, a las movilizaciones política y militar, la cultural —lo que no debe sorprendernos a la luz de los lances de un Ateneo de la Juventud, luego Ateneo de México, o de la adhesión al huertismo de numerosos intelectuales (no sólo García Naranjo).
- La que no repite, sin mayor examen, que la Revolución mexicana carecía, sin excepción, de ideas y escritura.



* * *

Pero no sólo lo supradicho. Al desatar los hilos de la memoria, Nemesio García Naranjo, poeta, periodista, tribuno, biógrafo, elabora un tapiz tan firme como fluido; tan dramático como inteligente.

Uno contempla:

- El desierto norteño.
- El Monterrey permeado por Bernardo Reyes.
- La ciudad de México *belle époque* —Plateros, la Escuela Nacional de Jurisprudencia, la Cámara de Diputados, los Tívolis, los teatros...

- El París de antes de la Primera Guerra Mundial.
- Etcétera, etcétera.

Uno vive:

- La bohemia modernista de Jesús E. Valenzuela y los suyos.
- El porfiriato, el reyismo, el antirreeleccionismo.
- Las fiestas del centenario de la Independencia.
- La ferocidad verbal del *Cuadrilátero* famoso (García Naranjo, Querido Moheno, Francisco M. de Olaguíbel, José María Lozano).

• La conjura de todos —antimaderistas y maderistas; él mismo— contra la presidencia de Francisco I. Madero.

• Los entresijos de la presidencia de Victoriano Huerta.

- La invasión estadounidense.
- El transtierro mexicano —el de Federico Gamboa, Luis G. Urbina, Emilio Rabasa, Ricardo Gómez Robelo, Rubén Valenti, Alfonso Reyes, Jesús Tito Acevedo, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos...
- Etcétera, etcétera.

* * *

Digo —y procedo a comprobarlo— que las memorias de García Naranjo, en diez descuidados tomos, son del todo comparables a las que Genaro Fernández MacGregor y Gonzalo N. Santos consuman en uno, José Juan Tablada y Enrique González Martínez en dos, José Vasconcelos en cuatro, Federico Gamboa —en lo que sus diarios tienen de memorial— en cinco y Jaime Torres Bodet en siete. Por citar casos señeros. Piezas todas de un rompecabezas que, entrado ya otro siglo, no conseguimos armar con todas sus partes.

Bien —mal, mejor dicho—. ¿Bajo qué talante recuenta la vida Nemesio García Naranjo? ¿La pura y simple, pero impetuosa, nostalgia? ¿La venganza por agravios reales o imaginarios? ¿La autojustificación? ¿La siembra de pistas falsas?

* * *

Le doy la palabra:

El 28 de junio de 1951, en el Teatro Florida, de Monterrey, se me ocurrió pasar lista —aquella lista que se pasaba en 1897— a mis compañeros de clase en el Colegio Civil. Acuña Manuel, Amato José, Barocio Octavio, Berlanga Jesús, Buentello Francisco... Al llegar a la letra "D" no pude seguir, porque se me formó un nudo en la garganta al considerar que todos los enumerados habían muerto y de la misma manera se han ido de este mundo 80 por ciento de mis compañeros de la "siempre erguida", como llamó don Justo Sierra a la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Igualmente ha muerto 99 por ciento de los diputados a la Legislatura xxv, que fue la última del régimen porfirista; y también se fueron para siempre —y desde hace 19 años!— mis camaradas del *Cuadrilátero* en la tumultuosa asamblea de 1912 y 1914. Giro la vista en mi derredor y sólo veo sombras; alguien me ha llamado "valor arqueológico", y me ha divertido la calificación y hasta me ha llenado de orgullo, pues no

cualesquiera puede tutear al Árbol de la Noche Triste o a las ruinas de Mitla. Dios ha querido que siga en pie, como uno de los vestigios del pasado, y no ha de faltar algún romántico que me mire con el último jirón de una bandera que se hizo pedazos, pero que sigue prendida al asta, esto es, pegado tercamente a la vida, porque en compensación de muchas fallas, ha sabido encontrar, hasta en su vejez, muchos sortilegios y fascinaciones.

* * *

Compendiemos. Una vejez, la de García Naranjo, anidada en hogaño, activa, religiosa, patriarcal, sin transacciones políticas, llena, sí, de *sortilegios y fascinaciones*.

Precisamente aquí, en este paisaje personal y familiar, al sur de la ciudad de México, brota —borbotea, estalla cual géiser— la memoria. Regocijémonos de que, al abandonarse a ella, don Nemesio haya ido, en este terreno, más allá que sus, algún día, coatenistas:

- Alfonso Reyes (que se detiene en el reencuentro de su parentela y sus enfermedades: las del cuerpo y las de la orfandad, machetazo de la política).
- Martín Luis Guzmán (que se contenta, nos descontenta, con un adelanto jamás retomado).
- Antonio Caso (que todo lo personal lo reserva).

Regocijémonos, sí, de que García Naranjo abra del todo las compuertas, vacíe el rebosante depósito acumulado en días, meses, años, lustros patrios y extranjeros. ¿De qué manera? ¿Bajo qué procedimientos?

* * *

Adviértenos, un tanto obvio, Umberto Eco, que lo primero que una obra nos *dice*, dícelo "a través del modo en que está hecha". Asimismo, que si bien el



arte puede escoger cuantos temas del discurso se le ocurran, "el único contenido que cuenta es cierto modo de ponerse el hombre en relación con el mundo y resolver esta actitud suya, al nivel de las estructuras, en modo de formar".

No imagino, desde luego, a dos figuras más anti-téticas que Eco y el mexicano García Naranjo. Sin embargo, las observaciones del italiano iluminan la, a la postre, empresa mayor de don Nemesio: sus memorias. *Corpus*, por cierto, todavía hoy por hoy inadvertido en el firmamento de la literatura *-latu sensu-* mexicana contemporánea.

Inadvertido, inexplorado:

- Pese a su excepcionalidad en un medio alérgico a la escritura memorialística.

- Pese a contener crónicas y relatos, ensayos, artículos, estampas, conversaciones y retratos de altísimos quilates.

Para no citar los análisis pendientes del lado de la historia, la política, claro está, pero asimismo la cultural y la educativa.

* * *

Las memorias de García Naranjo *dicen* abrumadoramente, explícitamente, acerca de su hechura. *Decir* que, aclaro, sobrepuja al prólogo tradicional o la tradicional declaración de propósitos. En efecto, en el principio mismo del despliegue memorativo, pero también a lo largo y ancho del mismo *-y hablamos, recuérdese, de diez tomos-*, está la instrucción, tanto de la lectura *-recepción-* como de su factura. Todo aparece, tácito o explícito:

- Pulsión.
- Motivos.
- Patrocinio.
- Objetivos.
- Talante.
- Procedimientos.
- Intertextualidad.
- Reajustes.
- Retroalimentación
- Mecanismos.
- Etcétera, etcétera.

En 1960, ya para concluir el último tramo de su viaje por el tiempo, con lo suyo de regreso a espacios consumados, el autor nos recuerda que el proceso de elaboración ha revestido su complejidad; que las memorias se abrieron paso primero en la prensa a través de 400 entregas semanales; que el primero

de tales artículos apareció el día último del mes de octubre de 1952; que sólo pasados tres años decidió "ponerlas en el mercado en forma de libros"; que solicitó prologuistas para cada tomo; que durante el desarrollo periodístico de la obra insertó observaciones sobre la marcha (las de Jorge Flores, Alfonso Taracena, Leopoldo Aguilar García); etcétera, etcétera.

Singular tejido.

Más todavía. Ya desaparecido el padre, los herederos resuelven incluir, en el tomo x, póstumo, una selección de entre los 20 mil artículos publicados por Nemesio García Naranjo en sus últimos 40 años de periodista en activo. Manera, se pensó familiarmente, de ir más allá del año límite superior de las memorias: 1936, año del retorno definitivo a México.

Singularísimo tejido, en verdad. De muchas manos en ocasiones. Polifónico siempre por la personalidad pública del autor y las circunstancias de su existencia venturosa, desventurada, viajera, desterrada, dura, fausta, políticamente equivocada para la mayoría, sobreviviente, sobresaliente, *memorable* en suma.

Otrosí: la estructura de estas memorias, manifiestamente abierta, es, a mi juicio, la única adecuada para poner al autor en relación con un mundo que se evoca desde un presente vital, pleno, realizado, sin clausura (clausura que sólo dictará la muerte). Nada más ajena a la reconstrucción temporal garcíanaranjoesca que los resortes de la vasconcélica: el rencor, la afrenta, la herida sin cerrar, la ira.



* * *

Abundo, con la venia de quienes esto leen: lo que para algunos comportaría inarticulación, descuidada, descuido, reiteración y verbosidad, propaganda reaccionaria, alimenta, por el contrario, el debido contenido de las memorias de García Naranjo: aquel que, en el nivel de la estructura, resuelve la actitud existencial del autor.

Hablo de:

- Un periplo de la periferia al centro.
- Un rápido ascenso.
- Una vasta cultura citable.
- Oratoria a la alza todavía.
- Pasiones políticas.
- Dispersión y fragmentación.
- Alegatos sin respuesta.
- Riesgo y precariedad.
- Destierros y regresos.
- Caídas y reinicios.
- Extranjería y afirmación nacionalista.

* * *

Modo de formar: modo de ser. Modo de vivir: modo de formar.

* * *

Un auténtico desorden armonioso: decretaría, estoy seguro, Guy Davenport. Experto capaz de encontrar una estructura, una correlación en ese aparente amontonamiento de aves, frutas y objetos de toda laya que es, en el arte pictórico, la tradicional *naturaleza muerta*.

Orden bajo la discontinuidad, bajo el salto adelante, bajo el dictado al pelo, bajo la autocita, bajo la voz ajena, bajo la interpolación, bajo el salto atrás.

* * *

Prosigamos. De humilde juzga su propia vida nuestro autor. Ruidosa sin duda, pero "siempre de segunda o de tercera fila".

Si el vizconde de Chateaubriand –nos ilustra– atestiguó tanto la toma de la Bastilla como la batalla de Waterloo, los acontecimientos grabados en su memoria "son mucho más pobres y de menor resonancia".

Contrariamente a lo que se afirma, los ministros de Huerta –él, García Naranjo, uno de ellos– no eran



"tipos de tragedia". Y a pesar de que Venustiano Carranza y Plutarco Elías Calles lo obligaron a vivir muchos años fuera de México, él no era "un personaje de Esquilo". Como tampoco se le podía considerar "villano" de novela romántica ni "truhán" de la picaresca. Simplemente –en resumen– le "tocó estar en medio del huracán que sopló sobre México hace alrededor de 40 años y eso fue todo".

Ni más ni menos, añadido yo. Nemesio García Naranjo: participe privilegiado, al margen del papel –menor, mayor– de episodios nacionales de la mayor trascendencia y ayunos, aún, de plena, íntegra, reconstrucción histórica.

* * *

No caigamos, pues, en la trampa –¿guiño?, ¿recurso retórico?– de la insignificancia que el autor pone a ojos vistas al lector. Por el contrario. Suya es, también, por ejemplo, la siguiente declaración de hostilidades:

Como no pretendo engañarme, advierto que no ando en busca de la frialdad del hielo, ni de la sequedad del desierto, ni de la rigidez de la muerte. Jamás he creído que la verdad se obtenga con la estrangulación del sentimiento, ni que la historia se haga con números inanimados. Nací apasionado, enfático y vehemente; y si procurara no serlo, sentiría la falsificación de mí mismo. Por eso no voy a tapar el cráter por donde mi espíritu se desborda, aunque sí voy a procurar que las erupciones no sean de injusticias. Probablemente mi aspiración es absurda, porque deseo la serenidad que no es antitética de la pasión y el equilibrio que no es antagonico del fuego. Quiero

conservar el fuego y la pasión, pues sin ellos mi corazón dejaría de latir y mi carne se convertiría en piedra.

Y remata:

Finalmente, debo aclarar que aunque escribo para la posteridad, no me he muerto todavía y, por consiguiente, espero leer con interés las críticas que provoquen mis confesiones. No le contestaré a mis refutadores, aunque sí me encuentro listo para aclarar todos los hechos que sean puestos en duda. Nada de polémicas; pero sí la disposición de confrontar los balances. Lo único que me preocupa es la corrección de la contabilidad.

Un ojo al gato y otro al garabato. Pasado y presente confundiendo sus aguas. Mezcla que determina –forma– el relato, el vivir para contarla, –el contarla viviendo– a plenitud privada y pública.

Nemesio García Naranjo, al ejercitar la memoria, no contemplaría tras una reja –como programó para sí Carlos V– “la pompa de [sus] propios funerales”. Aunque, la verdad sea dicha, la posibilidad lo tienta. Si bien más al modo del sarcástico Jonathan Swift que al del lúgubre monarca ibérico.

* * *

Puesto a comentar la obra y figura del escritor Matthew Arnold, paisano suyo, Lytton Strachey repara en que la extraña fascinación que despertaba la era victoriana radicaba en una doble condición simultánea: lejanía y cercanía.

¿Qué tan lejos de este incierto presente se encuentran?

- La dictadura porfiriana.
- La revolución que desensilla a don Porfirio.
- La restauración –si es que de eso y no otra cosa se trató– huertista.
- El constitucionalismo y su complemento carrancista.
- El obregocallismo.
- El cardenismo.

Las memorias de Nemesio García Naranjo producen el efecto –apasionado, enfático, vehemente, polémico, opositor, riesgoso– de la cercanía.

Asómese –asómbrese– el compatriota. ➤



¡LA BOLA QUE SE VA, SE VA... SE FUE!

Héctor Zarauz*

I

En los años cuarenta (del siglo pasado), el beisbol era el deporte favorito de la afición mexicana, a ello había contribuido de manera definitiva un personaje singular: el empresario Jorge Pasquel, quien tenía agencias aduanales, periódicos y mantenía el monopolio de la distribución de combustible, entre otros negocios, que lo habían convertido en uno de los hombres más ricos y poderosos de México.

Con su dinero Pasquel había comprado el parque Delta (a la sazón el principal recinto de beisbol) y organizado una liga poderosísima al aprovechar que la segregación racial en Estados Unidos, impedía que peloteros de razas negra y blanca jugaran juntos. Así llegaron a la Liga Mexicana excelentes jugadores cubanos, venezolanos, portorriqueños y estadounidenses negros. Por si fuera poco el magnate veracruzano abrió generosamente la chequera llegando a multiplicar varias veces los sueldos pagados en Estados Unidos, fue así como contrató a varios jugadores blancos de las Grandes Ligas. El año de 1946 fue especial para el beisbol mexicano, pues entonces llegaron algunos de estos beisbolistas, formando una liga multirracial casi del nivel de las Ligas Mayores.

Pasquel, para coronar la liga que había forjado, tuvo la ocurrencia de invitar a presenciar algunos encuentros de la Liga Mexicana, al máximo jugador de béisbol que había existido hasta entonces, a George Herman Ruth, el *Babe*.

II

Babe Ruth, el gran *Bambino*, el *Sultán*, era el hombre que en la década de los veinte (después del fiasco de las Medias Blancas de Chicago) había rescatado, con su proezas, el beisbol convirtiéndolo en una religión para Estados Unidos, por ello más que un Dios del beisbol, era el beisbol mismo.

Ruth había crecido en un orfanato de Baltimore. Tan pronto salió de ahí empezó a jugar profesionalmente en 1913, cuando tenía 18 años de edad. Tres años después era el mejor pitcher de la Liga Americana, faceta poco conocida del *Bambino*, ganó

tres juegos en Serie Mundial para las Medias Rojas de Boston e impuso marcas que cuatro décadas después seguían vigentes.

Su afición por el *bourbon* y los *hot dogs* deterioraron su figura pero no su poder con el bat. Sus números lo dicen todo: en doce ocasiones fue campeón jonronero, en 1923 fue designado el jugador más valioso de la liga, la temporada siguiente ganó la corona de bateo, participó en todos los juegos de estrellas entre 1926 y 1931, tuvo una temporada de 60 jonrones, e incluyendo sus juegos de Serie Mundial se botó la barda en 729 ocasiones. Este portento en total logró imponer 50 marcas, algunas de las cuales, a cerca de setenta años siguen vigentes.

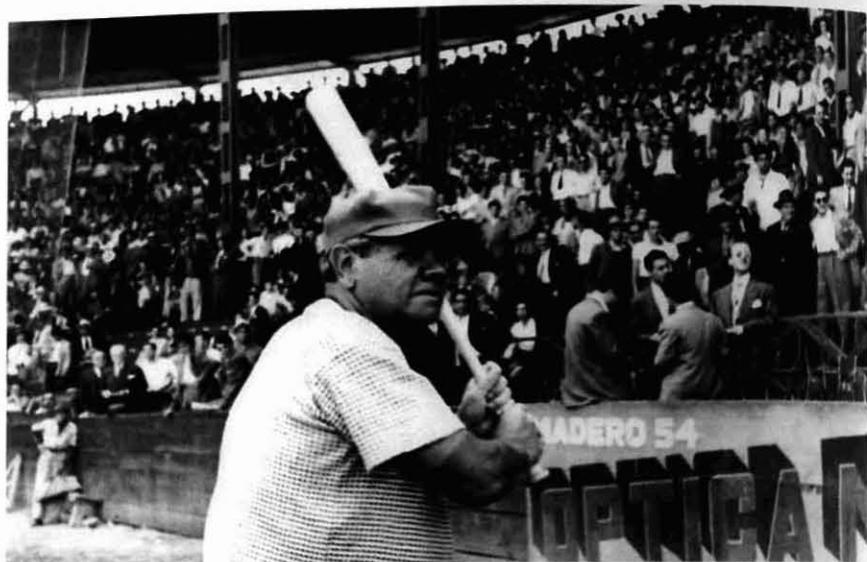
En esos alocados años veinte, exentos de la televisión que encumbra y entierra, el *Bambino* se convirtió en una de las primeras grandes estrellas deportivas del mundo: promocionaba ropa interior, al tiempo que su figura aparecía en las cajas de cereal y galletas, mientras un ejército de periodistas y fotógrafos asediaban todos sus pasos. En 1920 fue transferido a los Yankees de Nueva York por 125 mil dólares, una cantidad inimaginable en esa época. Su primer sueldo fue por 600 dólares pero en 1930 ya ganaba 80 mil y se dice que en total en toda su carrera obtuvo más de un millón, que en ese tiempo era una tonelada de dinero. Cuando los periodistas lo inquirían maliciosamente acerca de sus sueldos tan altos que superaban al del presidente de Estados Unidos, contestaba entre serio y divertido: "[...] bueno, tuve mejor temporada que el señor Presidente."

III

La invitación de Pasquel fue bien recibida, y Ruth acompañado de su familia llegó a México el 16 de mayo de 1946. En el aeropuerto decenas de periodistas y fotógrafos lo esperaban horas antes de su arribo, incluso la radio transmitió en vivo su llegada. Del aeropuerto se trasladó, acompañado por uno de los miembros del clan Pasquel, al Parque Delta, ahí la fanática recibió con una ovación indescriptible a un hombre de 51 años, enfermo, que paseó bonachosamente su cuerpo de cien kilos de peso y 1.88 de estatura.

* Candidato a doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Vestía Ruth un traje *sport*, café, de gabardina con camisa crema y sin corbata, caminó parsimoniosamente por todo el campo recibiendo una cascada de aplausos; luego de agradecer el homenaje de los aficionados se sentó con Jorge Pasquel para ver el juego entre Alijadores de Tampico y los Azules de Veracruz. Al palco del magnate se acercó todo el mundo, todos querían verlo, tocarlo, felicitarlo, simplemente estar en contacto con la leyenda más grande del béisbol, algunos aficionados le pidieron un autógrafo, mismos que el *Babe* complaciente firmaba con una letra gruesa y firme con su mano derecha, no obstante de ser zurdo.



IV

Durante dos semanas Ruth se dedicó a pasear, jugó golf, visitó Acapulco, al parecer todo por cuenta de Pasquel. Cuando llegó el momento de volver a casa, el magnate veracruzano pidió un favor al *Sultán*: una exhibición de bateo antes del juego entre Diablos Rojos de México y los Azules de Veracruz. El *Bambino* aceptó la petición y la noticia corrió como reguero de pólvora. El 30 de mayo el amplio parque Delta estaba completamente lleno con 25 mil fanáticos, listos para presenciar el momento histórico: *Babe* Ruth bateando en México.

A las tres y cuarto de la tarde George Herman Ruth, el *Babe*, se paró en el "home plate" del Parque Delta para dar una exhibición de bateo. Quien tendría el honor de lanzarle sería el pitcher cubano Ramón Bragaña. El antillano era a la fecha el más grande lanzador de la liga, tenía una recta endemoniada, tiraba curvas y además era controlado, por ello llegó a ganar más de doscientos juegos en la Liga Mexicana y ser considerado el mejor de su momento. De carácter orgulloso, Bragaña no aceptó prestarse al lucimiento de Ruth, no se sentía obligado a "ponerle la bola a modo" al mítico vuelacercas.

Se paró en el montículo y lanzó lo mejor que tenía, primero una recta que apenas vio el *Bambino*, luego una curva que lo hizo abanicar de tal forma que el jonronero se lastimó el brazo. Así siguieron varios lanzamientos con demasiada jiribilla, frustrando el éxito de la exhibición, Bragaña se robaba el "show"

a costillas de Ruth, quien sólo acertaba a conectar batazos cortos cuando no abanicaba, el público se impacientaba y pronto los abucheos y silbatina crearon un ambiente tenso, no era la situación calculada por Pasquel.

Apareció entonces en escena Ernesto Carmona, manager de los Azules quien pidió de mal modo a Bragaña que permitiera lanzar algunas bolas al veteranísimo pitcher mexicano Roberto Romo Chávez. Bajo la presión del público Bragaña dejó su lugar a Romo quien tomó el puesto y lanzó una bola recta por el centro del "home", ideal para ser bateada. Por un instante Ruth volvió a ser el mismo de antaño, olvidó su lesión de la pierna, la del brazo y demás achaques. Por una fracción recuperó el poder devastador que lo había hecho el jugador más temido en los diamantes. *Babe* conectó la pelota justo en la nariz haciéndola volar entre los jardines central y derecho, más allá de los 400 pies. Sin duda era un jonrón; el último jonrón de *Babe* Ruth.

Al día siguiente Ruth regresó a Estados Unidos, moriría 15 meses después de su viaje a México, convirtiéndose en uno de los inmortales del deporte. Del resto de los personajes de esta historia sabemos que al terminar el juego, Bragaña y Carmona se liaron a golpes en los vestidores. Años después Jorge Pasquel (quien además era manager de béisbol), Roberto Romo Chávez, Ernesto Carmona y Ramón Bragaña, ingresaron al Salón de la Fama del béisbol mexicano. El parque Delta fue destruido y reconstruido para ser derruido de nuevo, actualmente es un terreno baldío, mientras que la última pelota que bateó de jonrón *Babe* Ruth todavía no cae. ➤

APROXIMACIONES HETERODOXAS II

Rafael Rodríguez Castañeda*

Un descubrimiento fundamental [...] es que cada uno de los artefactos del hombre es en realidad una especie de palabra.

M. McLuhan

1

La cuchara anda de boca en boca y nadie dice nada. Será que algo entrega y de momento nos hace enmudecer. "Tragamos la mordida", se diría, de no ser porque transporta con frecuencia líquidas porciones de alimento.

2

Hay de cucharas a cucharas. Las más ecuménicas y obsesivas colecciones exhiben por lo menos tres mil ejemplares de varias épocas y estilos, auténticos modelos industriales y obras de artesanía tan recientes que rara vez anteceden al siglo XVII, o piezas de *souvenir* capaces de incorporar el universo en sus decoraciones: flores y animales, arquetipos y emblemas, edificios y paisajes. La sola condición es que el diseño no disuelva como azúcar la identidad formal de la cuchara.

Las colecciones: cucharas de madera, hueso, cerámica o metal; de mango plano y redondo, liso, troquelado o calado, curvo, recto, mondo o de alcurnia, y cuenco pulido, combo o estriado como concha marina; utilería de mesas cotidianas u objetivo de estériles vitrinas. Ordenadas una al lado de la otra, yacen por millones, privadas de su función original, para dejar a la gente con la boca abierta.

3

Existe una jerarquía de las cucharas en cuya cúspide brilla la cuchara de plata, que el refrán emparenta con los pañales de seda; sigue un vasto e ilimitado cucharal, sin mayor pulimento que el de la semana del estreno, y en el extremo inferior, la opaca y proletaria cuchara de peltre. La cuchara de plástico es inclasificable, no alcanza a varias bocas ni resiste el fregadero. Tampoco denota estatus. So pretexto de



prohibir comida en sus salones, los museos le cierran el paso más allá del restaurante.

Hay también metacucharas. La coa, la pala; el hemisférico cucharón, capaz por sí mismo de colmar un plato, y la plana cuchara de albañil que mezcla argamasa; corta y raspa tabiques, y empareja los muros que se yerguen por hiladas en virtud de su coordinada obediencia a la plomada y al nivel.

4

La promiscua cuchara encuentra su antítesis en la tortilla de cereal, que los pueblos de varios continentes convierten en cuchara individual para cada bocado. Purificada por el fuego que la cuece al volverla comestible, esta efímera cuchara se inmola en la dispensa de su carga.

5

La cucharada, unidad de medida universal, tiene un submúltiplo: la cucharadita, parecida a la media cucharada que emplean recetarios de cocina y fórmulas de farmacéutica y cosmetología.

La Cuchara Grande que interviene en los repartos dispares también abusa de su estatura metafórica para erigirse en uno de los monumentos proverbiales a su especie. Incontables refranes de todos los idiomas esgrimen cucharas, pero también hay expresiones que sólo las mencionan, como la que denuncia la intrusión impertinente de quien mete su cuchara.

* Escritor (Pachuca, 1940, y Mester, 1964). Autor de la novela *Viaje (UAM-Xochimilco, 1991)* y el libro de cuentos *El descarrilado (Latitudes, 1979)*

6

Sopa, leche, granos, jarabe dulce o amargo, veneno o medicina. Cargan cualquier sustancia acumulable en cucharadas. Si la boca es el destino común de las porciones, el viaje es corto: una parábola ascendente desde el plato ejecutada con grados variables de destreza. La impaciencia del hambre, el apetito o el hartazgo condicionan la elegancia del desplazamiento, que tiende a remedar en el aire el ondulado perfil del cuenco generoso.

Toda forma de cuchara tiene algo de etéreo. Desde luego nunca vuela, pero brinda servicio por el aire, abierta y dispuesta a ventilar líquidos hirvientes, a llevar comida y medir sustancias. Recipiente momentáneo, nada oculta ni retiene, salvo los embardamientos de labios desaprensivos. Carente de una base que la asiente sobre cualquier planicie y sujeta a la gravitación del mango, su modesta concavidad se aparta de toda cobertura. Sería impensable una tapadera de cuchara.

7

El reconocimiento global a nuestros artefactos ancestrales difiere según la cultura. En Oriente, desde tiempo inmemorial pusieron la cuchara al lado de los palillos de mesa. El medioevo occidental la asoció para siempre en una tríada con el tenedor y el cuchillo. Inventarios recientes la clasifican entre las extensiones del hombre. Casi al principio de su introducción a *Leyes de los medios*, McLuhan alude a la cuchara; sin embargo, por descuido o reserva no explica si la considera extensión de la mano o de la lengua. Acaso lo sea de ambas.

La cuchara es tan próxima a la boca que tiene la palabra. ➤



Una curiosidad literaria

Andrés Henestrosa*

Alfonso Gutiérrez Hermosillo (Guadalajara 1905—ciudad de México 1935), tenía la inclinación, no sé si buena o mala, de retocar, como corrigiéndolos, poemas que según él merecían tal retoque. Así lo hizo con el soneto del jubileo de León XIII, de Patricio Oliveros, el único poema que a mi entender se ha escrito en Oaxaca, del siglo XIX a esta parte. Federico Escobedo (Tamiro Miceneo entre los árcades de Roma), en su *Flores del huerto clásico y joyas literarias desconocidas* (México, 1932), consigna como una joya literaria de orden religioso el soneto ya dicho de Patricio Oliveros. El soneto adolece de algunas faltas de versificación, pero a mi entender, la obra ajena hay que dejarla tal como salió de las manos de su autor, que a lo mejor para él no eran faltas, y si lo eran no pudo enmendarlas. Reproducimos a continuación la obra de Oliveros subrayando el verso que Hermosillo retocó.

Piloto por el mar y en ese leño,
Bajo la que te envuelve, noche oscura,
Sin brújula ni velas, ¿por ventura
Es tu locura arrojo de tu sueño?
Vas mirando el peligro y vas risueño
cuando en él hallarás muerte segura.
¿Qué signo brilla en la remota altura?
¡Enfrena, enfrena el atrevido empeño!...

—Bogando voy en esta frágil nave
tiempos ha de tiempos, sin recelo
en noche clara o en tormenta grave.

Y he de pisar las playas de mi anhelo...
¿Cuándo? No sé; pero el Señor lo sabe.
¡Luz no me falta: tengo la del cielo!

* Poeta y escritor

De corpus

Bolívar Echeverría*

Patricio Oliveros está muy bien situado en la línea clásica, muy cercano a los grandes poetas españoles del siglo XVI. En una suerte de *Segunda Musa oaxaqueña* que tengo formada, siendo la primera la que compuso Emilio Rabasa en 1882, lo incluyo. Quedan por ahí muchas composiciones inéditas que lo definen como gran compositor, sin por eso ofender a los otros poetas de Oaxaca, o de la Vieja Antequera, como acostumbrábamos llamar a la hermosa ciudad los que más amamos a Oaxaca.

En el poemario *Itinerario*, volumen en que se reúnen las obras de Gutiérrez Hermosillo, el prologista Efraín González Luna lo da como obra personal de Gutiérrez Hermosillo. ▀

NI UN PASO ATRÁS

¿Qué lugar ocupan los mosquitos en el plan de la Creación? Son sin duda minúsculos agentes del progreso, implacables defensores de la evolución de las especies. Represores de toda tentación regresiva, su tarea es alejar de las cercanías del mar —playas, manglares, pantanos— a todos los animales terrestres que, cansados de lo interminable de las planicies, desencantados del vértigo de las montañas, hayan caído en la gravitación regresiva de la “pulsión *thalassal*”; están ahí para desalentar toda nostalgia del mar, del suave y cálido *locus* primitivo de la vida.



IMPOSIBLE REGRESAR A DUBLÍN

Tal es el trabajo de la nostalgia, que termina por sacrificar su objeto en beneficio del objeto añorado. Uno quiere volver, pero volver es imposible; no sólo por lo de Heráclito y el río, que ya de por sí es implacable, sino porque, transfigurada, la ciudad a la que uno quisiera regresar sólo puede existir en verdad, espejismo cruel, en el universo inestable de la memoria.

* Filósofo. Premio Universidad Nacional

DANZA Y METAFÍSICA

El secreto del atractivo especial que tiene el ballet “clásico” (en verdad, “neoclásico”) —aun después de su ya lejano apogeo— parece estar en el qué y el cómo de su representación. Los cuerpos bellos —con sus “bellos” desplazamientos, al son de una música y sobre un escenario igualmente “bellos”— se caracterizan por una cosa: son cuerpos “sobre-animados”, es decir, cuerpos sometidos a la acción implacable del “alma” (a través de la disciplina o ascetismo que los ha hormado o formado de acuerdo con un modelo “clásico”) que ha hecho de ellos creaturas de Frankenstein “perfeccionadas”, *ensambles* de miembros especializadamente eficaces, capaces de ejecutar acrobacias sorprendentes en obediencia a las disposiciones “espirituales” de la música. Su presencia sobre el escenario representa gestos, actitudes y movimientos que son propios del ser humano en su vida cotidiana, pero lo hace transfigurándolos totalmente en lo que serían los gestos, las actitudes y los movimientos de un “alma” incorpórea. Lo primero y básico que se representa en el ballet clásico es así una ficción cruel y maravillosa: lo que sería el cuerpo si efectivamente fuera el fiel instrumento del alma.



VÍA DE PERFECCIÓN

La versión cinematográfica de 1978 del cuento de R. L. Stevenson adaptado por J. Finney, *Invasion of the body snatchers* (dirigida por F. Kaufmann y con D. Sutherland en el reparto), muestra con claridad que el alma está indisolublemente ligada al cuerpo, que para cambiarle el alma a alguien es indispensable sustituirle también el cuerpo. Fábula acerca de la modernidad de la vida social presente, alude a la metamorfosis por la que debe pasar el ser humano para modernizarse plenamente. La modernidad establecida, la capitalista, requiere para su vigencia óptima de un tipo muy especial de "alma" humana, un alma capaz de vivir con naturalidad, con una aceptación profunda, que permite borrarla del campo de la percepción, la contradicción que hay entre el proyecto de mundo social espontáneo, centrado en los valores de uso, y el proyecto de mundo capitalista, centrado en el valor económico abstracto y su autovalorización. Un alma capaz de vivir como no-existente el sacrificio que fundamenta esa modernidad, y que se repite instante a instante, del primer proyecto en beneficio del segundo.

Se trata de un alma, de una consistencia ética cuya instalación en un cuerpo humano que fue creado por la historia desde tiempos arcaicos para habérselas con valores de uso resulta insuficiente por ser sólo formal o exterior y dar así lugar a episodios de rechazo en los que la riqueza de ese cuerpo se resiste y se rebela contra la versión disminuida de sí mismo a la que esa alma pretende reducirlo.

La película narra el proceso mediante el cual la modernidad resuelve el problema de esa incompatibilidad alma-cuerpo. El alma se hace un cuerpo a su medida, en armonía plena con ella, "subsumido realmente" a ella. Se apropia de la apariencia del cuerpo humano arcaico y la reproduce como apariencia de un cuerpo moderno que

aparece en su lugar y del que ella es dueña incuestionable. Un ente parecido a un vegetal succiona lentamente en la noche, durante el sueño, la corporeidad de las personas para gestarla de nuevo, poco a poco, hasta dejarla reconstruida del todo, sin otra diferencia que un automatismo apenas perceptible, dotada ya del alma nueva que le permitirá ser la también nueva corporeidad del ciudadano intachable, perfectamente adaptado a las exigencias de esta vida moderna.

Alegoría de una sociedad que no necesita de partido único ni de líder carismático para ser estructuralmente totalitaria.



FUEGO DE PAJA

Si el mundo real del que hablamos abriera las posibilidades de la vida y no fuera lo que es, un mundo reprimido, acosado por la culpa, dominado por la disciplina productivista que le impone su doble autonomizado, "el Mundo de las Mercancías", entonces Don Juan es sin duda un liberador. Rescata para el momento fugaz de una aventura la promesa de amor loco que llama a la mujer desde su cuerpo encorsetado, reducido a ser el recinto del ama de casa, el soporte de la cámara de procreación de la especie. Aunque tal rescate sólo cumpla en destellos y en rincones esa promesa de locura y aunque esté llamado siempre a un desenlace doloroso, no deja de salvar en ella ese encanto que la embellece en el amor y que el realismo de la vida burguesa espanta sin remedio. Por ello es que Don Juan no siente culpa ni se arrepiente de las grandes penas que va dejando a su paso. Más que de las mujeres que encendió y abandonó, se compadece de las que, tentadas a hacerlo, no se atreven a dejarse caer en su seducción.

ARTÍFICE DEL GOL

El fútbol es un juego cuya técnica es de orden manufacturero, como lo es también, en el arte musical, la que emplea la gran orquesta de concierto. Sea ella más "heterogénea" o más "orgánica", prefiera ella que el gol esté trabajado por el virtuosismo de muchas individualidades, por muchos artesanos especializados cada uno en una tarea, o, por el contrario, que esté elaborado por el virtuosismo de un solo *team* perfectamente ensamblado, por un conjunto de operarios que compensan la falta de pericia individual con otra, colectivo-maquinal, de todos modos la cooperación en el equipo de fútbol mantiene un equilibrio inestable entre estas dos tendencias contrapuestas. (El fútbol "latino" se inclina por el modo "heterogéneo" o artesanal mientras que el "nórdico" se carga más hacia el modo "orgánico" o maquinal de la cooperación manufacturera.) A la orquesta de concierto que funciona como un todo impecable, liso y sin costuras, prefiero esa otra en la que se percibe el "milagro" de la concertación, la ayuda indispensable que lo contingente debe dar a lo necesario. ▀



Tumba de libros. Acerca de una Biblioteca Nacional

Peter Krieger*

Las bibliotecas del mundo constituyen un depósito gigantesco del saber. Desde sus orígenes en las colecciones babilónicas de escritura cuneiforme hasta la milagrosa biblioteca de Alejandría, las primeras bibliotecas universitarias en el siglo XIII y culminando en las grandes bibliotecas-fortalezas del barroco, como la de El Escorial, esta institución del conocimiento se perfiló como una de las máximas representaciones de los cuerpos estatales, municipales y eclesiásticos. En sus configuraciones y tipologías arquitectónicas, la biblioteca siempre expresó la máxima "saber es poder". Por ello, muchas naciones y democracias jóvenes del siglo XIX reunieron las bibliotecas de príncipes, obispos y monasterios para crear poderosas bibliotecas nacionales, reclamando el conocimiento como propiedad colectiva de los pueblos, sin represiones religiosas ni monopolizaciones ideológicas.

A pesar de que los defensores de la revolución digital ya entonaron el canto fúnebre del libro de papel y pegamento, este medio tradicional está más vivo que nunca; el *e-book* todavía no atrae a los lectores. Además, la construcción de muchas nuevas bibliotecas durante la década pasada documenta un *boom* bibliofílico inesperado para los políticos, pero bienvenido por los académicos del mundo. De entre las innumerables construcciones recientes de bibliotecas destaca la de Alejandría, un proyecto apoyado por la Unesco como

signo de la recuperación de la pluralidad y libertad intelectual en un país cercano a la dictadura política y al fundamentalismo religioso. Pretendieron reanimar el espíritu académico de la primera biblioteca de Alejandría, fundada en el tercer siglo a.C., que cumplió una función importante para la permanencia de la filosofía griega clásica.

Hoy por hoy, el gobierno de México decidió integrarse a la competencia mundial por la biblioteca más espectacular como expresión del potencial cultural de un Estado en las redes del conocimiento globalizado y como compromiso innegable con la educación superior y popular. Esta decisión provocó críticas severas que reclamaron reasignar el presupuesto de la nueva biblioteca al mantenimiento necesario de las bibliotecas existentes, y a la preservación y digitalización de los muchos libros valiosos que se encuentran en condiciones problemáticas. A pesar de estas críticas, el Conaculta convocó a un concurso arquitectónico, cuyos cientos de proyectos ya fueron evaluados por un comité de expertos en arquitectura y biblioteconomía.

Una de las propuestas, que por lo menos ganó una mención honorífica, vino desde París, del arquitecto Dominique Perrault. Sorprende que el autor de uno de los máximos fracasos en la historia de las bibliotecas del siglo XX se haya atrevido a mandar una propuesta a México; pero, sin duda, se aprende también *ex negativo*. En este breve ensayo no pretendo evaluar su proyecto arquitectónico actual, sino recapitular las críticas centrales de la nueva *Bibliothèque Nationale de France*,

diseñada por Perrault en 1989 e inaugurada en 1995 por el entonces presidente Mitterrand, poco antes del fin de su mandato y vida.

La nueva biblioteca nacional de Francia, llamada con cierta ironía *TGB* (*Très Grande Bibliothèque*), fue el acto final de una estrategia extraordinaria de políticas arquitectónicas estatales a fines del siglo XX. Durante los 14 años de su mandato, el presidente Mitterrand hizo construir una serie de edificios emblemáticos en la capital francesa, de los cuales destacan la nueva pirámide del Louvre, la *Grande Arche de la Défense*, la ópera de la *Bastille* y el *Institute du Monde Arabe*—todos ellos edificios que garantizarían la gloria póstuma del presidente, tanto como una pirámide petrificó el poder del faraón egipcio.

No obstante, dada la presión del tiempo en la planeación y realización de estas obras públicas, la teatralidad arquitectónica menoscabó la funcionalidad constructiva. El *show* estético de la nueva ópera terminó rápido, cuando se cayeron los primeros paneles de la fachada. Peor aún, la nueva biblioteca sufre una sobredosis semántica, a costa de las funciones básicas de un edificio dedicado a la lectura.

Los problemas empezaron desde el concurso, pues el jurado no contó con expertos en biblioteconomía. Así, el rígido concepto estético del proyecto ganador—cuatro torres transparentes con una altura de 78 metros, doblado en ángulo recto y posicionado en las esquinas del terreno rectangular—pasó el dictamen tan fácilmente como si los expertos hubieran evaluado una megaescultura impresionante y no un edificio funcional. Mientras tanto, el

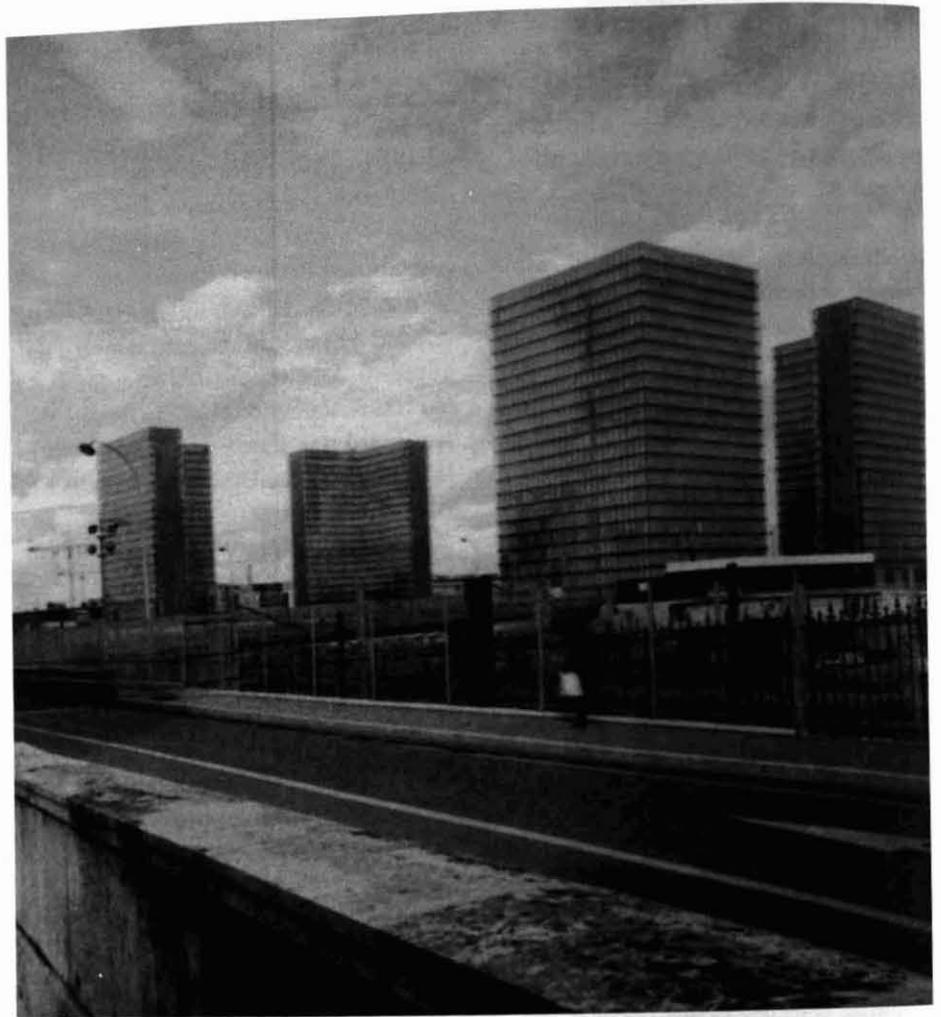
* Doctor en historia del arte por la Universidad de Hamburgo. Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y codirector de la revista *Anales* del IIE

informe número 451 (año 2000) del Senado de la República Francesa expuso los graves errores de un edificio cuyo mantenimiento consume una parte sustancial del presupuesto anual del Ministerio de Cultura. Critican que la organización espacial y el equipamiento técnico de la biblioteca obstaculice su uso cotidiano.

En su contexto espacial, las cuatro torres cumplen una función significativa, pero no ofrecen a los lectores vistas —refrescantes para el cerebro— al paisaje urbano, porque las torres, de hecho, contienen instalaciones administrativas, técnicas y almacenes de libros. Los lectores y otra parte de los libros se encuentran enjaulados en el sótano, alrededor de un patio arbolado. Esta distribución centrífuga entre libros y lectores es altamente disfuncional porque ocasiona largos caminos de transportación, los mismos que requieren mucho personal técnico.

Aparentemente, la TBG es una máquina con potencia impresionante: 11 millones de libros caben en 430 kilómetros de estanterías, disponibles gracias a la labor de dos mil 700 empleados en las salas de lecturas, con tres mil 592 lugares para investigadores y aficionados. No obstante, durante los primeros años, el sistema central de computación que organiza la selección y transportación de los libros falló y paralizó frecuentemente las actividades de la biblioteca. Mientras que en las estaciones de tren o en aeropuertos se arregla cualquier problema de cómputo al instante para evitar el caos, la atención al funcionamiento de la TBG siempre se retrasa. Más allá de la capacidad fallida del arquitecto y de los ingenieros de computación, esta comparación revela la escala de valores de un Estado con más interés en un *show* arquitectónico que en un servicio funcional para la comunidad de lectores.

También la física de construcción es tan insuficiente como anacrónica. Ya se concentra el agua fluvial en los sótanos.



Es peor si se evalúa la construcción según criterios de la eficacia energética: 95 por ciento de los empleados trabaja con luz artificial. Como han comprobado los estudios neurológicos y fisiológicos, el ser humano necesita el estímulo de la luz natural, con contrastes relativos, para activar las redes neuronales y, además, para producir la vitamina D en el cuerpo. Los omnipresentes tubos fluorescentes, con su iluminación absoluta e invariable, provocan cansancio al empleado y al lector. Aparte de ello, la iluminación artificial, que es necesaria sólo porque el diseño arquitectónico no aprovecha las entradas de luz natural, produce un gasto inmenso de energía, y tal manejo de recursos es sumamente irresponsable en tiempos de crecientes crisis energéticas.¹

Completa el carácter no sustentable de la TBG el uso de maderas tropicales amazónicas y africanas —en pisos y escaleras—, ya éticamente condenado en la Europa ilustrada como expresión de un neocolonialismo dañino para el planeta. En suma, en la nueva *Bibliothèque Nationale de France* sacrificaron la funcionalidad y sustentabilidad a favor de los efectos estéticos de corto plazo.

También la construcción simbólica de la megabiblioteca francesa es un fracaso porque erradica la memoria dolorosa del lugar. Durante la ocupación nazi de París, aquel terreno de Tolbiac, detrás de la estación del ferrocarril de Austerlitz, donde hoy se levantan las torres transparentes de la TBG, fue escenario de la confiscación de las pertenencias de la comunidad judía. Entre

noviembre de 1943 y agosto de 1944 se acumularon en una gran bodega los muebles y otros objetos de valor que los funcionarios de la SS, en estrecha colaboración con los transportistas parisienses, robaron sistemáticamente de 38 mil departamentos de familias judías. Algunos pocos prisioneros, los que no fueron trasladados a los campos de exterminio en el este, tuvieron que ordenar y restaurar los objetos robados, que posteriormente mandaron con trenes de carga a Alemania, en primer lugar a los altos mandatarios nazis; pero también las *concierges*, los transportistas e incluso los funcionarios estatales y municipales de París aprovecharon esta situación fatal. Muchos de los inmuebles confiscados a los habitantes judíos fueron vendidos al Estado y al municipio de París por un precio módico, debajo del valor real, y después de 1945 no los regresaron a los dueños originales.²

Este episodio del terror fascista alemán durante la Segunda Guerra Mundial, en complicidad con algunos funcionarios franceses, muchos de ellos provenientes del gobierno derechista de Vichy, fue encubierto durante décadas, hasta que unos vecinos, poco antes de la construcción de la TGB, redescubrieron la microhistoria de Tolbiac-Austerlitz. Sin embargo, las autoridades francesas se preocuparon más por los avances de la construcción que por una discusión crítica sobre la conmemoración de esta historia atroz. En los comunicados oficiales se negó la contaminación política del terreno y, en consecuencia, el arquitecto Perrault no reflexionó sobre posibles elementos mnemotécnicos en su concepto espacial; simplemente hizo construir un diseño radical, *ex nihilo*, sobre una pre-sunta *tabula rasa*.

La TGB se levanta sobre un terreno contaminado. Afortunadamente, su neutralización mnemotécnica y su disfuncionalidad arquitectónica no cayeron en el olvido, gracias también a

una novela de W.G. Sebald. En *Austerlitz* (Anagrama, 2002, págs. 274-287), el escritor centra sus reflexiones alrededor de esta memoria conflictiva y hace concluir a uno de los personajes: "Toda esa historia está enterrada, en el sentido más exacto de la palabra, bajo los cimientos de la *Grande Bibliothèque* de nuestro faraónico presidente".

Según la planeación urbanística de los años noventa, la nueva megabiblioteca debía de haber estimulado todo un desarrollo inmobiliario en dimensiones gigantescas en la *Rive Gauche*, esta zona marginal de París detrás de la estación Austerlitz. Siempre, en el proceso de la hipercomercialización de los espacios urbanos, estorban las voces críticas. Cuando se aplica la retórica y el accionismo de los desarrollistas, se aniquila el trabajo mnemotécnico con los terrenos y tejidos de la urbe. Sin embargo, por una grave crisis financiera, el megaproyecto está detenido; sólo existen fragmentos, como el nuevo puente Charles de Gaulle. Surge, en este microcosmos fragmentado de la capital francesa, entre los reductos dolorosos del pasado y la promesa falsa del futuro, una oportunidad para revisar otros modelos del desarrollo urbano, los que se exponen, de manera crítica, colectiva y creativa, a la diversidad histórica en la cual se configura una ciudad. Para los arquitectos inteligentes, las contradicciones semánticas y sintácticas de un espacio

urbano no paralizan, sino desafían la creatividad. Concretamente, la estación Austerlitz, un *topos* literario y un lugar cotidiano, contiene lecciones todavía inexploradas. Aún su melancolía irradia más vitalidad que la cercana nueva tumba nacional de libros.

Post scriptum: Si bien el terreno de la colonia Buenavista en el Distrito Federal, seleccionado para la nueva Biblioteca Nacional de México, no sufrió una contaminación simbólica como el caso parisiense demostrado, también el megaproyecto mexicano se ubica alrededor de una antigua estación de trenes, hoy memoria abandonada sobre la infraestructura clave para la diseminación de la Revolución mexicana por el territorio nacional. ▀

NOTAS

- 1 "Building Nature's Ruin? Realities, Illusions, and Efficacy of Nature-Sustaining Design", *Harvard Design Magazine*, primavera-verano de 2003, págs. 18-20. Véase también Sophia y Stefan Behling, *Sol Power. La evolución de la arquitectura sostenible*, Norman Foster (pról.), GG, Barcelona, 2002.
- 2 Todos los datos sobre la confiscación de objetos e inmuebles de judíos parisienses se encuentran en Alexander Smolczyk, "Die Türme des Schweigens", *Zeitmagazin*, núm. 24, 1999. No fue hasta 1995, durante la presidencia de Jacques Chirac, cuando el Estado francés reconoció oficialmente su complicidad en la expulsión de los judíos.



Los usos del cuarteto (de cuerdas)

Sergio Monsalvo C.*

El cuarteto de cuerdas. Mucho se ha dicho sobre él, aunque su mejor definición la proporcionó Johann W. Goethe: "Una conversación para cuatro personas inteligentes". El cuarteto como tal surgió en Viena, donde tuvo su máximo auge durante los siglos XVIII y XIX. Poco fue su avance durante la siguiente centuria. No obstante, con la llegada de los años ochenta del siglo XX y su espíritu transformador, representantes de varios géneros se propusieron aumentar el vocabulario, intensificar los colores e incrementar los enfoques del formato adecuándolo a la actualidad.

El cuarteto de cuerdas es uno de los monumentos erigidos por la evolución artística de la cultura en general. Es la dotación musical más atractiva y flexible que existe. No tienen fin los modos ni las maneras en que cuatro personas se comunican a través de ella. Así lo asumió el *cellista* Yo-Yo Ma cuando señaló que "la gran diferencia entre la música popular y la clásica radica sobre todo en el hecho de que la gente del área del pop es más creativa y arriesgada con lo que hace. No se esconde tras el letrerito del 'arte'. Un intérprete debe tener la cualidad de renovarse constantemente y profundizar en el contexto de su entorno".

Uno de los grupos promotores de la metamorfosis del formato es el Kronos Quartet, que ha sabido dar a la imagen polvosa de la música clásica un aspecto más fresco, sin por ello perder significado ni calidad. Su música es desafiante y enérgica. Los integrantes se han dedicado a borrar las fronteras entre las categorías y a atraer el interés de públicos

heterogéneos. El Kronos sólo incluye en su repertorio a compositores del siglo XX y los que vayan surgiendo en el XXI, entre ellos a Charles Ives y Shostakovich, pero también a Bill Evans, Philip Glass, John Lurie y Astor Piazzolla, entre muchos otros.

Asimismo está Nigel Kennedy, un virtuoso violinista inglés. Su renombrada grabación de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi con la English Chamber Orchestra logró colocarse incluso en las páginas del *Libro Guinness de Récords*, tras vender más de dos millones de copias. Es un absoluto iconoclasta que no acepta límites entre ninguna de las corrientes musicales. Además del cartel que tiene dentro del mundo sinfónico,



co, también es líder de un grupo de punk-garage y de otro de jazz de fusión. Recientemente realizó un proyecto que le sirvió para rendir tributo a uno de los músicos que más ha admirado: Jimi Hendrix. Para llevarlo a cabo fundó un cuarteto de cuerdas, The Kennedy Experience, e hizo los arreglos para *Third Stone from the Sun*, *Fire* y *Purple Haze*, por mencionar algunos temas. El resultado: un disco de música magnífica, fuerte y diferente. Lo presentó en el Royal Albert Hall de

Londres, alternándolo en yuxtaposición con cuatro movimientos de Bartók y Bach.

Por otro lado, a menudo se ha subrayado el parentesco que existe entre la música clásica y el rock —con los Beatles como iniciadores de esta alianza mágica—, así como entre el heavy metal y Richard Wagner. Muchos metaleros tienen una afición manifiesta por aquella música. En cambio, los representantes del sector clásico habían mostrado poco interés por el metal en términos generales... o por Metallica en lo particular. A nadie en este medio se le ocurrió arreglar las canciones de esta banda para cuarteto de *cellos* hasta que unos estudiantes de la Academia Sibelius de Finlandia emprendieron la tarea bajo el nombre de Apocalyptic.

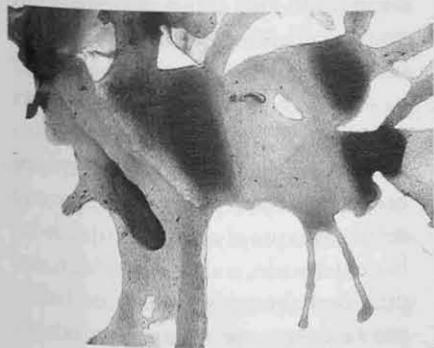
De entrada, al experimento se le puede descartar como un juego intelectual cuyo factor de originalidad se podría haber reducido rápidamente después de la tercera adaptación. No. Es un proyecto que ya lleva siete años de evolución y cuatro muy buenos discos, con temas de los miembros del grupo y de otros compositores contemporáneos. En sus conciertos, las interpretaciones desarrollan una fuerza indomable gracias a su increíble oficio como cuarteto de cuerdas poco ortodoxo. Extienden al unísono una alfombra sonora tejida con fibras de acero. Esto exige una complicada técnica tanto de afinación como de ejecución. El sonido que surge con los *cellos* conectados directamente a los amplificadores otorga un tono casi amenazador a las piezas. De esta forma, los finlandeses han proyectado su educación clásica sobre el selecto material metalero y su *riff* encarnado.

* Escritor y periodista. Dirige la revista *Scat*

Regreso a Babilonia

Jorge Ibarguengoitia

A su vez, Elvis Costello, cantante surgido del new wave, poeta y literato británico, grabó el disco *The Juliet Letters* con el Brodsky Quartet, una joven agrupación que se crió con el metrónomo y las fugas de Bach, pero que también mira sin complejos hacia el mundo profano de la música popular. “La música de conservatorio anda girando sobre sí misma desde Schönberg, así que debemos buscarle nuevos parámetros”, han declarado. Al trabajar con este cuarteto, Costello prefirió la opción del “recital” antes que el lirismo, es decir, una serie de piezas cantadas sobre una orquestación con cuerdas, inspirada en el formato modernizado del lied que ejecutaron Gabriel Fauré o Francis Poulenc a principios del siglo pasado. La idea para ese proyecto le llegó a Costello a partir de una historia curiosa de la vida real: un venerable profesor de literatura de Verona, que desde hace años responde a las cartas dirigidas a Julieta Capuleto, la de *Romeo y Julieta*, desde todas partes del mundo. El disco es la ambientación instrumental y cantada de tal hecho romántico. En fin, uno más de los brillantes usos para el cuarteto de cuerdas de hoy. ➤



Durante 40 meses, Jorge Ibarguengoitia colaboró en la revista Universidad de México. Desde marzo de 1961 los lectores encontraron cada mes el humor característico del escritor guanajuatense, que por esos años obtuvo dos veces el Premio Casa de las Américas (1963 y 1964) y el Premio UNAM (1963), por El atentado, Los relámpagos de agosto y Tres piezas en un acto, respectivamente.

De su paso por estas páginas Ibarguengoitia señaló: “Los artículos que escribí, buenos o malos, son los únicos que puedo escribir [...] si son humorísticos es porque así veo las cosas [...] Ni modo. Quien creyó que todo lo que dije fue en serio, es un cándido, y quien creyó que todo fue broma, es un imbécil”. Tal afirmación, hecha en julio de 1964, cuando presentó su última colaboración en Universidad de México, fue parte de la respuesta que dio a la crítica que Carlos Monsiváis le hizo por su apreciación sobre la puesta en escena de una “opereta” de Alfonso Reyes en la Casa del Lago. De “la crítica o la reseña impresionista” Monsiváis afirmó que “es muy peligroso que lo pintoresco haga las veces del razonamiento y que se pueda, en nombre del humor, legalizar la arbitrariedad”.

Sin duda “uno de los mejores críticos teatrales”, como lo llamó el mismo Monsiváis, Jorge Ibarguengoitia dejó su huella indeleble en Universidad de México, como se aprecia en este texto, publicado en junio de 1961 (vol. xv, número 11).

“Es bueno”, nos dice don Plácido de la Torre en su historia del inolvidable *Violador de Celaya*, “ir al teatro frívolo de vez en cuando”.

Yo fui al Lírico el día de San Juan. Compré el último boleto que había en venta; era de la última fila del anfiteatro y me costó ocho pesos. La sala estaba atestada del público de costumbre, la consabida “pela” con sus chamarras de dos colores preguntándoles a los vendedores: “¿A cómo son las tortas?” “A dos cincuenta.” “Entonces no quiero.” Junto a mí se sentaron tres jovencitas recién bañadas, y adelante tres muchachos con las caras llenas de barro. La función había comenzado desde hacía un rato, y encontré a medias un *sketch* que pasó sin pena ni gloria debido a la confusión reinante entre los espectadores, pues había gente que se sentó en donde no le correspondía, y las acomodadoras allí son muy exigentes; otros estaban en el pasillo y estorbaban a los de atrás, que les gritaban:

“La carne de burro no es transparente” y otros *witticisms*. Cuando acabó el *sketch*, anunciaron por el magnavoz al que supongo que será Rudy Frury, que apareció metido en algo que representaba ser un aparato de televisión, cantando con la verdadera voz del gran Elvis. La siguiente canción fue con la de Bill no sé cuántos, y tuvo tanto éxito que pasó por las voces de toda la constelación. Entiéndase que no se trata de un imitador, sino de un señor que pone discos y hace como que canta.

Luego anunciaron a María Duval, “la estrella del cine mexicano”, como si eso fuera garantía. Se abrió el telón y aparecieron las tiples; las mismas de siempre, un poco más gordas y más blancas, ahora con un vestuario que parece lo diseñó Sor Adoración del Divino Verbo. Bailaron igual de mal que toda la vida, los mismos pasos, y con la misma mala gana. María Duval, que por artificio o naturaleza es una mujer apetitosa, muy cariñosa con el público, nos

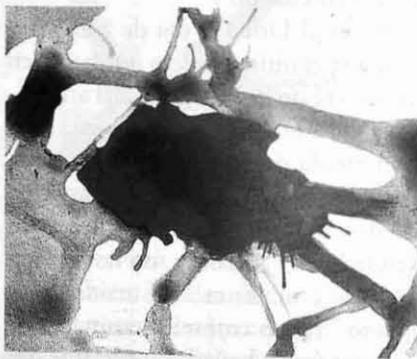
cantó dos o tres cancioncitas que le pidieron. Después vino un *sketch* de Pompín, muy malo; escrito, si es que alguien lo escribió, por un oligofrénico; pero actuado con tanta impudicia que nos entusiasamos y se me ocurrió entonces que este teatro tiene esperanzas, cuando apareció Carlos Magallón a matarlas. Dijo así: "Señoras y señores, se me ha encargado entretenerlos un rato mientras montan el siguiente número. Voy a tener el gusto de recitar para ustedes una poesía argentina". Rechifla general. Y empieza el poema, narrativo: un viejo cuenta a varios hombres de un crimen que ocurrió en la estancia del Cedrón. *Flash back*. Llega un joven hermoso montado en un caballo hermoso a trabajar en la estancia. Se enamora de la hermosa hija del capataz. Se casa con ella. Dios bendice su unión con un hijo tan hermoso como una flor. Pasa el tiempo. Las cosas cambian. Aparece el demonio de los celos. El joven dice a la joven que va a dejar un ganado lejos. Se despiden. Él parte. Regresa a las tres de la mañana. Encuentra a su mujer en brazos de otro. Los mata antes de que puedan quejarse siquiera. Los entierra al pie del cedrón. La gente hace conjeturas equivocadas y deciden que los amantes huieron. Fin de la narración del viejo. Se levanta uno de los oyentes y dice: "Hizo bien el que mató a la mujer infiel, quisiera conocerlo para besar su mano". El viejo extiende la suya: "Pues besa ésta porque fui yo". "Padre mío —dice el otro—, deme un abrazo, pero perdone a mi madre." (Como si eso le sirviera de algo a la pobre.)

No me acuerdo si la perdona o no, el caso es que el poema termina con los dos cretinos abrazados. Aplauso ensordecedor y delirante para Carlos Magallón, que después nos contó varias anécdotas de su vida, inventadas hace muhco y por otra persona. Luego apareció María Duval a cantar españoladas para terminar la primera parte del programa.

Durante el intermedio, los jóvenes que estaban adelante de mí les ofrecieron a las jóvenes que estaban a mi lado, primero el *Ovaciones*, y después unas pastillas de piña. Una de ellas dijo: "Bueno, pero si me hace efecto, le doy de coscorrónes". Y todas tomaron y empezaron a platicar con los muchachos. "¿No quiere pasarse para acá adelante, para que vea mejor?" "No, porque su amigo tiene una carita de..." El aludido preguntó: "¿Qué pasa, no le gusta mi fleco?" Etcétera.

Palillo, que ahora es un gordinflón, hizo lo mismo de siempre; sale acompañado del *Bigotón* Castro, que como todos se imaginarán es candidato a diputado. Dijo lo mismo de siempre y el horror es que sigue siendo exacto. Y terminó con su chiste clásico: "A mí, el Departamento del Distrito me... ¡ay, caray! Allí viene uno que tiene una jeta de inspector de drenajes".

Y luego, por fin, la Sonora Matancera, y las Mulatas de Fuego, que son mi ideal de belleza femenina, y luego Celia Cruz, que si no fuera por las Mulatas de Fuego sería mi ideal de be-



lleza femenina, y, para terminar, *Toña la Negra*, que si no fuera por las Mulatas de Fuego y por Celia Cruz, sería mi ideal de belleza femenina...

IBARGÜENGOITIA A L'OPERA

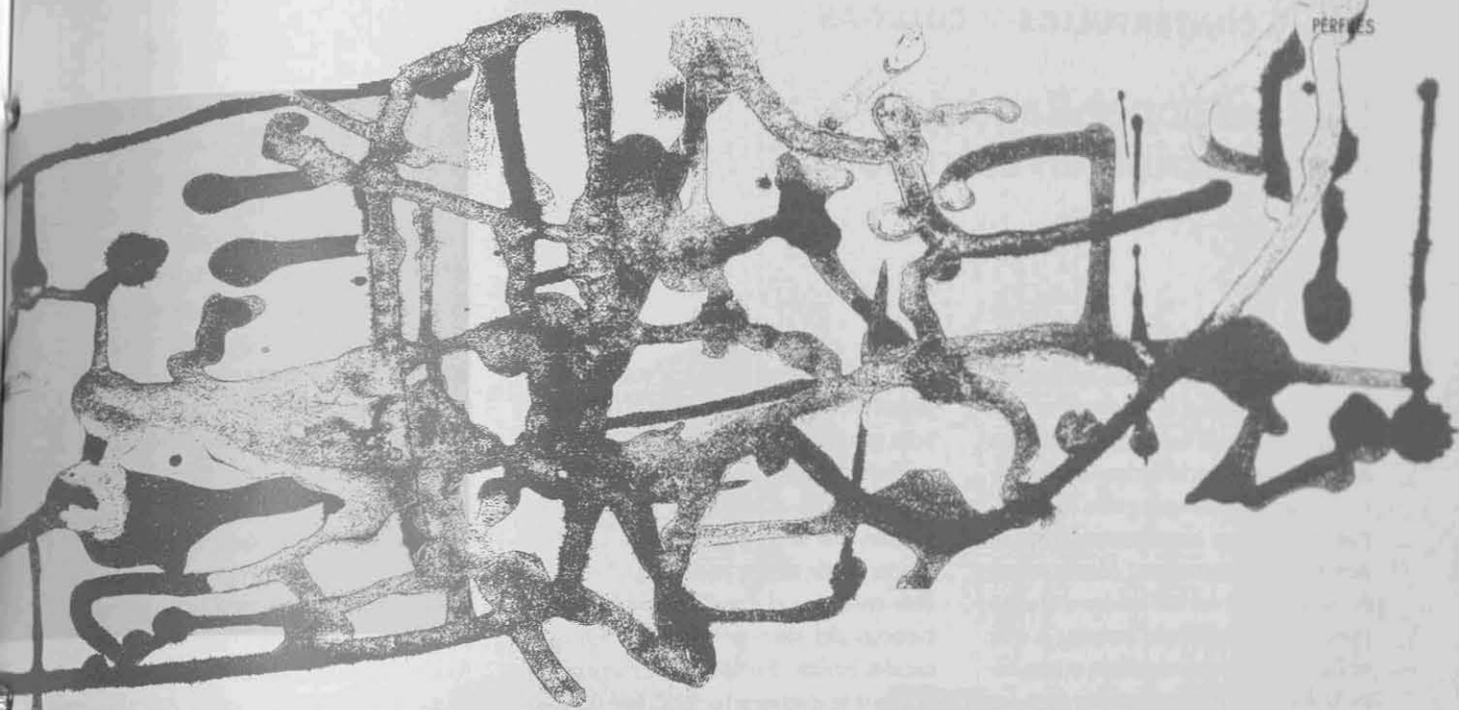
Mi experiencia operística no sólo es reducida, sino desastrosa. La primera vez que fui a la ópera fue en París, en



1947, la segunda en Guanajuato en 1959 y la tercera el miércoles pasado en Bellas Artes. Como no pienso regresar en los próximos 15 años, voy a describir mis impresiones.

Antes de comenzar debo advertir que suelo escuchar ópera con frecuencia, y que me gusta mucho, es el espectáculo lo que me... digamos, asombra.

En París vi *Fidelio*. Un vecino del lugar me hizo el favor de explicarme por qué lo que estaba yo viendo era extraordinario, me contó lo de las varias oberturas que tiene esa ópera y las excelencias de cada una, pero en cambio no me dijo una palabra de la trama, cuya explicación me hubiera evitado quizá el complejo que ahora padezco. Las canciones estaban en francés, y como yo no entiendo nada del francés cantado (francamente, cantado no entiendo ningún idioma), me hice una idea errónea de lo que estaba ocurriendo, que fue lo siguiente: entra en escena *Fidelio*; es evidentemente una señora, sin embargo se llama *Fidelio*, y va vestida de hombre; entonces, yo, en mi inocencia juvenil, supuse que se trataba de un personaje masculino que esa noche había sido interpretado por una señora, porque el actor del papel se había enfermado, o algo. Ahora bien, después de haber sido tratado de *Fidelio* por varios otros personajes, entra en una



celda y se arroja en los brazos de un prisionero... Este hecho, que por cierto me escandalizó bastante, me hizo llegar a la conclusión de que estaba yo presenciando una obra que trataba de homosexuales, y no fue hasta una hora más tarde que comprendí que el tal Fidelio era en realidad una señora que se había disfrazado de hombre para entrar en la cárcel y reunirse con su marido que era el prisionero de marras.

Pasaron los años, muchos, y yo no sentí nunca la necesidad de repetir la experiencia vergonzosa y molesta que había yo tenido, hasta que hace dos años me encuentro de manos a boca con que reestrenan el Teatro Juárez de Guanajuato y que gracias a uno de los frecuentes *lapses mentales* que padecen los encargados de dirigir esas cosas, se había escogido a la compañía de Pepita Embil para dar la función inaugural. Nos dieron una ópera mexicana llamada *Eréndira* que todavía recuerdo con horror.

Aquí debiera terminar la historia, pero nada, que el miércoles pasado me encuentro, sin saber por qué causa, presenciando, por si fuera poco, dos óperas mexicanas.

Entra Severino, que como en el caso Fidelio, es una señora vestida de hom-

bre. Yo supuse, partiendo de mi conocimiento de las convenciones operísticas, primero, que una señora es una señora, aunque se vista de hombre, y segundo, por la insistencia e inocencia con que nos decía llamarse Severino, que ignoraba su verdadero sexo. Como a continuación se sucedieron varios episodios no muy inteligibles, creí que el tema de la obra sería cómo Severino descubrió que era señora. Por supuesto que estaba yo equivocado. Nada tan dramático pudo ocurrírsele al autor de esta ópera. Después me enteré, gracias al programa, que: "Severino decide dejar su tierra, en el interior del país, para ir a mejorar su vida en alguna gran ciudad del litoral". Dice el programa, entre otras cosas, que Severino estuvo a punto de suicidarse sin que yo me enterara, de que el señor gordo aquél era un carpintero, de nombre José, y de que cuando el escenario se llena de gente que canta y baila, es porque ha nacido el hijo de un carpintero, y termina diciendo: "Sin saber por qué [Severino] se siente reconfortado, y participa con ellos de tal acontecimiento" [...] "Salvador Moreno compuso esta obra durante su estancia en Barcelona, y la dedicó a la señora Delmira Amorós de Mir".

Después del entreacto entraron un hombre y una mujer, con unas como togas académicas y libretos que pusieron sobre unos atriles colocados en ambos extremos del proscenio. Eran el Destino y la Patria. Empezaron una disquisición metafísica de la que el pobre Maximiliano salía muy mal parado. Se abre el telón y aparece un Maximiliano pequeñito, con barbas a la Goitia y peluca de institutriz, cantando no sé qué cosas de que espera noticias del coronel López. Cuando termina su parte, entra Carlota, gigantesca, pateando la cola de su traje. Del dúo que sigue, sólo pude recoger estas palabras: "El mar, el amor, Miramar". O bien: "El amor, el mar, Miramón". No estoy seguro cuál. Bailan las parejas un vals, el Destino insulta a Bazaine, entra Bazaine a despedirse, sale Bazaine, el Destino lo insulta otra vez. Las parejas bailan una mazurca, el Destino insinúa que el coronel López tiene dares y tomares con la emperatriz, entra el coronel López a informar que todo está perdido, sale el coronel López, vanse lo invitados, sale Maximiliano a tomar un aire fresco, y luego... la emperatriz enloquece... La próxima vez ópera en mi tocadiscos. ▀

Lourdes López Ramírez. Leer y escribir en el CCH sur

Despertar el interés de los adolescentes por los libros y la escritura es uno de los retos más serios que enfrenta actualmente el bachillerato universitario. La situación es muy grave. Encuentras chicos que no saben escribir su nombre correctamente. Muchos que no saben leer y no me refiero a que no puedan interpretar un poema, o que te digan si hay una metáfora o una hipérbole, no, simplemente no leen las palabras que están escritas y esto repercute, obviamente, en su aprovechamiento escolar y en su formación.

Por mucho tiempo los profesores que impartimos la materia de taller de lectura y redacción hemos discutido acerca de cómo podemos mantener el interés del alumno dentro del aula. Una de las cosas que hemos concluido, y que supongo se pone en práctica, es que tenemos que partir de lo que a ellos les gusta, de lo que les interesa, de lo que es su mundo. En el antiguo plan de estudios, en el que lectura y redacción se enseñaban por separado, en la materia de lectura I se leían los clásicos grecolatinos *La Iliada*, *La Odisea*, etcétera, y eso estaba bien, pero de pronto el adolescente, especialmente aquél cuya experiencia como lector es prácticamente nula, sentía muy alejado de su realidad y de sus intereses el mundo donde transcurría la historia.

Entonces ahora lo que tenemos que hacer, o lo que se está intentando hacer, es partir de lo que ellos cotidianamente viven, ven, escuchan, para interpretarlo, analizarlo y hacer una crítica aquí en salón de clase. Evidentemente el programa del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) es mucho más ambicioso: parte del su-

puesto de que todos los alumnos que llegan aquí son personas con una cultura general muy amplia, con conocimientos y habilidades de lectura y escritura bien cimentadas, pero desgraciadamente la realidad es otra. Las deficiencias de nuestros alumnos no son otra cosa que el resultado de las deficiencias del sistema nacional de educación básica. En las licenciaturas de la UNAM se quejan amargamente de que sus estudiantes no leen o no saben es-



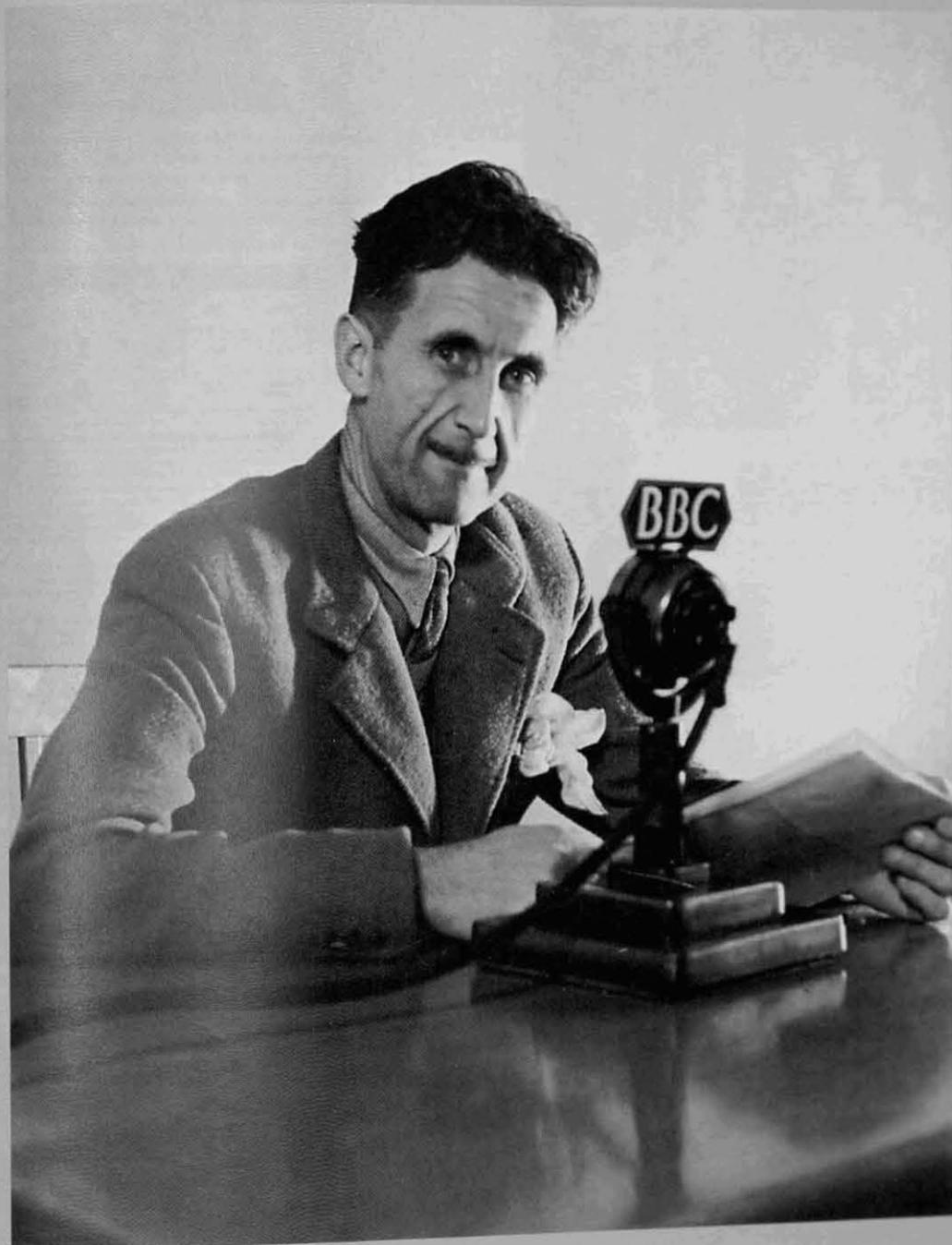
cribir y a veces nos culpan a los profesores de bachillerato, pero la verdad es que en un semestre no puedes cubrir las carencias de nueve o diez años de educación básica. Aquí tenemos que trabajar con lo que aprendieron en la primaria y en la secundaria y también con lo que no aprendieron.

No es que estén en ceros pero por lo general su experiencia de lectura es muy básica. No han leído mucho y lo que han leído, lo han hecho desordenadamente. Han leído como brincando: algo que me pide el maestro, algo que se me antoja. El problema es que no desarrollan un hábito de lectura ni de escritura. A eso me refiero. He notado

que quienes han tenido acercamientos a la lectura desde muy niños, aquéllos a los que sus papas les han comprado sus libritos, tiene más interés que aquellos a quienes nunca en su vida alguien les acercó un libro. Y como la lectura y la escritura van de la mano cuando les pides como ejercicio que intenten un relato autobiográfico te escriben tres renglones, muchas veces con faltas de ortografía muy graves. No creo que sea por flojera, más bien es que no hay costumbre de escribir.

La única manera en que he logrado hacer leer a todo el grupo es leyendo en clase. Pero eso te lleva mucho tiempo. Hace un año leímos *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. Eran sesiones de dos horas, tres días a la semana, durante todo un mes. Sólo así pudimos entrar a analizarla y a entenderla. Hay que irlos convenciendo, y si les interesa la corriente *dark*, pues entonces leemos algo que trate del mundo gótico, como *Drácula* de Bram Stoker. En el caso de la poesía ha sido una buena estrategia analizar las letras de las canciones que les gustan. Si les interesa el *hip-hop*, pues lo escuchamos, pero luego leemos a López Velarde o a Jaime Sabines, que les encanta. Es difícil competir contra esa cultura visual en la que ellos han crecido; además, el entorno social no es muy alentador. Aquí en el plantel sur tenemos una desertión, sobre todo en el turno vespertino, de casi 60 por ciento.

Cuando les dices que leer un libro te puede cambiar la vida no te lo creen. El prejuicio está antes de la experiencia. Para romper con esto hace falta el compromiso del maestro con el alumno. No importa el género, novela de ciencia ficción, policíaca o gótica. Lo que sea pero que se vayan acercando. Nuestra ambición es que ellos mismos vayan acercándose y formando su propia biblioteca. Tal vez esta escuela sea, para muchos de ellos, la única oportunidad de leer una novela y conocer algo de la magia que encierra la poesía. ▀



LA FOTO • GEORGE ORWELL. LONDRES, 1943.

MÉXICO INDÍGENA

Nueva Época



En nuestro primer aniversario seguimos siendo un espacio editorial para promover, mediante el análisis y la reflexión, el reconocimiento a la diversidad e identidad de los pueblos indígenas

Librería
Av. Revolución 1279, Col. Tlatocap
Deleg. Álvaro Obregón
C.P. 01010, México, D.F.
mexicoindigena@ini.gob.mx

Distribución Internacional
Books from Mexico
USA Tel.: 1-877-606-2005
México Tel.: +5255 5653 2937
e-mail: lichfm@laneta.apc.org

Bordado tototonaco

Es tiempo de regresar
a la UNAM...



Por medio de Fundación UNAM, A.C., puedes tener la satisfacción de sentirte una vez más universitario al otorgar recursos que ayuden a impulsar grandes proyectos en beneficio de la UNAM y sus alumnos.

Affiliate como socio activo, obtén tu credencial, realiza una aportación anual de acuerdo a tus posibilidades y recibe un escudo como distintivo de tu aportación.

Ten la satisfacción de hacer algo por la UNAM.

APORTACIÓN		RECIBES	
Anual	Mensual		
\$ 1500	\$ 125	ADU	PLATA
\$ 3000	\$ 250	ADU	PLATA
\$ 6000 o más	\$ 500	ADU Y ORO	ORO Y ZAFIRO



Con tu credencial obtendrás beneficios por tus consumos en:
Bodegas Gigante • Cafeterías Tols • Fondo de Cultura Económica • Gigante • Fiesta Americana
Fiesta Inn • Saboritos Hermanos • Sears Roebuck de México • Super G • Super Gigante • Super Maz
además recibirás el 50% de descuento en Eventos Culturales de la Universidad

Aportaciones a nombre de Fundación UNAM, A.C. en:
Banamex, Sucursal 0870, Cta. 533019, Ref. 99 • Inbursa, Cta. 011-00049-001-8

Con cargo a tarjeta de crédito: Visa, Mastercard, American Express
Pago con cheque • Descuento por nómina (en caso de ser empleado universitario)
Pago por internet en la página web: www.fundacion-unam.mx

Depósitos:

Enviar por fax ficha de depósito junto con los datos necesarios para elaborar y mandar al recibo deducible de impuestos

Cargo a tarjeta y aportación con cheque:

Comunicarse a nuestras oficinas o a través de www.fundacion-unam.mx

Informes:

Tel: 53-400-900 Fax: 53-400-909 • Lada sin costo: 01-800 000 8626 • E.U.A.: 1-877 888 8626
E-mail: fundunam@servidor.unam.mx • Página web: www.fundacion-unam.mx
Península No. 203, Colonia Nápoles, C.P. 03810, México, D.F.

* Convertido en trámite.



La revista Universidad de México
en la Radio



DESLINDE

El segundo miércoles de cada mes
19 a 20 horas
860 AM
Conduce CARLOS GARZA FALLA

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NOVA ÉPOCA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CIENCIA, TECNOLOGÍA Y CULTURA EN MORELOS

- Dr. José A. de la Peña Mena
- Dra. Georgina Hernández Delgado
- Dr. Francisco Xavier Soberón Mainero
- Dr. Héctor Hiram Hernández Bringas
- M.C. Luis Alberto Gómez Ugarte García
- Dr. Ricardo Guerra
- Soc. Ramón Lepez Vela
- Dr. Mauricio Hernández

Morelos en Blanco y Negro
por Ricardo Garibay

NOVIEMBRE DE 2003

Voces

de la democracia

Un programa
radiofónico-televisivo
del
Instituto Federal Electoral

Radio

Escúchelo en vivo
los miércoles de
10:30 a 11:30 hrs.
por Radio UNAM, en
860 de AM

Televisión

◆ Véalo diferido en
Canal del Congreso los lunes y
viernes de 10:00 a 11:00 am.
(sujeto a cambios)

◆ Canal 13 de EDUSAT
los lunes de 17:00 a 18:00 hrs.

Consulte la programación en

www.ife.org.mx

Comentarios y sugerencias en

vocesdelademocracia@ife.org.mx

IFE
INSTITUTO FEDERAL ELECTORAL



Presenta la publicación de la obra:

LA FÍSICA
DE LOS PROCESOS
IRREVERSIBLES

Tomo 1



Leopoldo García Colín, Scherer
y Patricia Goldstein Menache



El Colegio Nacional

LEOPOLDO GARCÍA-COLÍN
Y PATRICIA GOLDSTEIN MENACHE

LA FÍSICA DE LOS PROCESOS IRREVERSIBLES

Tomo 1 y 2

Luis González Obregón núm. 23, Centro Histórico. Tel. 57 89 43 30

Fax. 57 02 17 79

www.colegionacional.org.mx e-mail: colnal@mail.internet.com.mx



Centro de Investigaciones y Estudios
Superiores en Antropología Social



Huapango
El son huasteco
y sus instrumentos
en los siglos XIX y XX
César Hernández Azuara

Librería
Guillermo Bonfil Batalla
Hidalgo y Matamoros s/n, Tlalpan
C.P. 14000, México, D.F.
56 55 01 58
ventas@juarez.ciesas.edu.mx



Grupo Editorial
Miguel Ángel Porrúa

Cien años
Anales del Museo Nacional
de México (1877-1977)
Boletín Oficial del INAH
(1903-2003)



HISTORIA

- *Anales del Museo Nacional de México: un siglo de sabiduría*
Eduardo Matos Moctezuma
- *Anales y Fastos*
Fernando Cámara Barbachano
- *Los Anales del Museo Nacional de México: un filón para la historia moderna de la historia*
Guillermo Zermeño
- *Agenda de la memoria: cien años de publicaciones científicas. Anales del Museo Nacional, 1877-1977*
Sergio Raúl Arroyo García

ANTROPOLOGÍA

- *La Cañada Oaxaca / Puebla, una región azucarera del siglo XVII al pie de la Sierra Madre Oriental*
J. Arturo Motta Sánchez
Ana Ma. L. Velasco L.
- *Mestizajes, exclusiones y alianzas étnicas en las pampas y el Chaco rioplatenses*
Carlos Tur Donatti

ARQUEOLOGÍA

- *El culto al Señor del Monte en las inmediaciones de la Malinche*
Sergio Suárez Cruz
- *Influencias olmecas y teotihuacanas en el oriente de la península de Yucatán*
Fernando Cortés de Brasdefer

CONSERVACIÓN

- *Análisis y técnica de manufactura del Códice Azoyú 2*
Alejandro Huerta Carrillo
Eugenia Berthier Villaseñor
- *Estudio anatómico de la madera en cuatro soportes de pintura colonial sobre tabla*
Pablo Torres Soria

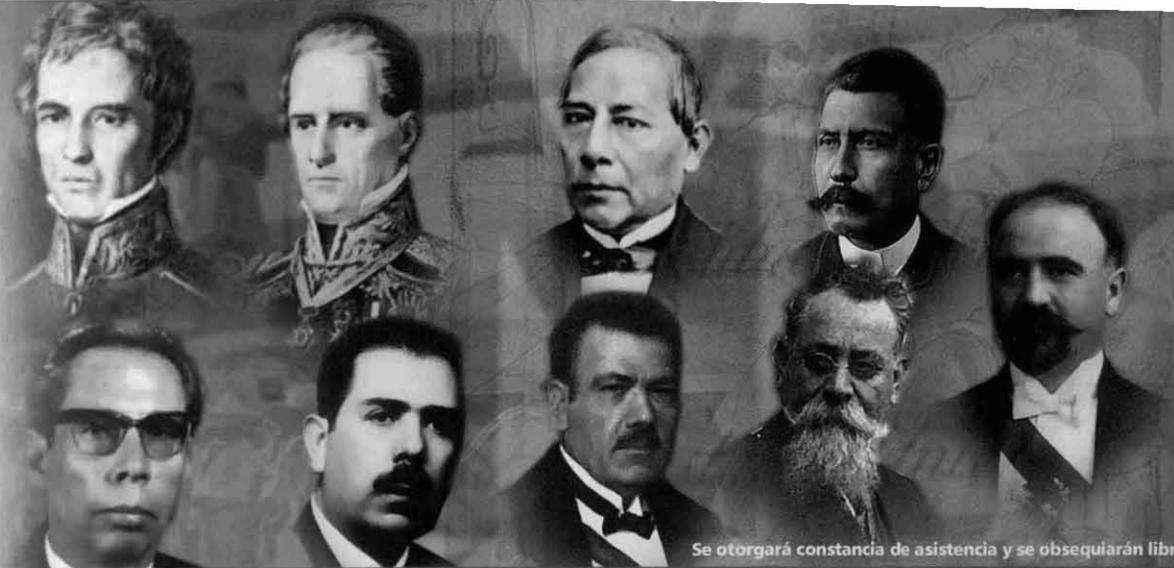
PUBLICACIONES PERIÓDICAS DEL INAH

- ◆ *Difusión en América de la polémica europea en torno a la Compañía de Jesús: literatura propagandística pro y antijesuita en Nueva España, 1754-1767*
- ◆ *Acumulación del saber y cambios epistémicos en las tradiciones gramaticales amerindias. Un ejemplo: el 'accidente persona' en Olmos (1547) y en Carochi (1645)*
- ◆ *Uso alimenticio y medicinal de las cactáceas entre los seris de Sonora*
- ◆ *Análisis estructural y valor de la resistencia en la carrera rarámuri de la Sierra Tarahumara*



27

Instituto
Nacional de
Estudios
Históricos de la
Revolución
Mexicana



Se otorgará constancia de asistencia y se obsequiarán libros

Foro: La historia de México a través de sus presidentes

7, 8 y 9 de octubre

Sala de Lectura de la Biblioteca de la Revolución Mexicana,
Plaza del Carmen 27, San Ángel. Tels. 56 16 38 08 y 09, ext. 226 y 229

Poniendo a México al día y a la vanguardia



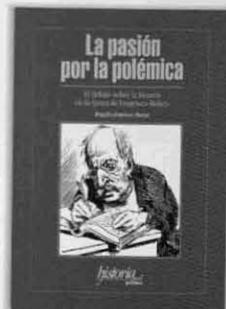
NOVEDADES EDITORIALES DEL MORA

Adquéralos en librerías de prestigio



Laura Suárez de la Torre
Constructores de un
cambio cultural:
impresores-editores y
libreros en la ciudad
de México, 1830-1855

Rogelio Jiménez Marce
La pasión por la polémica.
El debate sobre la
historia en la época
de Francisco Bulnes



Juan Manuel Pérez Zevallos
Luis Reyes García
La fundación de San Luis
Tlaxialtamalco según los Títulos
primordiales de
San Gregorio Atlapulco
1519-1606

Verónica Zárate Toscano
Política, casas y fiestas
en el entorno urbano
del Distrito Federal.
Siglos XVIII-XIX





COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES



9 770185 133008

\$45.00 ISSN 0185-1330