

Vicente Quirarte
 en El Colegio Nacional

Eduardo Matos Moctezuma
 Sobre Vicente Quirarte

Elena Poniatowska
 Conversación con Juan Villoro

Rosa Beltrán
 Sobre Felipe Garrido

Adriana Malvido
 A quién le importa el futuro

Rosaura Ruiz
Bruno Velázquez
 El evolucionismo
 antes de Darwin

Patrick Johansson
 Alfonso Reyes desde el Parnaso

Jaime Labastida
 Homenaje a Silvio Zavala

Ignacio Solares
 Donald Trump

Reportaje gráfico
 Manuel Felguérez

Textos

Adolfo Castañón
 Verónica González Laporte
 José Gordon
 Arnoldo Kraus
 Eduardo Antonio Parra
 Álvaro Ruiz Abreu
 Enrique Serna



Enrique Graue Wiechers
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 146 | ABRIL 2016

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: Impresos Vacha

Portada: Manuel Felguérez,
La energía del punto cero (detalle), 1973

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

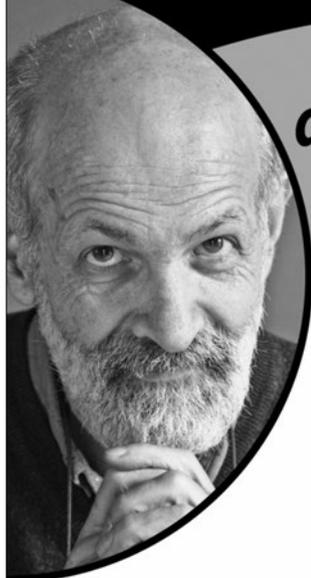
www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

	EDITORIAL	3
	INGRESO A EL COLEGIO NACIONAL. EL LAUREL INVISIBLE Vicente Quirarte	5
	VICENTE QUIRARTE. PASIÓN POR LAS LETRAS Eduardo Matos Moctezuma	13
	CONVERSACIÓN CON JUAN VILLORO. ASTRONOMÍA, ROCK, FUTBOL... Y DEMÁS Elena Poniatowska	17
	HOMENAJE A FELIPE GARRIDO. EL FABULADOR Y LOS RELÁMPAGOS Rosa Beltrán	24
	JUAN RAMÓN DE LA FUENTE. LAS DISYUNTIVAS DE MÉXICO Adriana Malvido	27
	EL EVOLUCIONISMO ANTES DE DARWIN. LAS RAÍCES ROMÁNTICAS Rosaura Ruiz y Bruno Velázquez	31
	TRUMP Y EL DESPRECIO NORTEAMERICANO A MÉXICO Ignacio Solares	41
	HOMENAJE EN BELLAS ARTES. MANUEL FELGUÉREZ Luis Ignacio Sáinz	45
	REPORTAJE GRÁFICO Manuel Felguérez	49
	ALFONSO REYES. VISIÓN DE ANÁHUAC DESDE EL PARNASO Patrick Johansson K.	57
	SILVIO ZAVALA. CONQUISTA Y UTOPIA Jaime Labastida	63
	JUAN: EL ARTE DE LA MIRADA Álvaro Ruiz Abreu	68
	DOLOR SIN LÍMITE Arnoldo Kraus	72
	CAZADORA DE COMETAS Verónica González Laporte	74
	SISMÓGRAFOS DE LO INVISIBLE. ONDAS GRAVITACIONALES José Gordon	76
	RUBÉN DARÍO. EL REGRESO DE LOS RAROS Adolfo Castañón	79
	RESEÑAS Y NOTAS	87
	ITURBIDE ENTRE MUJERES Enrique Serma	88
	LAS TRIBULACIONES DEL ZURDO Eduardo Antonio Parra	90
	PAULINA RIVERO WEBER. HABITAR EL PENSAMIENTO María Antonia González Valerio	92
	CLANDESTINO: UNA HISTORIA DEL SIGLO XX José Woldenberg	95
	HISTORIADORES HETERODOXOS Álvaro Matute	97
	RUBÉN, AGONIZANTE José Ramón Enríquez	98
	EL RASTRO DE DEGAS Sergio González Rodríguez	99
	RUBÉN Y FEDERICO David Huerta	101
	EL DESIERTO DE MAQUIAVELO Christopher Domínguez Michael	103
	LA OBRA BUSCA A SU AUTOR Mauricio Molina	105
	EL COMPOSITOR MARC CHAGALL Pablo Espinosa	107
	DOS MOMENTOS "MÁGICOS" CON PEDRO MIRET José de la Colina	110
	A 25 AÑOS DE EL IMPERIO PERDIDO Guillermo Vega Zaragoza	111

GRANDESMAESTROS UNAM.MX



El arte de la actuación dramática

La Coordinación de Difusión Cultural,
invita al curso que impartirá

Luis de Tavira

6, 13, 20 y 27 de abril de 2016,
de 17 a 19 horas

SALA CARLOS CHÁVEZ
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones: Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 19 horas
5622 7070 y 5622 6605 • grandesmaestros@unam.mx

Cuota de recuperación: \$1,000* • **CUPO LIMITADO**

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.

*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier institución educativa,
ex alumnos, trabajadores de la UNAM y jubilados con credencial vigente.



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

¿cómoves?

Revista mensual
de divulgación de la
ciencia de la UNAM

Suscríbete

**12 números
por \$300.00**

incluye gastos de envío



1

Solicita la ficha de
depósito al correo:
**suscribete_comoves@
dgdc.unam.mx**

2

Haz el pago
correspondiente en
Bancomer.

3

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

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

www.comoves.unam.mx
Informes (55) 5622 7297

POESÍA EN VOZ ALTA. 16

CONSONANCIAS POÉTICAS.
COMPLICIDADES SONORAS

ABRIL 2016
MARTES 5
A DOMINGO 10

Talleres • Charlas • Presentaciones escénicas



Casa del Lago



@casadellago

www.casadellago.unam.mx



CASA
DEL
LAGO

JUAN JOSÉ ARREOLA
arte + medio ambiente

CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
UNAM

Bosque de Chapultepec
Paseo de la Reforma
Puerta principal al zoológico

Institución del mayor prestigio dedicada a la difusión del

conocimiento desde hace décadas, El Colegio Nacional ha dado en marzo pasado la bienvenida a su nuevo integrante. Se trata de un poeta, novelista, cronista, dramaturgo y ensayista de trayectoria reconocida y consolidada, un polígrafo inagotable, en la estela de múltiples talentos y curiosidades de Alfonso Reyes y José Emilio Pacheco. Estamos hablando de Vicente Quirarte, miembro del consejo editorial de la *Revista de la Universidad de México*, y quien en su lección inaugural en los espacios de El Colegio trazó una reflexión madura y sosegada, al mismo tiempo que erudita e incisiva, sobre los caminos gemelos de la creación literaria y la juventud. “De modo natural envejecemos y el mundo es cada día más joven que nosotros. Pero podemos combatir y vencer la soledad o aprender a vivir en ella, con su hermano el silencio”, afirma Quirarte, cuyo discurso fue respondido por el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma.

Una extensa y difícil frontera une y divide a México y Estados Unidos. La coyuntura política de las naciones vecinas en los últimos tiempos coincide en adversidades y riesgos que revisamos en esta entrega de nuestra *Revista*. Adriana Malvido desmenuza las reflexiones de Juan Ramón de la Fuente en su libro de ensayos titulado *A quién le importa el futuro. Las disyuntivas de México*, una bitácora de sugerentes acercamientos a la realidad sociopolítica de nuestro país. Por su parte, el novelista Ignacio Solares esboza una interpretación de las razones que explicarían el ascenso político del empresario inmobiliario Donald Trump en la política electoral de Estados Unidos.

Rubén Darío, el astro fulgurante de la lírica que señaló un antes y un después en la historia de nuestra lengua, falleció hace una centuria. Nuestros columnistas Adolfo Castañón, José Ramón Enríquez y David Huerta identifican en la posteridad irrefutable de Darío una de las herencias más valiosas de las artes hispanoamericanas. Sus ensayos abordan aspectos particulares, como las vicisitudes de la publicación del libro *Los raros* o las afinidades con el mundo de Ramón del Valle-Inclán y el de Federico García Lorca. Otro gigante de la escritura española cumple este mes cuatro siglos de su fallecimiento. Es Miguel de Cervantes, uno de los autores más innovadores de la literatura universal, y en esta edición Mauricio Molina y Sergio González Rodríguez se aproximan a sus páginas desde perspectivas oblicuas, tanto en sus aportes a la metaficción como en su tratamiento del tópico de los fantasmas.

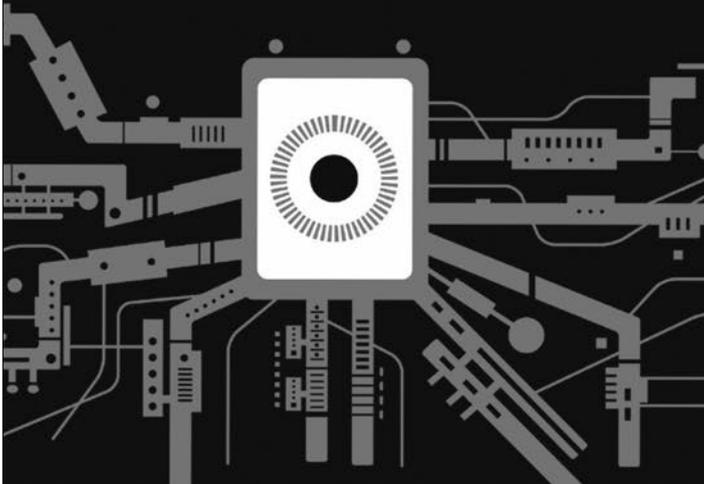
Alfonso Reyes, Silvio Zavala y Juan Rulfo son tres figuras señeras de la cultura mexicana que comparecen en la reflexión de los estudiosos y escritores Patrick Johansson, Jaime Labastida y Álvaro Ruiz Abreu. Johansson hace una lectura minuciosa de *Visión de Anáhuac*, uno de los títulos más recordados de Reyes. Labastida, por su parte, se acerca a las ideas de Zavala en torno de los derechos de conquista del imperio español en América hace cinco siglos. Finalmente, Ruiz Abreu estudia con detenimiento la pasión del autor de *Pedro Páramo* por el arte fotográfico.

Congrega este número de la *Revista* un mosaico de apreciaciones en torno de autores mexicanos del panorama reciente: Juan Villoro, Rosa Beltrán, José María Pérez Gay, Élmer Mendoza y Maruan Soto Antaki. A través de la entrevista, el ensayo de relectura o la reseña, Elena Poniatowska, Enrique Serna, Guillermo Vega Zaragoza, Eduardo Antonio Parra y José Woldenberg comparten los entresijos de su pasión crítica y su entusiasmo ante la obra literaria contemporánea.

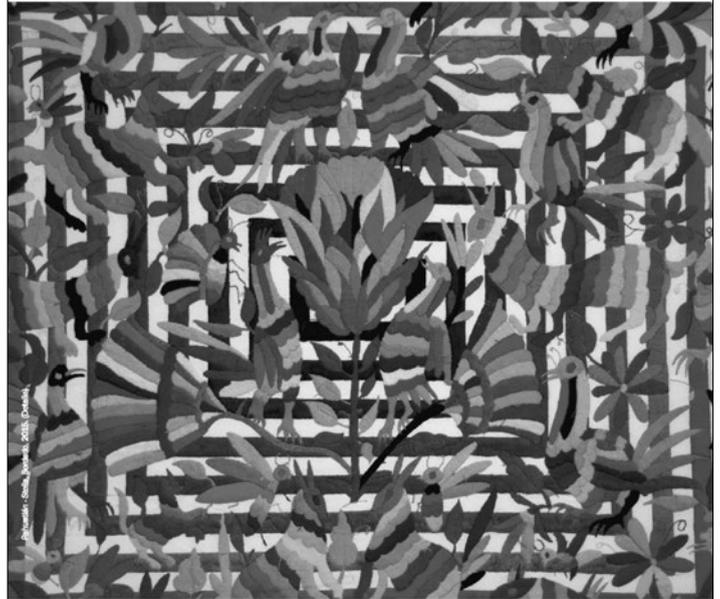
Nuestro reportaje gráfico está integrado por el arte de Manuel Felguérez, y viene acompañado por el acercamiento exegético de Luis Ignacio Sáinz.



**PENSÁNDONOS
PENSÁNDOTE
PENSANDOTEVEUNAM**



EL HILO DE LA VIDA · BORDADOS 1994-2015
CARLOS ARIAS



HASTA 30 ABRIL 2016

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO
DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 . SANTA MARÍA LA RIBERA

Amigos del Museo del Chopo | @museodelchopo | www.chopo.unam.mx



ciencias

revista de difusión facultad de ciencias unam

número 118-119

noviembre 2015- abril 2016

Lee Ciencias y... ¡entérate!



Suscripciones y

números anteriores

Facultad de Ciencias, Departamento de Física,
cub. 319, 320, 321 Circuito Exterior C.U., 04510,
Ciudad de México Tel. 5622 4935, 5622 5316
revista.ciencias@ciencias.unam.mx
www.revistaciencias.unam.mx

Ingreso a El Colegio Nacional

El laurel invisible

Vicente Quirarte

Un verso de Carlos Pellicer da título a la lección inaugural de nuestro colaborador y miembro del consejo editorial en su entrada a El Colegio Nacional. A lo largo de sus páginas se desarrolla el tema de la creatividad como elíxir de la eterna juventud, y el modo en que desde sus primeros años algunos de nuestros principales escritores han contribuido a levantar el edificio verbal que forma nuestra novedad y tradición.

I

La más elemental y renovada forma de celebrar los favores del mundo o la integridad humana puede contenerse en una sola palabra, espontánea, plural y obligatoria: Gracias. Expreso mi gratitud a El Colegio Nacional por considerar que mis capacidades puedan contribuir a los trabajos desarrollados por esta noble institución cuyo adjetivo lo confirma como parte sustantiva de México.

Gracias a quienes inicialmente propusieron este ingreso: Miguel León-Portilla, Ruy Pérez Tamayo, Manuel Peimbert, Eduardo Matos Moctezuma, Diego Valadés. A todos ellos me unen lazos de afecto y admiración por su trabajo en defensa de la lengua como uno de nuestros más altos patrimonios; por encontrar senderos para aliviar al prójimo; por hermanar la ética y la estética en el diario combate por la vida, ya en el espacio donde palpitan las estrellas, ya en las entrañas del planeta. Mi especial reconocimiento al centinela del Templo Mayor, por su respuesta a mis palabras.

Ser parte de El Colegio Nacional, según la sabia observación de Pablo Rudomín, no significa el fin del

camino sino apenas su principio. Quien contribuye a fortalecer el conocimiento sabe que la página escrita mañana o el futuro hallazgo en el laboratorio aspiran a tener menos imperfecciones que los descubrimientos de ayer. Los ritmos de la creación y la investigación en cada uno son diferentes e imprevistos, pero el pensador auténtico sabe que la tarea no termina y está siempre postergada. Concluido un deber, nos espera el estímulo del siguiente: es preciso construir toda la casa con la misma precisión del albañil al levantar un muro. Lo dijo Agustín Yáñez, también ilustre miembro de esta corporación: “Cuando escribo coloco ladrillo sobre ladrillo, frase sobre frase, párrafo a párrafo, capítulo a capítulo, sólidamente”.

Doble honor es estar en el sitio ocupado apenas ayer por Rubén Bonifaz Nuño y José Emilio Pacheco, maestros tan próximos, hermanos mayores en todos los sentidos. Estar en el mismo sitio, sí; sustituirlos, nunca. Ambos son excepcionales seres de creación, modelos para el porvenir. Dotaron a México de una dimensión universal. Desconfiaron de las palabras y las templaron en la hoguera del rigor y la belleza. De modo natural creyeron en la verdad y la justicia. Por todas esas razones su

pensamiento permite seguir hablando con ellos, aprender de su lección generativa, inagotable.

En el artículo segundo de su decreto de creación puede leerse que uno de los propósitos de El Colegio Nacional es “fortalecer la conciencia de la nación”. ¿Cómo pueden contribuir la poesía y el poeta a esta finalidad práctica? Alí Chumacero dejó claro que los poetas “no son ciudadanos recomendables para disponer de algo más que de su propia conciencia”. Pero el joven que a los 22 años publicó *Páramo de sueños* era consciente de que la rebeldía y la inconformidad son inicio obligatorio para que el trabajo invisible y constante del poeta sea tan vital y exigente como el del médico y el abogado.

“Fortalecer la conciencia de la nación”. Se fija y se mantiene ardiente la llama de un país cuando sus integrantes la animan con la provocación y el cambio. El pensamiento crítico es incómodo para el Gran Hermano, y no hay obra de arte ni hallazgo científico sin perturbación. A lo largo de la historia de El Colegio Nacional y en su divisa “Libertad por el saber” se demuestra el poder del discurso de las letras sobre el discurso de las armas. Más idealmente, las armas y las letras concertadas en un solo, invencible argumento.

Rubén y José Emilio honran a El Colegio y honran al país que los vio nacer. Solicito la venia de El Colegio Nacional para desarrollar cursos que analicen los trabajos y los días de ambos autores. Igualmente para dedicar otra parte de mis tareas a nuestra renaciente Ciudad de México. La ciudad que lleva en su nombre las seis letras no repetidas y siempre pronunciables del país que somos; la ciudad como máquina del tiempo donde mejor pueden examinarse los caminos paralelos y divergentes de la Historia y la Literatura; la ciudad como gran acumuladora de vidas más reales por ser imaginadas; la ciudad como mujer nutricia o devoradora; la ciudad en sus mujeres, desde la muchacha que rumbo al trabajo emprende su gesta cotidiana hasta la mujer dormida que conserva el nombre otorgado por los primeros mexicanos; la ciudad y sus imágenes, desde las pintadas por tlacuilos sobre papel amate hasta su actuación cinematográfica en la época de oro; la ciudad de la gran década nacional, cuando sus hombres de leyes, armas y letras cimentaron nuestro nacionalismo, nuestra existencia soberana.

La ciudad y sus poetas, con las escrituras que consuman la epifanía. Poeta no es solamente el hacedor de versos, sino quien consagra su energía a perpetuar la iluminación del instante o a levantar edificios verbales inmunes al paso de los años: Carlos Fuentes al celebrar en varias de sus páginas la diaria ceremonia del amanecer en la infame y milagrosa región más transparente; Fernando del Paso al dar testimonio de la polifonía urbana a través del mendigo que camina las calles en compañía de su perro; Gonzalo Celorio, autor de la afortunada metáfora *Ciudad de papel* para todos quienes han contri-

buido a edificarla con palabras; Vicente Leñero al observar la luz que se apaga tras la jornada laboral de su vecino, o la ventana iluminada de sor Juana Inés de la Cruz en el convento de San Jerónimo, evocada por Genaro Estrada en breve y perfecta prosa; la lectura de las azoteas emprendida por Valeria Luiselli; Ignacio Solares al hacer la odisea de quien prefiere imaginar la ciudad prohibida antes que destruir su sueño; Eusebio Ruvalcaba, que en su taller de reclusos encuentra otras formas de escribir la palabra *libertad*; la fascinación y el terror del personaje adolescente de José de la Colina a punto de recibir la zarpa de la pantera; la pesca que Cristina Pacheco hace en el mar de historias de una ciudad que todas las contiene; la pasión inteligente de Ignacio Padilla al hacer la relación fragmentaria y puntual del terremoto de 1985; Bernardo Esquinca al develar con su prosa hechicera rincones ignorados de la ciudad fantasma.

II

Historiador mayúsculo de nuestras letras, José Luis Martínez dedica el último capítulo de su libro *La expresión nacional* a enumerar los trabajos pendientes para su mejor conocimiento. El ensayo está fechado en 1950, cuando el humanista en ciernes tenía 32 años de edad. De entonces a la fecha numerosas son las obras llevadas a cabo de manera individual y colectiva, cuyo objeto es llenar esos vacíos. Digna de mención es la *Enciclopedia de la literatura en México*, sostenida fundamentalmente por jóvenes menores de treinta años desde la Fundación para las Letras Mexicanas.

Esta lección inaugural es una hipótesis de trabajo y demanda futuro desarrollo: un viaje al país de los años verdes, donde todo se decide, con atisbos a otro dominio aun más lejano en el tiempo y el espacio: el de la infancia donde la alquimia es aun más sutil pero sus consecuencias, definitivas. Un viaje cada día más lejano y paradójicamente más próximo. Imágenes pretéritas vuelven impetuosas a tocar a la puerta, a recordar la necesidad de ser otra vez “la frente bárbara del niño” o un adolescente “sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”.

En su memorable discurso de ingreso a El Colegio Nacional, Juan Villoro concluyó con la caminata nocturna de Ramón López Velarde por estas calles del Centro. El jerezano fue el primero en reivindicar el linaje del hombre solo. Ramón fue siempre joven y su poesía nació para la eternidad. He aquí una de las grandes paradojas del trabajo creador: hay quienes —tocados por el síndrome de Mozart— tempranamente ejercen todo su talento. Otros mantienen ese ritmo creciente a lo largo de una prolongada existencia.

Nadie tan solo como el joven. Nadie tan acompañado, aunque lo pueblen ausencias y fantasmas. En el

último año de preparatoria, entre otros asistentes, el muchacho que yo era llegaba a escuchar las lecciones de Octavio Paz en este antiguo colegio de la Enseñanza, antes de que lo dotara de luz y espacios para otro siglo el arquitecto Teodoro González de León. Al enorme prestigio intelectual de Paz se unía la autoridad moral obtenida por su renuncia a la embajada de la India a raíz de los acontecimientos de 1968. Al extenderle mi ejemplar de *Libertad bajo palabra*, el poeta lo inscribió con generosidad espontánea. Sus palabras, sabias y aladas, me otorgaban fuerza y plenitud inéditas. Cruzaba la Plaza Mayor, torturado por el verso encontrado en Xavier Villaurrutia “de ser o no ser realidad”, y la certeza de que *la vida está en otra parte*.

Fue la época en que Octavio Paz escribió el “Nocturno de San Ildefonso”, hecho suyo por todo el que tuvo su segundo y verdadero nacimiento entre los arcos de piedra del antiguo colegio. En ese mundo acotado existió durante muchos años una sola preparatoria, un solo edificio, corazón de la juventud dueña de la vida. De ahí que cuando Paz vuelve al sitio donde poesía, revolución y erotismo integraban una sola trinidad ardiente, escribe las palabras:

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo
es el hombre que lo escribe

Paz utiliza el verbo *caminar*, esa poderosa forma de ejercicio espiritual que llevó a los jóvenes Fausto Vega, Rubén Bonifaz Nuño, Jorge Hernández Campos y Ricardo Garibay a recorrer la Ciudad de México de los años cuarenta desde el barrio de San Cosme hasta el de San Ángel, a fortalecer en esas caminatas su soledad, sus lecturas, sus amores. *El joven aquel*, escribe Garibay en la novela donde a partir de su experiencia sintetiza la de aquella juventud.

1941 fue el segundo año de preparatoria. Fue puntualmente durante trescientos sesentaicinco días el júbilo y el calvario. La escuela se hizo el gozo de vivir y la aridez... Hace frío y yo me cubro apenas con un suéter ralo y no tengo frío, y no he desayunado y no tengo hambre...

Cuando se hace del trabajo creador eje principal de la existencia, lecturas obligadas son aquellas que examinan los afanes del joven. Pablo Neruda evoca su fiebre ante las páginas del *Juan Cristóbal* de Romain Rolland; con la misma pasión acudimos a la pregunta sin respuesta en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* o a las *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke; a *El diablo en el cuerpo* de Raymond Radiguet; a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt; a *Los niños terribles* de Jean Cocteau. James Joyce puso todas las cuerdas en su sitio al consa-



Principio del camino

gar su primera novela, desde el título, a la anatomía del joven artista, como también lo hizo Marcel Proust en las páginas de *Jean Santeuil*. Jack London demuestra en *Martin Eden* que el trabajo creador demanda constancia y resistencia contra la estéril lobreguez de uno mismo y sobre todo contra el señuelo que permite distinguir entre éxito y victoria.

El sol incandescente y ejemplar lleva por nombre Arthur Rimbaud, adolescente que al herir mortalmente a la poesía, la hizo más grande y nueva al obligarla a caminar por delante de la acción. Entre otras muchas cosas nos enseñó que el cobarde huye y el valiente abandona. Sólo entonces puede ostentarse el orgulloso título de *El abandonado*, tras dar la media vuelta, soberbia y definitiva. Así es como puede escribir Gilberto Owen:

Yo en altamar de cielo,
estrenando mi cárcel de jamases y siempre.

Dos poetas decisivos para la forja de nuestra moderna tradición dejaron testimonio de su entrada en un dominio incierto y total. Luis Cernuda en “Historial

de un libro” y el citado Neruda en las páginas iniciales de sus memorias. Con el título “Infancia y poesía”, demuestra la equivalencia de ambos términos. Infancia es poesía porque no hay intermediario entre el milagro y quien lo experimenta. Dice José Emilio Pacheco en estos dos fragmentos de *Jardín de niños*, escritos para el libro-objeto del mismo título con Vicente Rojo:

Pero el niño reinventa las palabras
y todo adquiere un nombre. Verbos actuantes,
muchedumbre de sustantivos. Poder
de doble filo: sirve lo mismo
a la revelación y al encubrimiento.
[...]
Como un poeta azteca o chino,
el niño de dos años se interroga y pregunta:
—¿A dónde van los días que pasan?

La memoria infantil es prueba de la convivencia con un reino donde imaginación y realidad, deseo y consumación carecen de fronteras. Sólo mediante la experiencia es posible la vuelta a la inocencia, al encuentro inicial con el misterio. El nacimiento a la poesía debe tener la fuerza instantánea del relámpago: furia y fulgor al mismo tiempo. Trueno y despertar. La irrupción del prodigio no puede ser ni frágil ni predecible: es hiperbólica, intempestiva y permanente.

El tiempo es enemigo de la eternidad y volvemos a ella mediante la creación: raptó erótico en el sentido más amplio del término: explosión de vida, manifestación espontánea del atisbo a lo absoluto. Jaime Torres Bodet lo sintetiza en sus memorias infantiles: “Un ansia de ser me oprimía el pecho materialmente, como si el corazón me hubiera crecido mientras soñaba”. La revelación está dada en los primeros años. Lo siguiente es disciplina y cultivo de la fuerza.

Luis Cernuda expresa la radical metamorfosis: “una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera”. Un niño mexicano llamado Octavio Paz vivía una experiencia similar al otro lado del océano: “Una tarde, al salir corriendo del colegio, me detuve de pronto: me sentí en el centro del mundo. Alcé los ojos y vi, entre dos nubes, un cielo azul abierto, indescifrable, infinito. No supe qué decir: conocí el entusiasmo y, tal vez, la poesía”.

La palabra *Juventud* da título a dos novelas. Una publicada por Joseph Conrad en 1898 y otra de J. M. Coetzee aparecida en 2002. Un siglo las separa. El genio de ambos autores las hermana. En el primer caso se trata de un joven de veinte años en su primer viaje marino al Oriente; en el segundo, otro —acaso el mismo— llega a Londres para enfrentarse a la poesía, la ciencia y el amor. Escribe Coetzee: “Lo que habrá de curarlo, si es que tiene que llegar, es el amor. Puede no creer en Dios pero sí en el amor, en los poderes del amor”.

En alguna ocasión, nuestro Francisco Hernández afirmó que no hay droga más poderosa que el amor. Sus palabras se acendran en el acaso más breve y estremecedor poema amoroso de nuestra lengua. Sintagma y paradigma cortan con la misma velocidad y precisión:

“Amortajados”

Amor
Taja
Dos

Desde Tristán e Isolda hasta la canción ayer compuesta para acompañar los afanes del día en el transporte público o en la fonda de barrio, el amor es la droga invisible que otorga al mismo tiempo esclavitud y libertad.



© Jorge Vértiz

San Ildefonso

¿Qué es ser joven? Si bien la juventud ha sido motor del cambio, como examinan los autores de *Historia de los jóvenes*, bajo la dirección de Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt, el concepto ha variado con el paso de los años. Cuando sor Juana Inés de la Cruz figura como *décima musa* en la edición de 1689 de *Inundación castálida*, tiene 38 años de edad y ya es autora de los poemas que continuamos leyendo como si acabaran de ser escritos. Carlos de Sigüenza y Góngora tenía 23 años al ver publicado su poema *Primavera indiana* y 47 al rescatar de las llamas archivos y pinturas del Ayuntamiento. Ya no era un hombre joven para los cánones de ese tiempo pero su actitud es la del joven que entrega todo a cambio de nada; nada a cambio de todo.

Luis Villoro sitúa el uso y la práctica del término *revolución* en el siglo XVIII, cuando surge una nueva actuación de la juventud. E inclusive de la infancia. Los Saint-Just y los Gavroche se apoderan de la tribuna y de la calle, convierten en protagonista a la primera persona. No hay revolucionario que muera en su cama, dice el primero. El segundo demuestra en las barricadas la contundencia de la frase. El romanticismo hereda y consagra esa alteración del tiempo y el espacio. El año 1836, en nuestro mexicano domicilio, un grupo de muchachos se reúne para fundar la Academia de Letrán. Uno de ellos dará testimonio escrito de la ceremonia que hacen al constituirse y cómo reciben, escribe textualmente el joven, la visita de un anciano encorvado de nombre Andrés Quintana Roo, quien entonces tenía 48 años de edad. Sin embargo, también le correspondió ser precoz luchador de la Independencia cuando a los 19 años era secretario del general José María Morelos. La generación liberal ejerce esa misma capacidad prematura: a los 13 años, el huérfano Guillermo Prieto trabaja y vive en Palacio Nacional, puberto como el niño zapoteca que cruza la sierra de Oaxaca para escapar de la ignorancia oprobiosa; Francisco Zarco es a los 18 años oficial mayor del entonces Ministerio de Relaciones Exteriores. En los escasos periodos que les deja libres la inevitable participación en el servicio público, el campo de batalla o el terreno parlamentario, nuestras plumas encuentran significados duraderos para un país en todos los sentidos despojado. El doctor José María Luis Mora medita sobre las dos edades en este fragmento rescatado por José Luis Martínez: “La juventud impaciente vuela de uno en otro placer... Las ciencias solas son las que sirven en todas las épocas de la vida, en todas las situaciones en las que podemos encontrarnos”.

Las palabras anteriores pertenecen a las *Obras sueltas*, publicadas en 1838, cuando su autor tiene 44 años, pero a los 25 había recibido el encargo de redactar el *Semanario político y literario* a la entrada del ejército trigarante.

El año del triunfo de la República que el próximo llegará a su sesquicentenario, el coronel Ignacio Manuel Altamirano tiene 33 años y se siente viejo. Concluida la lucha armada, otras formas de acabamiento amenazan a nuestros poetas: el integrante más joven de *Revista Moderna* y responsable de su número inicial, José Bernardo Couto, no llegó a los 21 años de edad. Su personalidad y sus visiones lo hacen un autor cada vez más buscado por nuevos y numerosos lectores. Manuel Gutiérrez Nájera fue un infatigable galeote de la pluma que en su temprana muerte a los 36 años vio cumplirse la consigna de una estrofa de nuestro patrimonio espiritual, que bien puede vestir el traje de luces del danzón o del bolero:

Morir, y joven: antes que destruya
el tiempo aleve la gentil corona;
cuando la vida dice aún: soy tuya,
aunque sepamos bien que nos traiciona.

Más cercano a nosotros en tiempo y expresión, López Velarde hace eco a la profecía en él también cumplida:

Señor, Dios mío: no vayas
a querer desfigurar
mi pobre cuerpo, pasajero
más que la espuma de la mar.

Los jóvenes que fueron algún día lo son toda la vida. Los iniciadores del siglo XX son rebeldes aunque su labor ascendente, constructora e institucional en el tiempo nos lleve a olvidar que alguna vez fueron jóvenes: a esa intensa inconformidad se deben las páginas de *Ulises criollo*; la mutilación que da como resultado la más grande oración paterna de nuestras letras; la antorcha portada por el joven Martín Luis Guzmán en pleno Porfiriato lo llevará a ser el más alto novelista de su tiempo. Aquella generación incorporó el término *juventud* a su Ateneo, como testimonio de que lo nuevo era un grito de guerra y una forma de reivindicación.

Los movimientos de vanguardia postularon que el mundo naciera con su propia aventura. *Soberana juventud* titulará Manuel Maples Arce a su libro de memorias, aparecido cuando el poeta ha domesticado su fiebre estridentista. No lo acompañaron en esa rendición Arqueles Vela y Germán List Arzubide, fieles hasta la muerte a la heterodoxia de sus años mozos. Lo importante es que el epíteto no sólo exalta al sustantivo *juventud*, autónomo en su desnudez, sino enfatiza la inquietante noticia de esa temporada donde la soberanía se entiende como el dominio de sí mismo: ser nuestra propia riqueza. Podemos compartirla y quedarnos aparentemente sin ella. Sufrir derrotas que a la larga son las mejores victorias: sólo el tiempo demuestra la magnitud,

los beneficios y alcances obtenidos gracias al honor de ser vencido. Juan Rulfo, ese gran creador que todo lo hizo en su juventud, afirmaba que lo más importante del mundo es la tranquilidad. Puede ostentarse ese lujo cuando se está de vuelta de todos los combates, cuando se ha tenido valor para ser arrastrado por la ola de la gran pasión que nos está destinada.

Xavier Villaurrutia lo asentó en frase lapidaria: “Un escritor deja de ser joven cuando comienza a escribir lo que hace, en vez de escribir lo que desea”. En una misma generación, los autores tienen distintos procesos creativos. Un ejemplo: Carlos Pellicer y José Gorostiza. Sus pasos infantiles tendrán por escenario las mismas calles y el mismo cielo de San Juan Bautista de Villahermosa. Habrán de librar batallas semejantes contra sí mismos y contra la mezquindad de su entorno. Sin embargo, sus armas para el combate perdurable, el de la poesía que vence al tiempo, serán tan diferentes como sus personalidades. Discreto, interior, de pocas palabras, José Gorostiza; solar, Narciso y desbordante, Carlos Pellicer. Uno traza cuidadosamente en el papel las notas que conformarán su futuro poema sinfónico, consciente de que la poesía es arte de sustracción y reticencia; otro inunda cuadernos y hojas sueltas con versos desbordantes que desde su primer trazo parecen confirmar la existencia de la inspiración, el ángel y el milagro.

En siglos anteriores el promedio cronológico y la calidad de vida eran menores que ahora, pero es preciso tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XX a los 32 años Salvador Elizondo escribe *Farabeuf* para transformar radicalmente las formas de narrar; a los 33 años, Bonifaz da a la luz *Los demonios y los días*: otorga voz al hombre de la calle y hace entender que los armados son los que nada tienen; a los 31, Juan José Arreola publica *Varia invención*, cuyo título constituye la poética de la feliz promiscuidad genérica; a los 25, Rosario Castellanos defiende su tesis sobre la educación femenina, la misma edad a la que Jaime Sabines irrumpe con la feroz ternura de su libro *Horas*.

Un día de 1928 un joven poeta vela las armas. Le han sido entregados ejemplares de su primer libro de versos. La ciudad es Sevilla. El poeta, Luis Cernuda. El libro, *Perfil del aire*. Cada nuevo libro es como el primero, pero nada se parece al temblor inicial de sentir el pensamiento transfigurado en letras. Tras haber incidido en el cuerpo del lenguaje, las palabras se incrustan con tinta en la blancura. Guadalajara, enero de 1983. Un poeta de 24 años mira la cubierta de su libro y lee como si fuera de otro el poema que lo inicia:

Es de madrugada,
la lluvia persiste sobre la ciudad
con su danza sigilosa.
Clarea, tú duermes y las nubes

lejos de tu sueño se dispersan.
No despiertes aún,
yo he pasado por ti la noche en blanco.

La ciudad, la mujer y la poesía son una sola criatura a la que Jorge Esquinca se ha mantenido fiel. Con el paso del tiempo el poeta descubre “un diapasón más vasto” y que es necesario “comenzar por lo que no se ve”. El primer libro es tan misterioso como los caminos de la creación. Nueve años tardó el joven Efraín Huerta en llegar a la edición príncipe de *Los hombres del alba*, en 1944.

No se escribe para los jóvenes pero ellos son los mejores jueces y lectores, los más proclives a acudir al conjuero del desastre. El año 1969 apareció la primera edición de los *Cármenes* de Cayo Valerio Catulo. Rubén Bonifaz Nuño trajo a la modernidad a un poeta que en el siglo I sintetizó en dos versos la condición humana:

Odio y amo. Por qué lo haga, preguntas acaso.
No sé. Pero siento que es hecho, y me torturo.

Quiénes en esos tiempos nacíamos a los poderes de la poesía, reconocimos la dualidad acendrada en tiempos de pasión. A la exigencia de su traslado a nuestra lengua, el poeta y traductor añadía un estudio introductorio. En este caso se trataba no sólo de iluminaciones sobre la vida y la obra de Catulo, sino de la biografía de una colectividad que vio en la toma de la calle y el nuevo ejercicio de la libertad una justificación para sus combates. De ahí que las primeras palabras del citado prólogo constituyan una poética generacional:

Toda juventud es sufrimiento. Asomado al mundo con la plenitud voraz de sus propias herramientas sensoriales, el joven, como si hiciera uso de una prerrogativa indudable, pretende apoderarse de él, mediante un esfuerzo inútil de antemano, y fracasa... hasta que la misericordia del tiempo lo apacigua con la resignación, con la sabiduría o con la muerte.

De la conclusión del maestro Bonifaz, elijo la palabra *sabiduría*. Sobre ella descansan las ansias sin apagarse; la energía, sin agotarse; la voluntad, sin doblegarse.

Herederos de esa amorosa rabia es un libro que marcó a fuego a mi generación. Me refiero a *El tigre en la casa* de Eduardo Lizalde. Se trata de un libro para jóvenes porque el tigre es, como cualquier adolescente que se respeta, un enorme animal por dentro y fuera, dando golpes de ciego, tirando dentelladas en un mundo donde la vida está pendiente.

Un gran poema ¿se construye o nos construye? Inicialmente nos destruye al poner en duda todo cuanto antes concebíamos de la creación verbal. Cuando finalmente David Huerta dio a la luz el libro *Incurable*, que

en este nuevo siglo seguiremos admirando, leyendo y descifrando, llevaba a la práctica la maximínima escrita por el irreverente y sabio cocodrilo Efraín Huerta:

Sólo
A fuerza
De Poesía
Deja uno
De ser
Un poeta
A fuerza

Con todo, hay un instante de peligro que acecha a los creadores. La aparición de ese muro tiene lugar casi siempre al fin de la primera juventud, cuando se tiene toda la energía pero sobreviene una particular forma de aridez. Aparecen entonces los ángeles de sombra, la escisión cuando el ser que nos contempla en el espejo es un antagonista y el impulso inicial desemboca en un limbo donde el poeta descubre que *se cansa de ser hombre*. Octavio Paz lo resume en el umbral de uno de sus libros seminales, *¿Águila o sol?* El poeta debe elegir entre el silencio y la palabra:

Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra. ¡Adolescencia, tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes!

Ese ayer puede ser evocado en distintos momentos. Paz lo hace a sus 36 años, cuando aún es joven pero ya hace suya la pesadumbre de la historia. Por su parte, Bonifaz lo inscribe en uno de sus libros de madurez, *As de oros*:

Yo amé, se hace insigne en mi memoria,
el honor del peligro; el alma
de gozosas herramientas: nervios
de espadas, sangre destellando
por el codo abajo, resquebradas
corazas. Yo amé los oleajes
sórdidos de la noche; el viento
donde enraiza el árbol de los hombres
y el vuelo sabe a trizas de oro.

El doctor Bonifaz evoca los años de la infancia y adolescencia heroicas del muchacho Rubén, que por fortuna lo acompañaron toda su vida. La congruencia, la lealtad y la victoria sobre uno mismo no son tarea fácil. José Emilio Pacheco lo dijo de manera devastadora: “ya somos todo aquello / contra lo que luchamos a los veinte años” y más aun cuando rescató la frase de que la ni-

ñez es miserable porque toda la maldad aún está por delante. José Emilio creía en ambas ideas pero también en esa forma de plenitud que es darse a los otros. Plenitud y no felicidad. La felicidad es para los superficiales, a largo plazo perdedores.

Todo es para mañana y el enemigo nunca deja de estar frente a nosotros, dentro de nosotros. *Yo es otro*. Más que un obstáculo, es una *espuela para demorar el viaje*, según demuestra Ernesto Lumbreras. El hombre de hoy tiene más horas de vuelo que el muchacho de ayer: no por eso sabe más. Pero sin la suprema lección del tiempo no podría *pararse a contemplar su estado* y dar cuenta, a través de su propia experiencia, de cumbres y abismos de este mundo.

III

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe



El viento donde enraiza

© Jorge Vértiz



Ladrillo sobre ladrillo



Volcanes

¿Cómo se logra la fidelidad a ese muchacho? Una canción de Lennon y McCartney, con la cual crecimos varios de los que aquí nos encontramos, se titula “This boy”. Aquí estoy, con mis ansias enteras y mi devoción intacta. Pero la composición también alude a *that boy*. La dualidad del que ama y de quien espera ser amado es también la del adulto que se busca en la incondicional entrega de ese joven, sediento de todo y nunca saciado.

Quienes tenemos el privilegio de estar cíclicamente en el aula contamos con un juez y un defensor infalibles: el alumno que con su ejemplo nos obliga a sentir y pensar doblemente. Obras de jóvenes ya están fundando este siglo XXI y un día próximo, en este mismo recinto, estarán los autores de libros decisivos como *Los ingrátidos*, *Canción de tumba*, *Me llamo Hokusai*, *Hasta aquí* o *Mudanza*.

Una de las grandes obsesiones de Oscar Wilde era el paso del tiempo. Cada día de su cumpleaños, como forma de exorcismo, vestía de *temible luto ceremonioso*, y sentenciaba: “Todos nacemos reyes, y la mayor parte muere en el exilio, como los reyes”. De modo natural envejecemos y el mundo es cada día más joven que nosotros. Pero podemos combatir y vencer la soledad o aprender a vivir en ella, con su hermano el silencio. El secreto no es ser joven sino mantener la juventud, la inconformidad ante la idea que no prospera, la frase mal articulada, el proyecto superior al pensamiento.

A tu vejez solar llevo ceñido
del laurel invisible de ser joven

Son versos de Carlos Pellicer en “La oda a Díaz Mirón”. El poeta de treinta años se aproxima a la senectud solar e irradiadora de quien ya vive en la inmortalidad y formula una de sus mejores metáforas. Gracias al trabajo creativo, reverdece “el laurel invisible de ser joven”. No la juventud forzada y patética, sino la juventud acumulada que demuestra Miguel León-Portilla, capaz de planear ahora la traducción de *huehetlatolli* inéditos, con la misma sabia pasión con que su joven madurez dio a la luz *Trece poetas del mundo azteca*; la capacidad acendrada en la diaria, libre y siempre nueva llegada al laboratorio, como escribe Ruy Pérez Tamayo en ese pequeño gran libro titulado *Diez razones para ser científico*.

El muchacho que traspasaba el umbral de este Colegio Nacional nunca pensó en estar ante ustedes, muchos años después, en este mismo espacio y en esta circunstancia. Pero siempre ha querido mantenerse fiel a los apetitos e ideales de entonces. Lealtad y gratitud particulares a ese joven talabartero que trabajaba hasta las altas horas, malnutrido pero alimentado por una luz más invencible que su hambre. Obligación de quienes a la palabra nos debemos es ofrecer visiones panorámicas, desbrozar el camino y hacer más vasto el horizonte.

En la plenitud de sus poderes, Rubén Bonifaz Nuño escribió: “...recuérdame / tal como fui al cantarte, cuando era / yo tu voz y tu escudo, / y estabas sola, y te sirvió mi mano”. Son versos dedicados, naturalmente, a una mujer. Pero también a la poesía, la nación y la tierra, todas verdades femeninas, honradas y enaltecidas en las palabras del poeta. Invoquemos esa bandera para escribir los días por delante. Si logramos hacerlo, se habrá cubierto la mitad del camino.

Vicente Quirarte

Pasión por las letras

Eduardo Matos Moctezuma

I

Ningún género literario le es ajeno a Vicente Quirarte. Escritor prolífico, lo mismo transita por el campo de la poesía que por el de la narrativa; de igual manera irrumpe con su pluma en la dramaturgia y en el epistolario; seduce al lector con su literatura fantástica y lo lleva a los arcanos de la historia. Pero vayamos por partes. Su producción poética le ha merecido reconocimientos de los más grandes escritores contemporáneos que supieron encontrar, en la flor y el canto de Vicente, las esencias abismales de interiores ocultos que se abren para dar paso al poeta. Los nombres de José Emilio Pacheco, Juan Gelman, Eduardo Lizalde, Francisco Hernández, Evodio Escalante y Marco Antonio Campos, este último como presidente del jurado, se unieron para otorgarle, por el conjunto de su obra poética, el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde en el año 2011. En palabras de Marco Antonio Campos, en el discurso de entrega del citado premio:

En sus ensayos sobre López Velarde, Quirarte [se] ha interrogado esencialmente sobre cuatro asuntos: uno, el porqué de las causas de su mito creciente; otro, lo que hay detrás del fantasma de la prima Águeda; un tercero, el poeta más allá de lo cívico que creó en su gran poema una patria tradicional, sencilla y hondamente femenina, y, por último, el Ramón paseante por esas calles que irían desde la avenida Madero hasta la casa donde moró en la avenida Jalisco.

Fue en 1979 cuando apareció su primer libro de poemas. Con el título *Teatro sobre el viento armado*, formado por diversos textos que lo llevaron a recibir el

primer premio de la revista *Punto de Partida*, nuestro poeta abre la puerta de la lírica y a ella se entrega totalmente. A este le siguen muchos más y es así como en los últimos treinta años el Quirarte poeta crea más de 20 títulos que se han editado tanto en México como en el extranjero. Vayan por delante algunos ejemplos: *Como a veces la vida*, *Nombre sin aire* y *Esa cosa tan de siempre* publicados por la editorial Pre-Textos de España. En Colombia aparecieron *Cicatrices de varias geografías*, *Enseres para sobrevivir en la ciudad* y *El cuaderno de Anibal Egea*. Canadá también participa y pone en circulación *Sarabande aux chiens jaunes*. Para quienes no gustan de perderse en búsqueda de libros pueden consultar su obra poética hasta 1999 reunida en la colección *Poemas y Ensayos* de la UNAM en el año 2000.

Aquí vale la pena resaltar algunos de los premios que por su poesía le han sido otorgados, aparte del ya mencionado Ramón López Velarde: el Premio Nacional de Poesía Francisco González León por su obra *Vencer a la blancura*, editado en 1979 por Premià. De ella ha dicho Sandro Cohen: “En cada poema de *Vencer a la blancura*, Vicente Quirarte se descubre víctima de la misma belleza que persigue sin descanso; los objetos renuncian a su calidad de materia inerte y se transforman en seres desafiantes a los que el poeta se abre incondicionalmente para llegar así a la meta que fatalmente se propone: unirse al fuego, vencerlo, o perecer en la lucha”.

Y continúa diciendo: “La Nada, la Blancura, en este caso, es un Todo irrefrenable que nos tienta y se burla de nosotros, como cualquier vedette de las puertas de San Pedro... Toda la vida —y toda la muerte— se juega en ese cilindro de una sola bala: Quirarte acepta el desafío, porque si muere Fénix, renacerá de sus propias

llamas amorosas; para el poeta, la vida sin este discrimen es una manera muy lenta de no existir”.¹

El Premio Xavier Villaurrutia le fue entregado en 1991 por su libro *El ángel es vampiro*. ¿Los jurados? Algunos de nuestros más grandes poetas: Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero y Ernesto de la Peña. El poeta Eduardo Casar considera que la poesía de Vicente Quirarte “es una de las más bellas armas que se han inventado para luchar por la vida”.²

Pasemos ahora a su prosa narrativa en la que conjuga la historia y la cotidianidad. Allí están sus textos *Un paraguas y una máquina de coser* o *Morir todos los días*. Este último es una anatomía en donde los protagonistas dan paso a sus amores como arma que revitaliza pese a las adversidades. La narrativa de Quirarte ha hecho decir a Rubén Bonifaz Nuño:

La multiplicidad de los recursos y los niveles construyen y enriquecen su estilo, siempre claro y preciso: el diálogo, el monólogo, la reflexión solitaria, el género epistolar, las distintas personas gramaticales para el narrador se suceden y se combinan de un continuo aumentando su interés que en ningún caso disminuye y que se aprueba a

¹ Sandro Cohen, cuarta de forros a *Vencer a la blancura*, Premià Editora, México, 1982.

² Eduardo Casar, “Nota introductoria” a *Vicente Quirarte*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. (Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, 198).

cada paso de nuevos sentidos. El lector de estos cuentos, huésped del mundo evocado por su autor, se le entrega sin trabajo, porque se siente que no lo está engañando.³

Amante de la Ciudad de México, Vicente penetra en ella y recorre sus calles para darnos su *Elogio de la calle*. *Biografía literaria de la Ciudad de México* o los ensayos que forman *Amor de ciudad grande*. Fue un privilegio para mí participar junto con Vicente y Ángeles González Gamio en los recorridos ciudadanos que dieron por resultado el libro *México 2012*, donde volvimos a transitar por las viejas calles del Centro de nuestra ciudad, al igual que lo hicieran siglos atrás aquellos tres personajes —Zamora, Suazo y Alfaro— surgidos de la mente de nuestro primer cronista, Francisco Cervantes de Salazar. Debido a su pasión por la capital del país, Vicente fue invitado a formar parte del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México.

La literatura fantástica no pasa desapercibida para nuestro autor. Allí está su tratado *Sintaxis del vampiro* o los ensayos que conforman *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. También nos ha dado, junto con Bernardo Esquinca, *Ciudad fantasma. Antología del relato fantástico en la Ciudad de México, siglos*

³ Cuarta de forros a Vicente Quirarte, *El amor que destruye lo que inventa*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México, 1988. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades).



XIX-XXI, y actualmente se encuentra en prensa el libro *Vampiros de esta lengua*, en donde se reúne una serie de escritos originalmente en español, desde el siglo XVIII hasta el día de hoy.

Más recientemente, Quirarte nos ha dado su ensayo autobiográfico *La Invencible*, donde reconstruye el diario devenir y los trabajos del historiador Martín Quirarte. De esta obra señala Claudio Isaac en un correo enviado al autor:

La Invencible es una pieza trazada con extrema precisión, de una delicadeza espiritual que invade al lector y lo deja plegado ante lo que tiene por decir sobre el personaje y su circunstancia. La respiración del libro posee un compás poderoso y a pesar de la contención que el autor mantiene en cada pasaje no es raro conmoverse hasta las lágrimas, no sólo por la invocación de la figura del padre sino la del amor mismo como escritor. La lectura deja un aire de satisfacción y reflexión sosegada.

A lo anterior hay que añadir lo que dice Eusebio Rualcaba: “más que un texto literario, es un organismo vivo y trémulo”.

Por otra parte, el Quirarte dramaturgo nos regala obras que han sido puestas en escena como es el caso de *El fantasma del Hotel Alsace. Los últimos días de Oscar Wilde*, con 130 representaciones, merecedora del Premio de Dramaturgia Sergio Magaña para autor nacional. Otras obras son *Relato de la joven monstruo*; *Mary Shelley y compañía* y *Hay mucho de Penélope en Ulises*. En 2015 publicó *Melville en Mazatlán*, obra en un acto que se tradujo en 42 representaciones y en la que el diálogo se da entre dos Melville. De esto nos dice el autor:

Siempre me ha atraído el tema del doble, presente en la tradición occidental desde Cástor y Pólux hasta Henry Jekyll y Edward Hyde, desde el nahual de los antiguos mexicanos hasta *Jano es una muchacha* de Rodolfo Usigli. El *Doppelgänger*, la conciencia de que yo es otro, como nos enseñó Rimbaud, se halla sutilmente en el trabajo del propio Melville, de modo particular en su *Moby Dick* y en *Bartleby*, algunos de cuyos fragmentos tienen actuación importante en la pieza que escribí.⁴

No puedo pasar por alto el dato histórico y la interpretación artística en trabajos que se refieren a Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto y Francisco Zarco. El estudio crítico de autores mexicanos está compilado en los volúmenes *Peces del aire altísimo* y *Los días del maestro*. La relación entre historia y literatura ha quedado plasmada en el libro *Vergüenza de los*

⁴ Vicente Quirarte, “Hojas de un cuaderno de bitácora”. *Melville en Mazatlán*, Ardiente Paciencia, México, 2015.



Manantial

héroes. Armas y letras de la guerra entre México y Estados Unidos.

El tiempo me impide extenderme más acerca de la obra escrita, ya en verso, ya en prosa, de Vicente Quirarte. Sólo añadiré que tiene 64 libros de su autoría y 150 artículos diversos, a lo que habría que añadir la dirección que ha tenido de varias colecciones que aún siguen dando publicaciones de temas relevantes de diferentes autores. A ello habría que sumar su labor docente tanto en México como en el extranjero, además de un buen número de conferencias dictadas en varios países.

La rica y variada producción literaria del autor llevó a distinguidos hombres de letras a galardonarlo con reconocimientos como los ya mencionados. Ellos supieron encontrar en su lírica y en su prosa los valores necesarios para considerarlo uno de los más destacados escritores de nuestro tiempo. Todo lo anterior fue razón suficiente para que Vicente Quirarte fuera elegido miembro de El Colegio Nacional.

II

Ingresa Vicente Quirarte a El Colegio Nacional por la calle de Donceles, la calle de los jóvenes, con este título que nos recuerda al gran poeta que fue —y sigue siendo— Carlos Pellicer. El tabasqueño fue formado por la

selva, los ríos y el calor de su tierra natal. Carlos, a quien conocí por su poesía y en lo personal, parecía siempre alegre, crítico de los poderosos y eternamente jovial. Su canto a Díaz Mirón podría bien tratarse de una mirada sobre sí mismo: “A tu vejez solar llegó ceñido / del laurel invisible de ser joven”. Hay quienes permanecen jóvenes y el tiempo no pasa en ellos y hay quienes buscan el elixir de la eterna juventud y nunca la encuentran. Ya mencioné a Pellicer en el caso del primero y recordemos a Dorian Gray empeñado en mantener su juventud que finalmente se convierte en tragedia en la pluma de Oscar Wilde...

Quirarte nos brinda en su discurso de ingreso no aquella inútil batalla contra el tiempo, sino la precocidad de jóvenes cuyo poder creativo se manifestó desde tempranos momentos y, pasado el tiempo, conservaron su espíritu joven. Comienza por recordarnos a Rainer Maria Rilke, con las *Cartas a un joven poeta*. Es precisamente en estas cartas donde el autor de las *Elegías de Duino* habla de los jóvenes y de la soledad, y Vicente nos dice: “Nadie tan solo como el joven. Nadie tan acompañado, aunque lo pueblen ausencias y fantasmas”. El mismo Quirarte nos advierte, siguiendo a Baudelaire: “La poesía es infancia recuperada”. No puedo, ni debo,

extenderme más en lo que ya hemos escuchado de manera clara en boca de Vicente Quirarte, a quien incluiría como el eterno joven que a los 25 años publica su primera obra poética.

Cuando me correspondió dar la bienvenida en este recinto a Juan Villoro, pregunté ¿qué hace un arqueólogo respondiendo a un hombre de letras? A los arqueólogos y a los poetas, querido Vicente, nos es dado el poder de buscar en el tiempo y encontrar lo que fue. En mi libro *El rostro de la muerte* expresé en algún momento:

Vamos a emprender un viaje al Mictlan, al mundo de los muertos. Tales viajes sólo les están reservados a seres privilegiados, y no dudo que el lector lo sea. Recordemos cómo Odiseo, después de la guerra de Troya, se embarca y entre las muchas peripecias de su viaje de regreso llega al Hades tenebroso, lugar de los muertos. Dante, a través de la poesía, viajó al infierno cristiano acompañado de Virgilio. Cristo bajó a los infiernos y resucitó entre los muertos según lo señala el *Credo*, y Quetzalcóatl alcanzó también el privilegio de ir al lugar de los muertos en el mundo prehispánico. Sólo aquellos seres investidos de un carácter de héroes o sagrados —y el poeta lo es— logran traspasar la tenue cortina que separa lo vivo de lo muerto, pero nadie más. El viaje que hoy emprendemos nos permitirá dos cosas: remontarnos varios siglos atrás en esa moderna máquina del tiempo que es la arqueología, pues al arqueólogo también le es dado recuperar el tiempo ido por medio de las excavaciones y, además, llegar al mundo de los muertos, en donde encontraremos los rostros que fueron y que nos ven, con ojos pétreos, a través del tiempo mismo...⁵

Como se ve, no hay distancia entre el poeta creador y quienes andamos en busca del tiempo perdido... Tu pluma traza el devenir del presente con base en el pasado; nosotros, los arqueólogos, buscamos el pasado para transportarlo al presente. Se trata, simplemente, de dos formas de ver el tiempo...

Querido Vicente:

Hoy traspasas el umbral de esta casa a la que han pertenecido muchos de aquellos que de la palabra han hecho su razón de ser. Estas paredes han sido testigo de las andanzas de quienes te precedieron en El Colegio Nacional. Ahora te toca a ti tomar la estafeta y emprender el camino que se extiende amplio, generoso, en espera de tu decir. Ingresas por sobrados méritos y tus palabras han llenado este espacio. Corresponde ahora a nuestra institución hacer que esas palabras salgan de este recinto y recorran las calles para llegar, finalmente, a la conciencia de los hombres... **U**

⁵ Eduardo Matos Moctezuma, *El rostro de la muerte*, GV Editores, México, 1987, p. 7.



Más que la espuma del mar

Conversación con Juan Villoro

Astronomía, rock, fútbol... y demás

Elena Poniatowska

La mejor entrevistadora de México dialoga con uno de los autores más reconocidos de nuestro tiempo. En este mano a mano, Elena Poniatowska hace hablar a Juan Villoro sobre temas vinculados con el arte y la vida: su formación literaria, la circulación de los libros en Hispanoamérica, su pasión por el fútbol y el rock, la astronomía, la relación con sus padres...

Juan Villoro pasó por todo: el rock, el tocadiscos, Carlos Fuentes, La Onda, José Agustín, la colonia Del Valle, Mérida y las pirámides de Yucatán, los chicles Canguro, los bailes, las niñas bonitas, las feas y las más feas, los apodos, los sándwiches cósmicos, y salió indemne de esta extensa y tupida miscelánea súper alivianado y buena onda. Lo vi en Alemania cuando era consejero cultural y Ricardo Guerra su embajador. Ya desde entonces escribía de “All You Need Is Love”, los Rolling Stones, Marcel Duchamp y de niñas libres, psicoanalizadas que deslumbran a todos.

En la Ciudad de México volví a verlo en Coyoacán, en una mesa redonda sobre el zapatismo en Chiapas, la tarde en que Monsiváis se sintió conmigo porque le dije: “Te ganó Juan Villoro”.

Son muchos —más de cincuenta— sus libros, de todos tamaños, grandes y rectangulares, pequeños y re-

dondos, delgaditos, ilustrados, de muchísimas horas y de poquitas. Soy ferviente lectora desde el primero en que nos cuenta su estancia con un tío Tito, *El libro salvaje*, que me conmovió porque ya salta a la vista su ironía y su sentido, hasta *El testigo*, ganador del Premio Herralde que rima con López Velarde.

En *Albercas* escribe: “Sus papás tenían la virtud de casi no existir”. Juan es hijo de Luis Villoro, el gran filósofo y zapatista, y de Estela Ruiz Milán, psicoanalista, ambos presentes en la historia de México y también presentes en su formación y en la de Estela, su hermana.

La lista de sus libros es infinita y ocupa casi un estante completo de mi librero. Al rato necesitaré dos. ¡Qué bueno!

Lo llaman “multifacético”, que para mí es una palabra horrible porque Juan va mucho más allá del calei-

doscopio o de esas esferas de discoteca que giran alumbrando cada rincón. Es un personaje único dentro de nuestra literatura, (no cuenta en un café lo que va a escribir, ESCRIBE) y hasta ahora abarca todos los campos y observa y analiza nuestros fracasos para reírse como lo hizo Jorge Ibargüengoitia. Además del Heralde, es bueno que haya recibido el Premio Internacional de Periodismo Rey de España, porque Villoro abarca todo.

Algunas veces publica en Almadía, la editorial cuyas portadas tienen agujeritos y ranuras, otras en Alfaguara, en el Fondo de Cultura, en donde el elevadorista y las secres lo reciben con gritos de alegría.

Exactamente el 2 de febrero de 2016, entrevisté a Juan Villoro, cosa difícil porque siempre lo encuentro lleno de compromisos, atado a su mesa de trabajo, productivo a morir. Cuando no va a El Colegio Nacional tiene cita con su hija única, Inés, y si no escribe un artículo para *El País* o el artículo semanal que causa sensación en *Reforma*, se lanza a su próxima novela, ya que a pesar de ser un hombre joven (al menos cuenta con la mitad de mis años y yo me considero apenas un pollito) ha escrito muchos libros que ocupan por lo menos metro y medio en mi librero desde *El libro salvaje*, que estoy segura conmueve a todos los adolescentes cuyos padres se separan.

Hace años que para mí es una fiesta escucharlo y acudo a sus conferencias. Son mejores que las de cualquier otro intelectual mexicano. En la Sala Manuel M. Ponce, lo escuché rendirle homenaje al querido Federico Campbell y al final recibió una ovación que Federico seguro escuchó porque los aplausos retumbaron en el Zócalo. Lo mismo sucedió cuando presentó el libro de Christopher Domínguez sobre Octavio Paz en Guadalajara, cuando se llevó la noche.

Tuve una suerte muy grande —*cuenta Juan Villoro*— porque a los 15 años, cuando estaba en las vacaciones entre la secundaria y la preparatoria, leí por primera vez un libro por gusto. Me lo prestó un compañero de la cuadra, un amigo de la colonia Del Valle, *De perfil*, de José Agustín. Este libro trata justamente de un muchacho que está en las vacaciones entre la secundaria y la preparatoria y se ubica en la colonia Narvarte; yo vivía en la Del Valle, que son espacios muy parecidos. Los padres del protagonista de la novela se están separando, mis padres se habían separado. El protagonista es un fanático del rock, yo también lo era; las semejanzas ya eran muchas. El protagonista está en la misma situación que yo sin saber qué hacer con su vida, sin brújula, tratando de averiguar su destino. Por primera vez me di cuenta de que la literatura podía incluir a alguien como yo, es decir, que la sustancia de mis días, que hasta entonces me parecía totalmente neutra, aburrida, sin ningún chiste, de pronto podía cobrar el sentido de lo literario. Fue una

lectura en espejo. Me vi reflejado totalmente en ese libro, que me marcó de una manera contundente porque de inmediato quise escribir. No solamente me convirtió en lector. Había leído algunos libros por obligación en la escuela pero no había tenido una infancia libresca, entonces empecé a leer gracias a *De perfil*, pero al mismo tiempo empecé a escribir porque me pareció que la materia prima de esa novela no estaba muy lejos de cosas que eventualmente yo podía decir. Obviamente me convertí en el escritor más inculto de la tradición mexicana porque apenas había leído un libro por gusto y ya quería escribir otro; en ese sentido, José Agustín fue muy significativo para mí. Creo que no se le apreció lo suficiente su contribución formal a la literatura. Por ejemplo, en Argentina se valoró mucho a Manuel Puig por la influencia que él trajo del cine, del cómic, del folletín, incluso del periodismo rosa, y por cómo renovó todo esto y ahí está también su aportación al tratar la alteridad sexual. José Agustín hizo algo equivalente en México, aportando recursos de la contracultura, el rock, el montaje cinematográfico, las onomatopeyas de los cómics, el punto de vista juvenil que venía bastante de la literatura norteamericana, con autores como Salinger o Kerouac, pero que con él adquirió una carta de naturalización muy fuerte. El uso extensivo de lenguaje coloquial y la nueva oralidad representaban una revolución formal muy rica y formaban parte de una vanguardia literaria que, curiosamente, no se estudia en las historias de las vanguardias en México. Quedó más como un fenómeno pop el de José Agustín y los escritores de La Onda que como algo que se asimilara dentro de la tradición literaria mexicana, al menos de manera inmediata. A mí me atrajo mucho este escritor un poco *outsider*, muy popular respecto a los lectores pero que no siempre gozaba del favor de la crítica, ajeno a los grupos literarios. Rulfo y Monsiváis mismo, que estaba tan interesado en la contracultura, pensaron que la literatura de La Onda carecía de rigor. Yo creo que fueron opiniones injustas. A mí José Agustín me parece un escritor extraordinario, con logros formales, como su obra de teatro *Círculo vicioso*, que es la historia de un día en la cárcel; en una situación asfixiante logra una historia absolutamente emocionante, y hay pasajes como la persecución de la novela *Se está haciendo tarde*, casi cuarenta páginas que transcurren dentro de un automóvil y son de las más trepidantes y apasionantes de la lectura mexicana. Fue un escritor muy significativo para mí.

Al mismo tiempo empecé a leer a autores como Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández, Roberto Arlt. Empecé a tratar de expandir lo que yo había aprendido en José Agustín hacia otros territorios literarios que venían del Río de la Plata. Me cautivó esa literatura de umbral entre lo real y lo fantástico, que tiene un sentido

muy lúdico del lenguaje. Mis primeros libros, *La noche navegable* y *Albercas*, son una mezcla de estas pasiones; luego escribí un libro que está dedicado a José Agustín, *Tiempo transcurrido*, que ahora se acaba de editar con un disco porque ya cumplió 30 años. *Tiempo transcurrido* son 18 años mexicanos, del 68 al 85, todos ellos narrados a partir de episodios reales donde cada año se relaciona con una canción de la música de rock. Es una especie de rocola narrativa y se lo dediqué a José Agustín porque es un autor que estuvo muy cerca de mí en esos años formativos.

En tu libro Efectos personales hablas de El juguete rabioso de Arlt pero tengo la sensación de que Arlt nunca ha sido rescatado; se le considera un escritor marginal. Piglia dijo que cualquier maestro puede corregir una página de Arlt pero nadie puede escribirla; es un gran elogio, ¿no? ¿Por qué ese ninguneo de Arlt?

A Arlt se le consideraba demasiado desbalagado. Es un escritor extraordinario que puede tener ciertas torpezas formales como las que, por ejemplo, se le atribuyen a Dostoievski. La gente que habla ruso considera que el estilo literario de Dostoievski dista mucho de ser

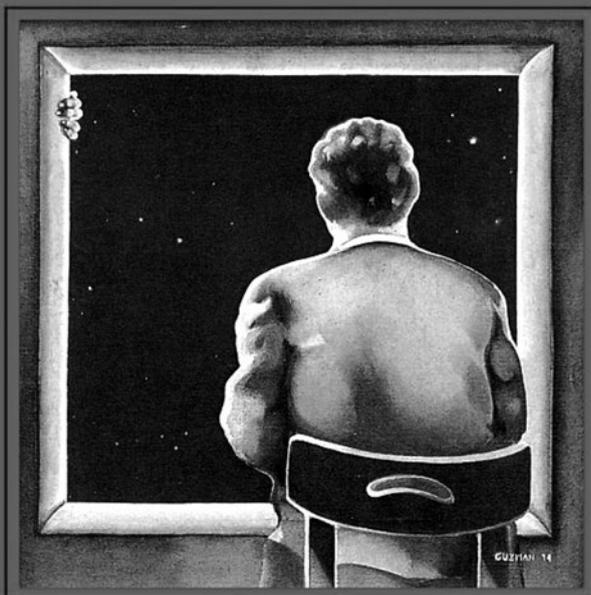


Juan Villoro

© CI Portrait / Alamy Stock Photo

Juan Villoro

El testigo



COMPACTOS  ANAGRAMA

tan pulcro como el de Tólstoi o Turguéniev, pero Dostoievski, más allá de ciertas torpezas expresivas, producto también de que al igual que Arlt escribía diario para la prensa, tiene una potencia narrativa extraordinaria. Arlt admiraba mucho a Dostoievski. Las preocupaciones morales de ambos son fascinantes. Siempre hay escritores que renuevan la tradición desde las orillas y trabajan incluso desde el error, desde los puntos negros de la lengua; creo que eso es importante. La crítica suele reducir a los autores a ciertas categorías básicas; por ejemplo, Arlt aparece como una especie de salvaje que por accidente escribía obras muy intensas y profundas. En cambio, a Borges se le regatea lo contrario: lo vemos, generalmente, tratado por la crítica como un cosmopolita absoluto, un hombre que lo sabe todo, enciclopédico, libresco, lo cual es cierto, pero también hay muchos textos de él que tratan de compadritos, de cuchilleros, que ocurren en la pampa, textos en ambientes muy populares. Y ahí está su libro *Evaristo Carriego*, que tiene que ver con la música popular argentina. A veces la crítica simplifica a unos como salvajes y a otros como eruditos.

Desde un principio, por la generación a la que perteneczo, pero quizá también por pasiones muy personales, me interesó mucho la cultura popular. Me encantaban las crónicas de los locutores deportivos, el cómic de Gabriel Vargas *La familia Burrón*, los *Supersabios* de Germán Butze, Rius y muchas expresiones periodísticas. En autores como Arlt, José Agustín y en zonas un tanto laterales de Cortázar y Borges, encontré un cruce de caminos entre lo culto y lo popular. Afortunadamente, cuando empecé a escribir, en los años setenta, ya se estaba venciendo el prejuicio de que la literatura sólo debe estar cerca de las “bellas artes” y no se debe contaminar con expresiones del populacho.

¿Por qué crees que la literatura de nuestro continente latinoamericano está tan desconectada? Por ejemplo, tú sí sabes bien quién es Piglia porque estuviste con él en Princeton, en Buenos Aires, lo veías cuando él venía a México, has estado con él...

En varios lados...

Pero (interrumpo), ¿por qué en México es imposible encontrar un libro de un latinoamericano salvo los más famosos? ¿Por qué en Santiago de Chile, en Buenos Aires, casi no existen los mexicanos? También te quería preguntar por Luis Rafael Sánchez, el gran escritor portorriqueño autor de La guaracha del Macho Camacho, merecedor de un reconocimiento mucho mayor. ¿Por qué estamos tan desconectados? Tal parece que un gran viento de ignorancia literaria cubre todo el continente y que del único que se puede hablar es de Gabriel García Márquez, aparte de Borges, pero ¿y los demás? No sabemos ni quiénes son.

Cuando empecé a leer en forma, a mediados de los años setenta, recuerdo que iba a la librería de El Sótano que estaba frente a la Alameda y ahí encontraba libros de Casa de las Américas, de Cuba, que tenía un catálogo muy latinoamericano; encontraba libros de Monte Ávila, de Venezuela, una editorial extraordinaria. Estudié la carrera de sociología y entonces había muchos libros de la editorial argentina Amorrortu. En aquella época era fácil encontrar autores y temas latinoamericanos en todas partes. Un periódico como el *Excelsior* de Julio Scherer tocaba muchos temas de América Latina y aglutinaba a los escritores. La Revolución cubana, en aquel periodo de su historia, era un punto de reunión decisivo de muchos autores latinoamericanos. Recuerdo en esa misma librería El Sótano a Carlos Monsiváis entrevistando en público a Manuel Puig la primera vez que vino a México como escritor. Había un diálogo bastante fluido entre los países de América Latina a través de las editoriales, las publicaciones, los autores. Luego esto se perdió. Una de las paradojas de la globalización es que los libros circulan cada vez menos, se han expandido tanto los catálogos editoriales que muchos de ellos

se mantienen como catálogos locales y ya no admiten autores de otros lugares. No hay sitios que sean puntos de reunión, de referencia para los escritores de América Latina. Hay festivales, hay premios literarios, hay ferias del libro, pero no hay discusión de proyectos latinoamericanos como los que había en Casa de las Américas, donde, desde el nombre mismo de esa institución, se imaginaba un mismo continente de la cultura. Ahora depende de cada uno de nosotros tener mayor o menor interés en lo que pasa en América Latina. Hay muchos y muy buenos autores, pero no siempre los conocemos.

Pero si sería muy importante, ¿no? Conocemos a César Aira, pero hay muchos de quienes no sabemos nada o muy poco. Encontrar su obra es buscar una aguja en un pajar.

Claro, porque eso depende de las formas de circulación literaria. Hoy en día los escritores viajamos más que nuestros libros. Si publicas en una editorial transnacional no necesariamente llevan tus libros a otros países de América Latina. De pronto viene el escritor, sin sus libros, a dar una conferencia que parece interesante y tienes que hacer el esfuerzo de buscar sus obras. Yo, por ejemplo, he comprado muchos libros de César Aira en Buenos Aires porque es un autor tan prolífico que es muy difícil tener toda su obra y en México se han editado sólo unos cuantos de sus libros.

La circulación de la literatura se ha sometido a criterios del mercado. Hoy en día, la manera de que un autor reciba notoriedad es a través de un premio literario, muchas veces organizado por una editorial, o a través de una feria del libro. Digamos que hay una distribución industrial de los prestigios literarios. El escritor que se conoce es el que tiene más ventas, el que tiene mejor situación en una feria del libro, el que recibió el premio más acaudalado; la percepción literaria va a remolque del mercado literario aunque sean autores que, a veces incluye a autores de calidad; no estoy hablando exclusivamente de los *bestsellers*, estoy hablando del conjunto de la industria de la letra.

Oye, Juan, ¿tú crees que tu afán por el futbol te ha ganado todas las simpatías?

No, eso nunca lo sabes. También despiertas antipatías porque a mucha gente le parece una vulgaridad hablar de futbol.

A mí no.

Bueno, yo sé que tú eres más incluyente, pero a mucha gente le parece una cuestión, digámoslo así, populachera o poco fina, poco sofisticada, poco *hipster*. Por otro lado, quienes están en la órbita del futbol, si acaso leen un libro, leen uno que trate de futbol. Hay gente que ha leído mis libros que tocan estos temas, como *Dios es redondo* o *Balón dividido*, pero que ya no leen nada

más. En un principio pensé, ilusamente, que iba a ser una ventana para que luego leyeran otros libros, pero no siempre es cierto. El fanático del futbol tiene un balón entre las orejas; rara vez se entera de otra cosa. Hay reacciones extremas ante la escritura de futbol: la condena porque resulta demasiado populachero o una aceptación que no lleva a una discusión literaria posterior. Dicho todo esto, me parece que el futbol es una muy complicada representación de la realidad y aglutina a la mayor cantidad de gente en el planeta que puede aglutinar un deporte. Para conocer una época hay que entender cómo se divierte la gente en esa época, cómo se apasiona. Si queremos saber cómo era la cultura maya del periodo clásico, tenemos que saber cómo se divertían los mayas. El futbol ayuda a definir lo que somos, para bien y para mal. Basta ver los escándalos en la FIFA para saber de las corrupciones que se hacen en nombre de la pasión, pero el futbol también define las ilusiones, la fantasía y la sed de infancia que no deja de tener una sociedad. Eso me parece muy atractivo literariamente. Más que escribir directamente de futbol, escribo de la pasión por el futbol. Soy un aficionado a la afición.

¿En qué estás trabajando ahora?

Estoy haciendo una obra de teatro. Está prácticamente terminada...

¿Como la que fui a ver con tu mamá Estela Ruiz Milán y con Marta Acevedo al teatro de La Ciudadela, la que trataba de un bibliotecario?

Conferencia sobre la lluvia es la del bibliotecario. Luego hay una de filósofos que es *El filósofo declara* y esta es una obra de astrónomos.

Esa le hubiera gustado mucho a Guillermo Haro.

Exactamente, tú conoces muy bien ese tema. Es de astrónomos en el pasado, un encuentro entre Tycho Brahe y Johannes Kepler. En 1600 se encontraron y tenían personalidades muy contrastadas porque Tycho Brahe era un observador minucioso de la naturaleza, tenía las mejores tablas de medición de la época, era un millonario, pertenecía a la aristocracia danesa, lo habían nombrado cosmógrafo en Bohemia; se dedicaba a la observación fáctica; era, digámoslo así, un científico experimental, lo que veía lo registraba. Kepler era un hombre con pésima vista que nunca pudo ver bien el cosmos; no tenía las observaciones de Tycho ni ninguna otra, pero era la cabeza matemática más importante de la época. Las tablas de medición de Tycho sólo podían tener sentido gracias a la interpretación de Kepler, pero al mismo tiempo Tycho dudaba mucho en dárselas porque si se las daba la gloria iba a ser para Kepler, no para él. Es una pugna entre un científico experimental y un científico teórico que se necesitan mutuamente y son alia-

dos pero también son rivales. De esa rivalidad surgió el desciframiento de las órbitas de los planetas. Lo que pasa es que la obra es un poco loca porque tiene que ver con eso que ocurrió en el pasado, pero también con situaciones que ocurren en el presente. No quiero adelantar demasiado. La obra se llama *La desobediencia de Marte* porque el planeta más conflictivo para medir su órbita era Marte.

¿Ya se la diste a Manuel Peimbert?

No, todavía no. Se la voy a dar a Peimbert y a Luis Felipe Rodríguez. Fíjate que Luis Felipe Rodríguez es yucateco, eso nos unió...

Sí, Guillermo lo quería muchísimo. Trabajó con sus mismas estrellas...

Yo lo conocí cuando él tenía 21, más o menos, y yo tenía 15 años, en el taller de cuento de Miguel Donoso Pareja; él escribía muy buenos cuentos de ciencia ficción y ganó el premio de *Punto de Partida*, en cuento.

Luis Felipe nunca cuenta que escribe...

No, imagínate, para un astrónomo que está midiendo las edades de las estrellas y haber escrito un cuento quizá no es tan significativo. Recuerdo que era muy buen

autor; nos volvimos a encontrar en El Colegio Nacional. Tenemos en común varias cosas; una de ellas es el pasado yucateco. Él nació en Mérida, mi mamá también. Además, su familia y la mía se han dedicado a los helados. Mi familia hacía nieves en Progreso, tenían la Nevería Milán, y su familia tiene la famosa Nevería Colón en Mérida; en broma decimos que nuestras familias han controlado las nieves de Yucatán. Discutimos mucho en El Colegio. Me gustaría tener la obra lista para enseñársela. Obviamente no es una obra que tenga propuestas astronómicas, simplemente a mí me interesa el factor humano, la dimensión humana de estas personas. Parte de los personajes vivos que pudieron haber sido...

Va a ser tipo Mozart-Salieri, Molière-Racine...

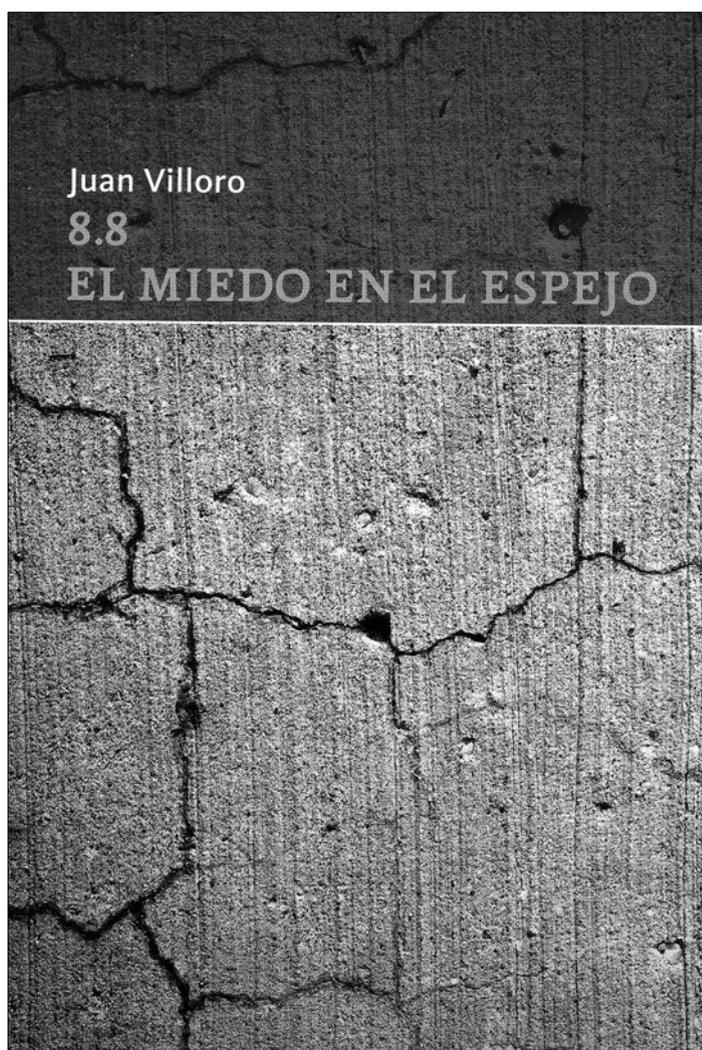
La enemistad entre Mozart y Salieri fue inventada porque Pushkin era un gran duelista; luego Peter Shaffer hizo la obra *Amadeus*. En el caso de Mozart y Salieri, los datos históricos no hacen pensar en una rivalidad real, pero permiten suponerla. La tensión entre Tycho y Kepler fue más frontal y más productiva.

Pero la de Racine y Molière sí fue...

Bueno, Voltaire y Rousseau tuvieron también una enemistad riquísima. Hay enemistades muy fecundas. También hay insólitos encuentros que se prestan para el teatro; por ejemplo, la larga sesión de psicoanálisis, que sólo fue una, que Gustav Mahler, el compositor, tuvo con Freud. No quería hacer una obra que tratara sólo de la atractiva rivalidad entre hombres famosos; por eso la obra se traslada al presente, donde ocurren otras cosas que son el espejo contemporáneo de ese conflicto. Más que la rivalidad, me interesaba mostrar, una vez más, porque no es una idea muy original, que descifrar el cosmos es tan complicado como descifrar lo que ocurre al otro lado de nuestra cama. Las relaciones humanas son tan complejas como entender la órbita de Marte. Por eso la obra tiene que ver con el gran desafío del cosmos pero trasladado al desafío superior de entendernos a nosotros mismos. Eso es lo que estoy haciendo ahora.

¿Qué te ha hecho tan buena gente? —ríe—. Sí, porque a mí me impresiona que tratas a todo el mundo muy bien, me conmueve porque no es frecuente entre los intelectuales. ¿Viene de tu papá? Hay una foto de tu papá inclinado sobre un zapatista en Chiapas, tan bella.

Mi papá era una persona muy moral, que siempre pensó en las voces de los otros. No era alguien que se acercara afectivamente a una gran cantidad de personas. Como buen filósofo, era una persona bastante introvertida, retraída, no era muy sociable, pero su manera de entender el mundo era una manera muy respetuosa hacia el otro. Era una persona incapaz de decir



una mentira. De una rectitud a veces agobiante para sus hijos.

¿Para ti?

Cuando eres niño quieres que tu papá te diga qué tienes que hacer en determinado momento, incluso a través de un regaño. En cambio, él te decía: “Reflexiona por cuenta propia y saca tu conclusión y si no lo puedes hacer ahora, ya lo podrás hacer en el futuro”. Te trataba como un filósofo estoico y tú lo único que querías era recibir una instrucción o una cachetada y ya, no querías hacer filosofía. Eso es complicado. Cuando él se separó de mi madre, busqué alguna explicación y nunca me quiso decir nada porque pensaba que yo, libre y racionalmente, tenía que tomar mis propias conclusiones sin que él me influyera en nada. Muchas veces lo que quiere el hijo es que el padre lo influya, para bien o para mal; si te influye para mal es para romper con él después. No quieres tanta filosofía, pero luego descubres que esa aparente vaguedad era una buena manera de educarte, lo cual es bastante filosófico.

Pero no te podía decir: “Es que soy muy mujeriego”.

Ese tema él no lo trataba porque no le gustaba hablar de cosas privadas. Creo que ahí hay un afán compensatorio de mi parte; soy chismoso, me encanta la vida privada y me encanta contar historias; es todo lo contrario a lo que hacía mi papá. Él se despegaba fácilmente de las minucias de la vida diaria y de los chismes. Era un monumento a la rectitud, es una responsabilidad fuerte ser su hijo, ¿no?

¿Y tu mamá?

Mi mamá es una persona muy sensible, extraordinariamente sentimental, muy leal. Muy de afectos; en ese sentido es muy contraria a mi papá. Por ejemplo, he escrito sobre la paternidad o las figuras del padre, pero mi papá jamás se identificó con eso, con un padre en un texto mío, aunque hubiera algunos rasgos en común con él. En cambio, mi mamá se identifica con todas las madres, aunque no tengan nada que ver con ella, y entiende emocionalmente que así es ella, aunque sea una ilusión de su parte. Mi papá se distanciaba: “Si haces un libro, no tiene que ver conmigo, es una construcción abstracta”. Los padres nos forman pero hasta cierto punto porque no podemos responsabilizarlos de todo. Cada uno va buscando su derrotero. A veces pienso que me empezó a gustar mucho el rock porque mi padre había escrito *La significación del silencio*, que es lo contrario al rock.

Pero entendiste la taquería que quiso montar con otro izquierdista para ganar dinero para el partido...

Ah, bueno, lo de la taquería fue formidable porque eso forma parte de una actitud muy quijotesca que siem-



pre tuvo mi padre. Con otro gran Quijote, Heberto Castillo, trató de hacer una taquería para financiar la revolución o por lo menos un partido político, que resultó ser el PMT. De manera audaz hicieron tacos diferentes a los que normalmente se ofrecen porque ellos pensaban que el hombre nuevo tenía que comer un menú distinto; ofrecían tacos de guisado, de tinga, no ofrecían tacos al carbón ni al pastor, que son los más comunes y naturalmente la taquería fracasó. Luego fue tomada por taqueros comerciales que la echaron adelante. La “taquería revolucionaria” forma parte de esas aventuras quijotescas. Mi papá realmente fue muy desprendido respecto a sus propiedades; apoyó a mucha gente. Me encuentro casi a diario personas que le deben favores. Mi tío Miguel, el hermano de mi padre, era igual. Discutían mucho de política y no parecían estar de acuerdo en nada, porque mi tío era sacerdote jesuita y de tendencias políticas conservadoras. Pero los dos actuaban de manera muy parecida en la vida diaria, ayudando a mucha gente. A veces sueño con mi padre y me transmite una fuerte sensación de autoridad y apoyo. Lo raro es que en el sueño es más joven que yo. No sé cómo interpretarlo. Tal vez podamos descifrar esto en la siguiente sesión psicoanalítica. **u**

Homenaje a Felipe Garrido

El fabulador y los relámpagos

Rosa Beltrán

Todo empezó en una librería: un padre deja a su hijo elegir dos, tres libros. La fascinación del niño se vuelve con el tiempo en la doble vertiente vital del Felipe Garrido adulto: por un lado, está el pensador que desmenuza los asuntos de la promoción de la lectura y busca impulsarla como funcionario y editor; por otro, está el fabulador imprevisible, el autor de La musa y el garabato.

Una de las más antiguas y excitantes experiencias para Felipe Garrido era el momento en que su padre lo llevaba de la mano a la librería. Estando ahí, lo dejaba para que eligiera dos, tres libros a su gusto, libros que llevaría consigo para que lo acompañaran en esa emocionante y ardua tarea que es aprender a vivir. Nunca, nada de lo experimentado le entusiasmó tanto o le dejó una emoción tan vívida como lo que leía. Dice Felipe:

Por un amplio espacio de tiempo, que jamás supe medir en horas o en minutos, yo quedaba en libertad en un hipogeo encantado donde mis únicos vecinos eran los libros. Había, pues, que tomarlos en un arrebato de orgía, y había que hojearlos y acucillarse en el piso, oculto tras algún murete formado por otros libros, y leerlos en desorden, tres a la vez, cinco en cada mano, y si alguno probaba ser de veras cautivante había que sentarse en él para que no fuera a extraviarse, para no perderle la pista, para que no fuera a disimularse entre otros que se le parecían pero que no eran el elegido. Y un rato más tarde, cuando mi padre se presentaba de nuevo, era hora de tomar entre los bra-

zos los que había seleccionado y someterlos al escrutinio de su mirada que discernía tres o cuatro que, más que su voluntad, tal vez su bolsillo, señalaba como los que podía llevarme a casa. Entre las muchas cosas que debo agradecerle a mi padre, esos espacios de libertad en el sótano de la Librería de Cristal, la primera, la que verdaderamente era de cristal, en la cabecera oriente de la Alameda, es una de las que recuerdo más desde el fondo de mi más profunda esencia. Muchas veces, después, en todos los años que han seguido, ese recuerdo más de la sangre y de los huesos que de la memoria, ha vuelto a mi conciencia y a mis afectos. Todo niño debería tener esa oportunidad de sentirse libre en un universo de libros. Todo niño debería ser así abandonado a su voluntad entre un exceso de oportunidades para elegir.

En sus muchos, muchísimos libros sobre el arte de leer (él le llama promoción de la lectura), Felipe nos recuerda que la infancia, entre otras cosas, es una invención. Nace con la Revolución Industrial, esa que también explota a los niños o los lanza a la calle y los convierte en

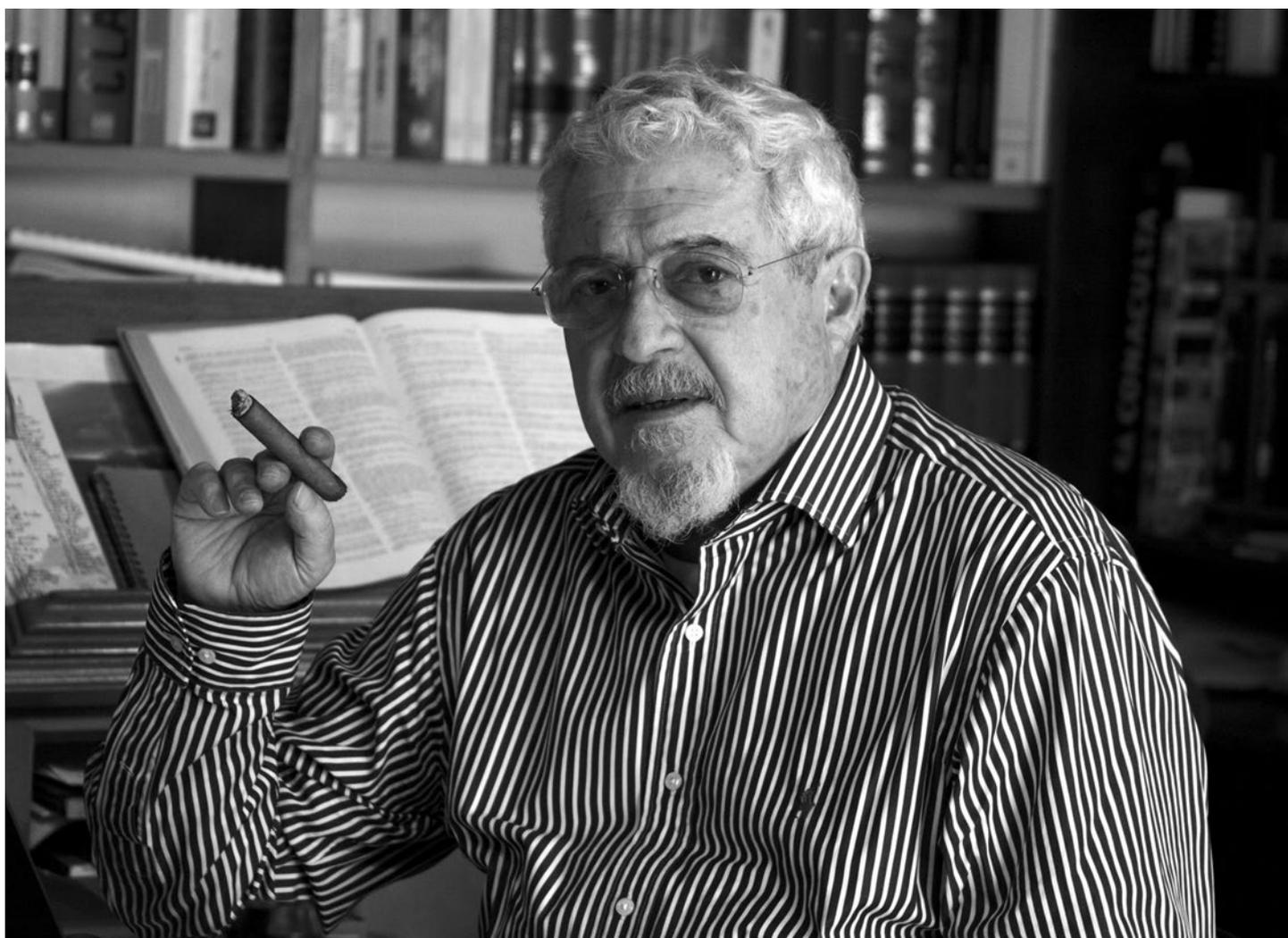
delincuentes, como vemos en la obra de Dickens, pero que de igual modo los registra en revistas y tratados y hace capítulos con ellos y cuando pertenecen a las clases altas los considera materia moldeable a través de la literatura. En nuestro país, gracias a la escolaridad y al afán educativo de varios de nuestros liberales prominentes, entre ellos José Joaquín Fernández de Lizardi, los niños se vuelven receptores de ese gran tesoro que es la lectura.

Los muy eruditos y, sobre todo, muy disfrutables estudios de Felipe Garrido registran a los niños que son registrados como lectores desde que se escribe sobre ellos en Occidente, algunos de los cuales aparecen ya en el siglo XVIII. Felipe cuenta a los niños que cuentan con un aya o una institutriz o un preceptor encargados de leerles y por tanto de descubrirles el mundo. En el siglo XIX existe ya el registro de un claro interés de “formar los sentimientos y esclarecer el espíritu” a través de la lectura en voz alta. Narraciones breves, lecturas de fragmentos de los clásicos, resúmenes de la historia sagrada, de la fábula, de libros de viajes o de historia. Todo esto formaba a los niños que sin embargo no recibían estas lecturas del modo ideal porque la intención primera de los preceptores era hacer de la literatura un instrumento moralizante. “La experiencia nos ofrece unas cuantas lecciones”, dice Garrido. “Que la puerilidad y el tono

moralizante no son los mejores recursos para ganar el interés infantil. Que el fondo irracional, intuitivo, imaginativo que subyace en los mitos, los juegos tradicionales, las coplas populares, ejerce invariablemente su fascinación”.

Felipe ha defendido siempre la idea de que la primera cualidad de la literatura debe ser la fascinación. Que debemos leer por placer. Por eso es que la lectura de sus cuentos y minificciones, de sus “prosas” como a veces las llama, deja la impresión de un descubrimiento, de una revelación. No en balde titula *Relámpagos* a los cuentos antologados en el reciente disco editado por Voz Viva, donde su tono, al leer estas historias, refleja la intención de los narradores orales de encantar a su auditorio y hacerle creer que la historia se dirige hacia un rumbo antes de dar un giro de 360 grados y obligarnos a desembocar en otro universo, en otro sistema. “Yo siento que el principal enemigo de un cuento corto es lo que yo llamo la ocurrencia”, dice Felipe. “Un cuento necesita tener personajes y tener conflicto. Un pensamiento sorpresivo, un pensamiento deslumbrante, es otra cosa: puede ser un aforismo, puede ser una simple ocurrencia, no necesariamente es un cuento corto”.

Muchas veces se ha dicho que los cuentos de Felipe Garrido tienen personajes vivos “en carne y espíritu” que



Felipe Garrido

© Javier Narváez

podemos ser nosotros mismos. Porque lo que él retrata tiene que ver con distintos momentos de la existencia, con experiencias cotidianas pero lo suficientemente poderosas como para habernos marcado y volverse un emblema. Sus cuentos están poblados de infancia, de nuestra infancia, con sus miedos, sus profesores, sus misterios, sus pequeñas rocas en que asirnos aunque sea momentáneamente. Para muestra, quiero leerles el cuento titulado “Buenas noches”:

Mamá me sacude el copete, me besa los ojos, me arroja hasta el cuello, me frota hasta que la cama hierve con el calor de sus manos. Mamá se sienta a mi lado, se enreda mis cabellos en los dedos, canta bajito sin abrir la boca, perfuma el cuarto con su olor.

—No te vayas —le dije con los dientes apretados, por dentro, sin palabras.

Mamá se levanta poquito a poco. No hace ruido. Revisa la ventana. Cierra bien las cortinas. Acomoda encima de la cajonera las cosas de la escuela. Recoge la ropa. Se detiene en la puerta. Antes de salir, apaga la luz.

Yo aprieto los ojos, contengo el aliento, me esfuerzo para no dormir. Porque entonces, de muy adentro, de algún lugar remoto que me pertenece, sin que yo pueda impedirlo, sin que pueda defenderme, sin que pueda ahuyentarlos, como todas las noches, presurosos, oscuros, jadeantes, incansables, implacables, con los colmillos descubiertos, vendrán los lobos en tropel.

¿Quién no sintió esto alguna vez, alguna noche? ¿Y cuántas veces hoy a nuestros años no sentimos que esos incansables, implacables lobos de colmillos descubiertos siguen pugnando por venir en la noche, por más que ya no les llamemos lobos y por más que ya no esté nuestra madre para pedirle que no se vaya, que no se vaya nunca?

A Felipe lo conocí a través de “La musa y el garabato”, como se llamaba su columna en uno de los mejores suplementos literarios que ha tenido nuestro país: “sábado”, de *unomásuno*, que dirigía Huberto Batis, mi profesor en la Facultad de Filosofía y Letras. Batis era implacable con sus alumnos y sus autores. Exigía una calidad a la altura de su nivel lector, que era superlativo, y publicar con él podía consagrarte y a la vez destruir tu autoestima. Te ibas a casa discutiendo cómo mejorar tu entrega anterior que, pensabas, era entre regular y malísima. Cuando ya habías concluido que habría sido mejor no comprometerte a publicar nunca, un buen día, Batis te decía que tu columna era extraordinaria, que la disfrutaba muchísimo, que eras magnífico escritor. Había leído tus entregas, una por una. Las conocía y las comentaba. Todo esto me consta porque Huberto me invitó a publicar por primera vez y por él conocí el rigor y el gozo del periodismo. Y por eso imagino las

horas intensas que Felipe debió de vivir en aquella oficina de las calles de Holbein, donde se publicaba a los autores que valía la pena leer y seguir. Pienso sin saberlo de cierto que fueron ese vínculo y el que hizo con sus lectores los que motivaron a que más tarde continuara publicando su columna “Mentiras transparentes” en “La Jornada Semanal”. Y me alegro de que el resultado de esa aventura fuera la publicación de *Garabatos en el agua* (Grijalbo, 1985) y *La musa y el garabato* (FCE, 1992). Más tarde publicaría otras colecciones de cuentos como *La primera enseñanza* (Aldus, 2002) y *Conjurios* (Jus, 2011) que le valió el Premio Xavier Villaurrutia.

Felipe ha trabajado en Radio UNAM, Radio Educación, Literatura de la UNAM, Literatura del INBA, el FCE, hizo los inolvidables Rincones de Lectura en la SEP, trabajó en Conaculta y ha sido traductor y editor. Y qué decir de los años en que ha impartido clases en el CEPE, enseñando español y literatura y cultura mexicanas. Es imposible pero emocionante imaginar la cantidad de lectores reales que ha formado en todos esos años. Se trata de un número y unos destinos que ni tú conoces, Felipe. Todos ellos, qué extraño, son fruto de aquella visita a la librería a la que te llevaba tu padre, una visita que en cierta forma fue una declaración de amor. Mágica y enigmática, como toda declaración amorosa, de la que conocemos su manifestación pero no sus consecuencias.

Como dice Oscar Wilde: “El misterio del amor es mayor que el misterio de la muerte”.

Entre sus muchísimos cuentos, Felipe tiene uno que me parece una descripción perfecta de la naturaleza enigmática del amor, esta vez del amor-pasión. Déjenme que se los lea. Se llama “Nocturno”.

—Hace tanto tiempo —me dijo al oído, jadeante todavía, y se acodó a mi lado, desnuda como el viento. Sombras sobre sombras; una línea de luz en las caderas. Sus ojos brillaban en secreto. Comencé a besarle las axilas; bajé a mordiscos por el perfil de luna; me detuve en las corvas; la escuché suspirar.

—Sígueme soñando —le supliqué—. No vayas a despertar.

Por los incontables alumnos que gracias a ti han podido contagiarse del espíritu ambiguo, siniestro, metafórico que esconde la lectura —que es otra forma de decir: la vida—, me uno al homenaje que te organiza este Centro de Enseñanza para Extranjeros. No es extraño que sea aquí donde se te celebre. Porque extranjeros, en cierta forma, somos todos, hasta que encontramos nuestro lugar de pertenencia y nuestra verdadera patria a través de la literatura. **U**

Texto leído con motivo del homenaje a Felipe Garrido organizado por el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM, el 24 de febrero de 2016.

Juan Ramón de la Fuente

Las disyuntivas de México

Adriana Malvido

¿Cómo abordar la complejidad política y social de México, en un momento histórico en que el exceso de información es capaz de obnubilar el entendimiento? El doctor Juan Ramón de la Fuente ha publicado una compilación de ensayos en que disecciona con precisión juiciosa y don reflexivo las coordenadas que definen con mayor urgencia el difícil laberinto actual de nuestro país.

¿Desde dónde mirar a México para entenderlo? Es una pregunta que me hago continuamente.

Mientras escribo este texto, un tono me avisa que hay un nuevo correo en el buzón electrónico; otro más me alerta que en el *inbox* de Facebook alguien me escribe; segundos después el celular emite la señal de que ha entrado un mensaje en WhatsApp... y cuando opto por apagarlo todo, la concentración ya se fue de vacaciones. Los expertos llaman a este fenómeno “atención parcial continua”, la que obliga al cerebro a ir de una tarea a otra sin concentrarse a fondo en ninguna de ellas.

La era del acceso instantáneo a la información y de la ubicuidad que ofrece la tecnología digital nos tiene tan fascinados como distraídos, frente a una pantalla que ofrece pedazos de realidad, fragmentos del mundo, cachitos de vida que circulan y se esfuman con igual inmediatez.

El libro de Juan Ramón de la Fuente, *A quién le importa el futuro*, ofrece un alto en el camino, una invita-

ción a vincularse de manera sostenida con el mundo real; un abanico de alternativas para entender a México desde una mirada informada, clara y equilibrada, de manera que mientras leemos constatamos que alguien puso orden al caos, recogió los fragmentos, los convirtió en narrativa y seleccionó aquellos temas medulares en los que tiene sentido concentrarse y profundizar.

En México vivimos ensimismados, tan abrumados con el escándalo del día, la corrupción, las detenciones o los asesinatos, el dolor clavado por la violencia, Ayotzinapa, los 150 mil muertos y 28 mil desaparecidos, la desconfianza hacia una clase política indolente concentrada en el poder... Así, ensimismados por la inseguridad, la problemática económica y la lucha por la supervivencia diaria, poco miramos hacia fuera y hacia el futuro. De la Fuente, como dice Juan Villoro en el prólogo del libro, se convierte en un observador global, en nuestro enviado especial al mundo para ubicarnos ahí donde es posible el debate, la reflexión colectiva, la auto-

crítica y el rescate de la ética como valor indispensable para poder vislumbrar un horizonte donde tengan lugar el optimismo informado y la esperanza.

“A quién le importa el futuro” es una pregunta ética, apunta Villoro con razón. Pero también es una pregunta que nos reta: ¿podemos pasar a ser, de una sociedad de espectadores del horror, a una sociedad participativa que incida en las políticas públicas? O como plantea Lourdes Arizpe en su nuevo libro, “vivimos, no para contar la historia, sino para crear historia”. De eso Juan Ramón de la Fuente parece convencido cuando afirma: “La sociedad sigue siendo un espacio formidable para la renovación ética de la conciencia de México”.

Como buen médico, el autor parte de un diagnóstico del país en el contexto global y hace una radiografía de la realidad para interpretarla y ofrecer posibles soluciones.

En el capítulo “Una época en crisis”, parte de una relectura de nuestra historia y cómo es que la Revolución mexicana quedó inconclusa, de manera que hoy, como ayer, la desigualdad es el signo más ominoso. Es decir, el México moderno llegó, pero lleno de contrastes y hubo desarrollo, pero inequitativo. Nuestra joven democracia parece vulnerable; percibimos tentaciones autoritarias frente a la violencia desbordada y un estado de derecho que, en todos los indicadores internacionales, acusa pobres niveles de desempeño. Y es que, advierte De la Fuente, la violencia que se genera por la transgresión de la ley está íntimamente ligada a otro problema crónico: la corrupción.

En el contexto de la globalización, que junto con las nuevas tecnologías digitales marcó nuestro ingreso al siglo XXI, el crecimiento económico se convirtió en el mito fundamental del capitalismo occidental y en el principal factor con el que se miden el desarrollo y el progreso. Es decir, el poder de los gobiernos se desplazó a los mercados, y el lucro y la especulación hicieron a un lado las necesidades sociales básicas de millones de personas que, desesperadas por el desempleo y en condiciones de vida indignas, recorren el mundo en flujos migratorios sin precedentes. En ese sentido, De la Fuente propone repensar el papel del Estado no para frenar el mercado que es generador de riqueza, pero sí para regularlo, garantizar seguridad, acceso a servicios básicos como educación y salud y a una distribución más justa de las oportunidades y la riqueza.

Expone las dimensiones de la crisis a nivel urbano, rural, religioso y político y la incapacidad de los gobiernos para afrontarla con imaginación y eficiencia, por lo que advierte: “Ha llegado la hora de la justa resistencia, de la no resignación frente al supremo mandato de quienes no han mostrado sensibilidad alguna frente a las necesidades sociales”. Y en ese contexto encuentra una ola democratizadora en organizaciones de la sociedad civil.

Su formación científica va de la mano del humanismo y por eso, a lo largo del libro, la filosofía, la literatura, la historia y la poesía son referencias que iluminan la reflexión. En su pluma, pues, convive el científico riguroso con el maestro que mide el desencanto de los jóvenes cuando conversa con sus alumnos; el intelectual que toda la vida ha dialogado con escritores y el miembro de organismos internacionales con acceso a las nuevas ideas y propuestas que tienen que ver siempre con la búsqueda de un mundo mejor.

Le pregunto a Juan Ramón de la Fuente de qué se nutre, a la hora de investigar. Por supuesto hay lecturas, constante actualización de información, pero lo más importante, dice, “es la interacción con la gente, de eso me nutro para disparar mis ideas, mis reflexiones, mis preguntas, de lo que escucho de la gente”. Y me sorprende con una revelación: “De no haber sido médico, me hubiera gustado ser reportero”.

Entonces me explicó el impulso que lo llevó a platicar con integrantes del M-15 que acampaban en la Puerta del Sol e invitarlos a una reunión internacional en la que participaba en la Universidad Complutense de Madrid. Ahí, gente de la ONU, embajadores, ex presidentes y académicos escucharon a Javier: “Vivo con mi pareja, en esta mesa no tengo nombre, y en esta vida no tengo nada. Ni siquiera decido lo que se hace en mi barrio. No entraré a la jaula del liberalismo, aunque fuera de la jaula nos aseguren que no hay nada”. También oyeron a Eduardo cuando les dijo que entre políticos y sociedad ya no hay puntos de contacto y que un egipcio en la Plaza Tahrir y un español en la Puerta del Sol tienen los mismos ideales. En México acaba de publicarse *El sistema es antinosotros. Culturas, movimientos y resistencias juveniles*, libro del Colegio de la Frontera Norte, que también se refiere, en esos términos, al *YoSoy132*. El poder tradicional, asegura De la Fuente, ha sido ya éticamente derrotado. Es necesario, advierte, volver a lo que llama “paisajes cívicos donde el liderazgo moral, ético, fue más poderoso que cualquier otro”. Pero, sobre todo repensar un modelo de desarrollo centrado en las personas.

¿Será posible la solidaridad global?, se pregunta.

Sara Ahmed le respondería: “La solidaridad no significa que nuestras luchas sean las mismas luchas, o que nuestro dolor sea el mismo dolor, o que nuestra esperanza sea para el mismo futuro. La solidaridad involucra un compromiso y trabajo, así como el reconocimiento de que aunque no tengamos los mismos sentimientos, o las mismas vidas, o los mismos cuerpos, vivimos en un terreno común”.

Desarrollo humano es seguridad mundial. De la Fuente hace énfasis en Iberoamérica y la necesidad de que se reinvente a partir de su riqueza común que es la lengua. Y luego en América Latina, que, con 9 por ciento de la población mundial, tiene 27 por ciento de

los homicidios que ocurren en el mundo. Hace unas semanas supimos que las ciudades más violentas del globo son Caracas, San Pedro Sula, San Salvador y Acapulco. Mientras no se reconozca que la inseguridad tiene raíces en una educación deficiente y excluyente, falta de oportunidades y desigualdad, poco se avanzará, comenta el autor. Falta crecer con calidad, fortalecer instituciones educativas, de salud, de seguridad y justicia; combatir la impunidad, la corrupción y el desempleo, enfrentar eficazmente el abuso del alcohol y otras drogas; detener el acceso a las armas y, en países como México, frenar el narcotráfico con sus descomunales ganancias y efectos inadmisibles en las tasas de mortalidad. El reto es construir y reconstruir nuestras clases medias, dice.

De la Fuente insiste en la fuerza de la participación social. Recientemente, en una entrevista de radio (con Sergio Sarmiento), mencionó iniciativas ciudadanas de enorme relevancia en México como la Ley 3de3, la del grupo que se amparó contra la criminalización del consumo y cultivo personal de marihuana y la elaboración de la Constitución de la Ciudad de México, a cargo de ciudadanos, en la que él mismo participa.

En el capítulo “La disyuntivas de México”, plantea todo aquello que puede construir un consenso a partir de objetivos comunes: Rechazo a la impunidad y la corrupción. Respeto a los derechos humanos. Exigencia de transparencia y rendición de cuentas. Combate a la pobreza. Necesidad de generar empleos y fortalecer la seguridad.

Si bien se requieren consensos, el autor defiende el derecho a disentir y ser escuchado. Por eso defiende el Estado laico, el que nos protege de fundamentalismos y ha permitido que se legisle en temas como la igualdad de género, el divorcio, el matrimonio entre personas del mismo sexo, la interrupción del embarazo en ciertas circunstancias y la muerte con dignidad. Laicismo, democracia y derecho a disentir van de la mano.

De izquierdas y derechas también escribe el doctor De la Fuente; etiquetas, dice, que siguen vivas pero necesitan reconfigurarse en los nuevos tiempos dentro de un ideal que apela al sentido común: la búsqueda de una vida colectiva mejor para todos. El autor propone una serie de responsabilidades que una izquierda moderna ha de asumir, pero su gran tarea —subraya— es educar a todos los niveles para la libertad, la tolerancia y el progreso: “Un progreso con rostro humano, capaz de combinar el conocimiento, la ciencia y la tecnología con una ética fundada en el respeto a las personas, a sus diferencias, a su entorno ambiental y al potencial insospechable que tiene cada una de ellas”.

Lo seres humanos tenemos una capacidad innata para confiar en otros, pero el mundo nos va volviendo desconfiados, advierte el autor. En México, por ejemplo, no sabemos todavía qué pasó con los 43 normalistas de

Un progreso con rostro humano, capaz de combinar el conocimiento, la ciencia y la tecnología con una ética fundada en el respeto a las personas, a sus diferencias, a su entorno ambiental y al potencial insospechable que tiene cada una de ellas.

Ayotzinapa desaparecidos, ni sabemos a ciencia cierta cuántos muertos ha causado la absurda guerra contra el narco, cuánto se gasta en campañas electorales y en spots y mucho menos qué han hecho con los recursos públicos los gobiernos estatales y municipales, porque no hay rendición de cuentas. Para De la Fuente, la transparencia ha de adoptarse como verdadera política de Estado. No sólo sirve al ciudadano para evitar abusos sino al gobierno en turno para legitimarse.

El libro ofrece una *radiografía social de México* en donde la exclusión se expresa en los niveles de pobreza, desempleo e informalidad, la precariedad en la vida de los jóvenes, los niños obligados a trabajar, los adultos mayores y un 10 por ciento de la población que está en la tercera edad y que entrará a la etapa final de su vida sin una pensión digna. Pero también ofrece propuestas claras como la seguridad social universal y una política fiscal justa. En resumen, la integración de la política económica y la política social que han estado históricamente disociadas. En ese sentido, para De la Fuente, la reforma de Estado es el gran reto.

El capítulo “Asignaturas pendientes” inicia con una pregunta: ¿qué hacemos con las drogas?

Comparte la información más reciente a escala mundial acerca de este problema tan complejo como multidimensional. Y analiza la propuesta de que los recursos utilizados en las políticas prohibicionistas y punitivas sean utilizados, mejor, en programas de información, educación, rehabilitación y tratamiento. Se trata de proteger la salud, tomar decisiones sustentadas en la evidencia científica y respetar los derechos humanos. Parece utópico, dice, pero vale la pena intentarlo. Porque lo utópico ha sido pretender ganarle la guerra a las dro-

gas, estrategia por la que este país ha pagado un precio demasiado alto sin resultados positivos.

Otra asignatura pendiente es la que tiene que ver con el derecho a la muerte digna y a los cuidados paliativos, aquellos que se ocupan del enfermo cuando se ha perdido la batalla contra la enfermedad y le ayudan a vivir sus últimos días sin dolor. Uno de los recursos más eficientes para aliviar el sufrimiento es la morfina y resulta paradójico que México, uno de los principales productores, carezca de la sustancia en sus hospitales. Desde el punto de vista humano y ético, morir con dolor debido a ello resulta inadmisibile. Tan inadmisibile como el hecho de que seis millones de pacientes con cáncer terminal en el mundo carecen de acceso a la morfina, en tanto que Estados Unidos, Canadá y Europa consumen 90 por ciento de la sustancia que se usa con fines médicos. Toca a las autoridades sanitarias reconocer el problema y solucionarlo, antes de que sea necesario acudir a la Suprema Corte para que se atienda.

En nuestro país se invierte más en encuestas de popularidad que en investigación científica, importamos

96 por ciento de la tecnología que usamos y mientras que el presupuesto para la cultura se recorta drásticamente, la importación legal de armas de fuego, entre 2011 y 2015, aumentó 331 por ciento con respecto al periodo 2006-2010, según reveló recientemente el Instituto Internacional de Estudios de la Paz de Estocolmo.

“Cualquier proyecto que aspire a construir un México mejor pasa por una profunda y radical reivindicación cultural y científica”, advierte De la Fuente que dedica quizá las más bellas páginas del libro al tema del conocimiento. “Sólo una ciudadanía intelectualmente soberana puede evitar que la democracia derive en plutocracia, se pierda en la burocracia o, lo que es peor, se convierta en mercadocracia”.

El rezago educativo, la deserción escolar, modelos pedagógicos obsoletos que preparan niños para un mundo que ya no existe, son otros de los grandes y más profundos temas del libro con páginas que no se limitan al diagnóstico y las cifras, sino a las ideas y las propuestas, como la que lanza el autor cuando alienta a una gran cruzada nacional que convoque a todos a impulsar una educación integral, de calidad y para toda la vida. Una educación donde se aprenda a hacer y a ser, donde ciencias y humanidades se comuniquen entre sí; una educación que nos enseñe a pensar, a imaginar, a innovar, a ser libres; una educación “sustentada en valores y principios éticos que fomenten el respeto a la pluralidad, a la diversidad, al medio ambiente”.

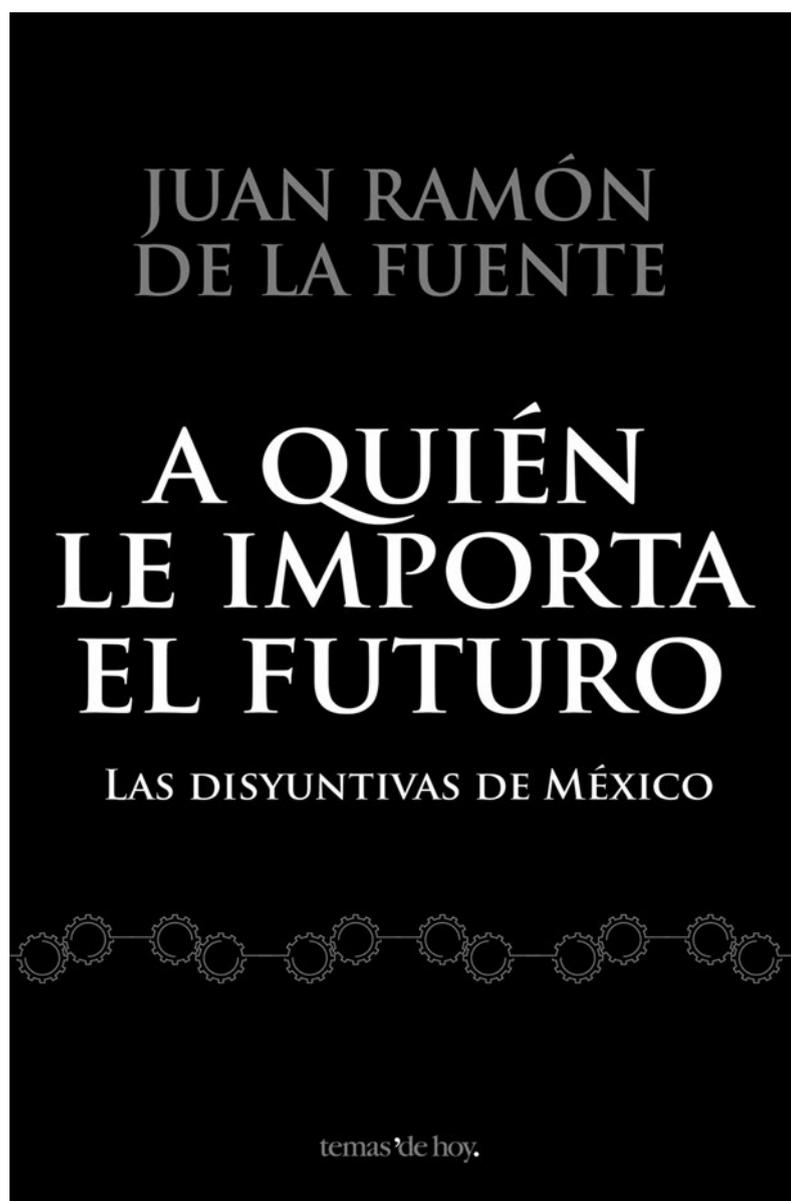
A lo largo de todo el libro, es recurrente la frase: “Parece utópico, pero ¿por qué no intentarlo?”. Y me recuerda la idea del filósofo español Javier Gomá, cuando reivindica la utopía como propuesta de perfección humana y social que, se realice o no, “sirve para avanzar e iluminar salidas posibles”.

¿Y por qué el autor incluye “Algunas voces” como capítulo final? Porque a lo largo de la vida uno se construye de referencias y aquí De la Fuente comparte las suyas: en la política, en la literatura, en la ciencia, en el periodismo, en la poesía... Y al revelarnos la grandeza de otros se muestra a sí mismo, como cuando escribe: “La vida y la obra de Juan Gelman nos recuerdan que a pesar del dolor, de la tragedia, de la derrota, siempre habrá esperanza, como hoy, como siempre, y a pesar de todo, no hay que perder de vista lo que nos acerca y hermana a todos los hombres: la belleza de la palabra”.

A quién le importa el futuro es, pues, una invitación a involucrarse con el mundo desde hoy para la construcción de mañana.

Como escribió Stefan Zweig: “Sólo aquel que ha aprendido a expandir su alma a los cuatro vientos a tiempo, es capaz más tarde de abarcar el mundo entero”. **U**

Juan Ramón de la Fuente, *A quién le importa el futuro. Las disyuntivas de México*, Temas de Hoy, México, 2015, 164 pp.



El evolucionismo antes de Darwin

Las raíces románticas

Rosaura Ruiz y Bruno Velázquez

Para llegar a la teoría de la evolución enunciada hace poco más de siglo y medio, Charles Darwin se benefició de las intuiciones y planteamientos protoevolucionistas de distinguidos pensadores y poetas del movimiento romántico en Europa: su propio abuelo, Erasmus Darwin, así como el gran poeta Johann Wolfgang Goethe, el autor de Fausto, y el filósofo F. W. J. Schelling.

A partir del siglo XX, y gracias al trabajo de Charles Darwin, sabemos que al concepto de evolución no se le puede relacionar con la idea de progreso en sentido positivo sin caer en un error que ha quedado fehacientemente demostrado como tal. En términos biológicos, evolución y progreso no son equivalentes, por lo que resulta un desacierto científicamente injustificable mantener la creencia de que la transformación de los seres vivos y de las especies en el tiempo tiene un sentido lineal ascendente que apunta hacia una perfectibilidad última y acabada. Sin embargo, y no obstante esto, nos parece relevante y de sumo interés analizar cómo en los inicios de las ciencias biológicas modernas —en la Europa decimonónica y de fines del siglo XVIII— la intuición del fenómeno evolutivo conllevó no sólo una carga importante de este tipo de pensamiento progresista, teleológico y en ocasiones mecanicista, sino también mucho de sentimiento religioso, sensibilidad poética y del librepensamiento característico que se profundizó con la secularización acaecida en el Renacimiento, pero aun más gracias a la crítica realizada por el pensamiento ilustrado.

Lo que hoy conocemos como la *teoría de la evolución* nació, como toda teoría científica o innovación artística, gracias a la suma de factores, como la necesidad práctica, la pasión por el saber y el conocimiento, la curiosidad que impulsa a desvelar misterios, la creatividad y una intuición particular nacida de la reflexión abstracta propia del pensamiento filosófico. Fue alrededor del ocaso del siglo XVIII y los albores del XIX que muchas de las mentes más brillantes intuyeron, al buscar comprender el porqué de la transformación y el cambio constante en nuestro mundo, el fenómeno de la evolución como algo subyacente a la naturaleza. Y es específicamente en el movimiento del romanticismo, surgido en la época aquí delimitada, que encontramos una riquísima gama de propuestas protoevolucionistas que van desde las más poéticas, pasando por algunas puntualmente teológico-teleológicas, hasta algunos estudios muy serios y rigurosos en términos científicos que arrojaron no pocos resultados que aún asombran por su tino.

Lo anterior no pretende descubrir ningún hilo negro, pues la relación del pensamiento romántico con el surgimiento de la teoría de la evolución ya ha sido bas-

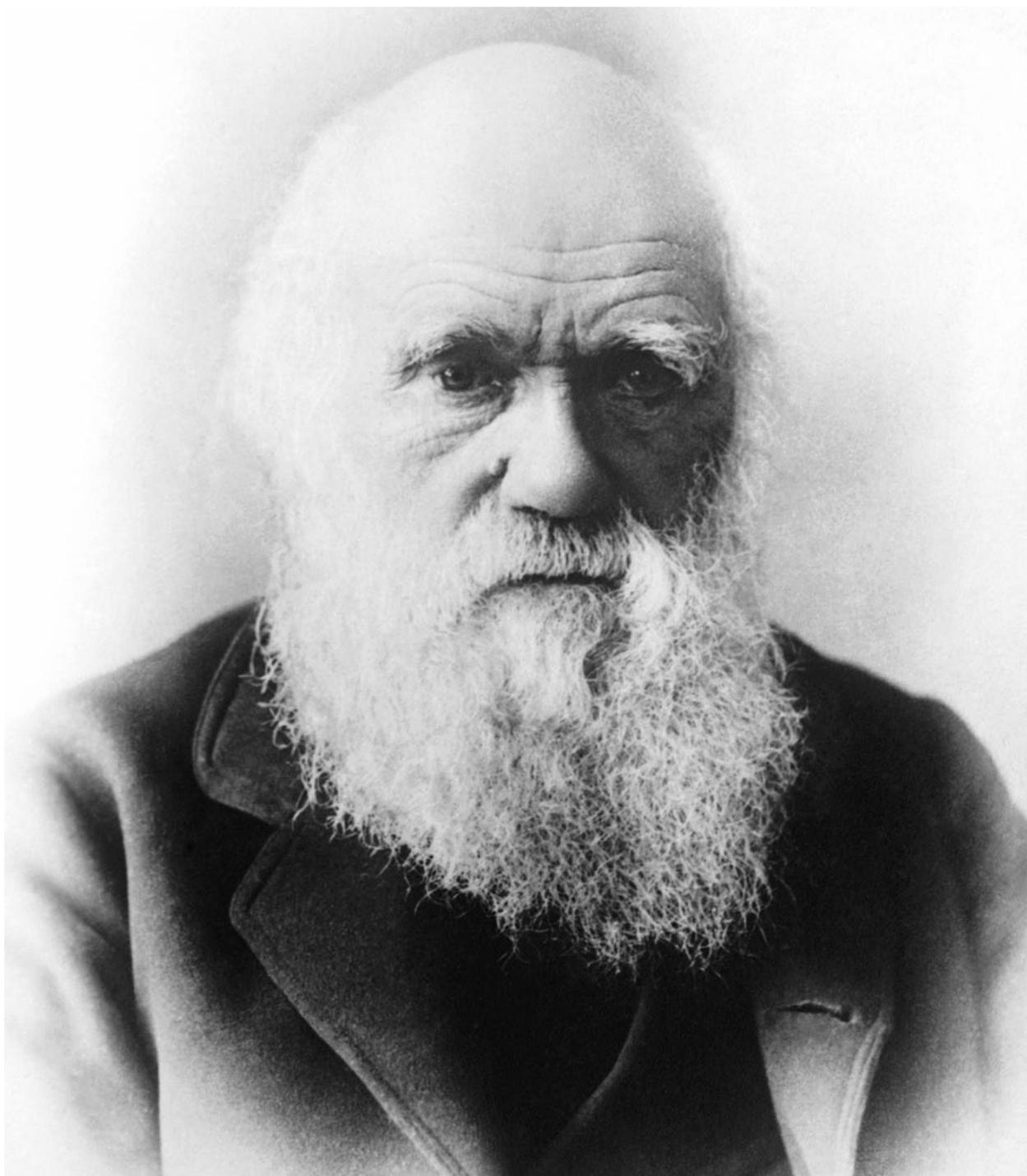
tante estudiada, lo que no quita que, al menos a nuestro entender, aún haya vetas insuficientemente atendidas y muy dignas de ser exploradas.

ROMANTICISMO Y EVOLUCIONISMO

¿Crees que la Caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?
Jorge Luis Borges, "La rosa de Paracelso".

El pensamiento romántico surge como reacción crítica a la forma tradicional de estudiar y de entender el mundo —específicamente a la escolástica, el empirismo y al escepticismo que imperaban en la época— y ofrece una

respuesta al soberbio y desmesurado afán racionalista que pretendía comprender la esencia de todo lo existente (a la *res extensa* desde la *res cogitans*) por medio de un método que desecaba y objetivaba a la vida y que, además de profundizar la carga negativa de la arcaica cosmovisión dualista, se presentaba como la herramienta capaz de superar y corregir las limitaciones del entendimiento humano. Lo anterior resulta inaceptable para un pensador romántico pues, desde su perspectiva, esta forma de interpretar la realidad era, si no la principal culpable, sí la culminación de un alejamiento con respecto de la naturaleza y de su verdadera esencia; la caída de la gracia que el ser humano tenía con ella o, como diría Borges en voz de Paracelso, la Caída del Paraíso debido a nuestro olvido de que no hay más allá, ni otro paraíso



Charles Darwin

que no sea este en el cual acontece la vida y se da todo lo que *es*—pues lo que *es* es en tanto que existe—. Así, es debido al pensamiento analítico—curioso heredero del dualismo más tajante—que, nos dirá el romántico, se había perdido el sentimiento de unión del ser humano con la alteridad y con el Todo, su sentido de pertenencia con el mundo.

Por otra parte, el romanticismo es también la antítesis del mecanicismo y de la historia natural descriptiva, a los que responde redescubriendo y revalorando las profundidades y las fuerzas ocultas—el misterio—de la naturaleza. De este modo, el romanticismo propone una forma de superar y enriquecer el saber fragmentario e incompleto, surgido del afán cartesiano de especialización del conocimiento (idea que recuperará el positivismo), al tomar la vía contraria que retoma una visión holística del mundo y de la naturaleza, y que aborda su estudio desde una óptica y una sensibilidad ampliada.

Como se ve, los románticos rechazan del pensamiento ilustrado su énfasis en la razón; sin embargo, no faltan casos dentro de esta corriente que, desde una mirada somera, pueden ser clasificados como hiperbólicamente racionales en tanto que creen que la mente científica puede penetrar en las oscuras y nebulosas esquinas del universo, que puede iluminar las más profundas estructuras de la realidad. Pero esto sería una imprecisión muy delicada pues no se puede ignorar que lo anterior, de hecho, puede ser considerado como tal por un romántico, si y sólo si la razón va acompañada y complementada por la sensibilidad—de fondo irracional—y por los frutos del juicio estético.¹

Al concepto de *mecanismo*, prefigurado y expuesto en diversas formas como la idea básica para entender al universo y al mundo de lo viviente por Descartes, Newton, Hume o Kant, los románticos lo reemplazan por la idea de *organismo* o de la *realidad orgánica* que, desde entonces, pasa a ser el concepto fundamental desde donde se interpretará y referirá a la naturaleza: algo vivo y en devenir (para nada una estructura seca, muerta y fija que cambia por una serie de pasos mecánicos), que fluye y forma un Todo que es más que la suma de sus partes (los organismos particulares) y que comienza a ser entendida como algo histórico que se proyecta hacia horizontes tan desconocidos como inconmensurables.

El romanticismo es, por una parte, una forma cultural que obedece a un mundo en movimiento. Cuando Fausto dice “En el principio era la acción” (interpretando la frase de Juan Evangelista “En el principio era el verbo”), está definiendo una de las coordenadas básicas de todo el movi-

miento romántico... el romanticismo podría simbolizarse por el barco, por el espíritu en movimiento, de cambio, que a veces resulta en espíritu de aventura, otra en espíritu de nostalgia por el pasado, pero siempre parte de la idea y del sentimiento de que el universo y el hombre en el universo están de paso y que la naturaleza de todas las cosas es ante todo histórica. En este primer sentido de la palabra, Hegel es romántico. Toda su filosofía está dedicada a encontrar un método que explique el movimiento; toda ella es una filosofía en movimiento que quiere responder al hecho móvil de la realidad.²

Un ejemplo de esta forma de revalorar a la naturaleza como el objetivo central de la reflexión romántica, pero sobre todo de entenderla como un fenómeno histórico vivo y en devenir, lo encontramos—como lo señala Xirau—en la filosofía hegeliana que, sin duda, es uno de los frutos más acabados de esta corriente, aunque sus afluentes y cauces sean más diversos y, a veces, la superen en distintas formas.

En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, G. W. F. Hegel (1770-1831) postula la siguiente idea de la “evolución”:

La variación abstracta que se verifica en la historia ha sido concebida, desde hace mucho tiempo, de un modo universal, como implicando progreso hacia algo mejor y más perfecto. Las variaciones en la naturaleza, con ser tan infinitamente diversas como son, muestran sólo un círculo, que se repite siempre. En la naturaleza no sucede nada nuevo bajo el sol [...] Sólo en las variaciones que se verifican en la esfera del espíritu surge algo nuevo [... *lo que*] obedece a un impulso de perfectibilidad. Este principio, que hace de la transformación misma una ley [...] carece de fin y término. La evolución no es, pues, un mero producirse, inocente y pacífico, como en la vida orgánica, sino un duro y enojoso trabajo contra sí mismo.³

Aquí podemos ver que la intuición de la evolución ya estaba lo suficientemente arraigada en la época como para que Hegel mismo partiera de ella en la formulación de no pocas tesis metafísicas, ontológicas y fenomenológicas que resultan fundamentales en la totalidad de su obra. Sin embargo, una lectura detenida de algunos de sus planteamientos sobre el tema nos permite plantear que cuando Hegel utiliza la palabra *evolución* para referirse a la naturaleza concreta y a su gran diversidad lo hace en el sentido de “desarrollo embriológico”, lo que es propio del preformismo donde, efectivamen-

² R. Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 2012, pp. 336-337.

³ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, traducción del alemán por José Gaos, Revista de Occidente, Madrid, 1953, pp.122-125.

¹ R. J. Richards, “The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy” en *The Age of Goethe*, The University of Chicago Press, USA, 2002.

te, no hay transformación sino sólo desenvolvimiento del embrión. Pero, y aquí lo interesante del caso, cuando Hegel habla del *espíritu* su idea de evolución cambia y se vuelve más compleja, completa y profunda, pues ahí sí Hegel ve implicada la variación, la transformación y el acaecimiento de la novedad.

Es evidente y no sorprende que el modo hegeliano —y romántico— de concebir a la evolución natural y de intuir algunas de sus formas de manifestación sigue siendo profundamente antropocéntrico y apegado a las ideas ilustradas y racionalistas que subsumían a un segundo o tercer nivel de relevancia ontológica a la naturaleza y a los otros entes con respecto al ser humano —considerado el único ente poseedor de una dimensión espiritual—. Hegel trasladará entonces la idea de la evolución —y su operación— hacia los reinos del espíritu absoluto y la identificará como una fuerza (*energeia*) con dirección progresiva hacia estados mejores y más acabados de la realidad por medio de un encadenamiento dialéctico de cambios (lo que explica su idea de la perfectibilidad), pero, como ya hemos señalado, sin que

esto toque ni permee el ámbito de la naturaleza y de los seres vivos, donde Hegel no identifica ni postula ningún tipo de transformación individual ni, mucho menos, de las especies.

Paralelamente, en la misma época y región, surge otro pensador de talla descomunal que llevó al pensamiento romántico a nuevas y más luminosas alturas: J. Wolfgang Goethe (1749-1832), para algunos el símbolo supremo del romanticismo.

Para el poeta y filósofo, que abrevó y se inspiró del vitalismo y obra de Baruch Spinoza (1632-1677), la idea de que el mundo y sus entes se encuentran en continua transformación no era sólo una convicción sino una certeza y, desde aquí, aplicó de forma profusa los conceptos de devenir, desarrollo y evolución, pero de forma aun más naturalista que el mismo Hegel. Lo que se ve en las siguientes líneas de sus *Memorias del joven escritor*:

¡Naturaleza! Nos envuelve y nos encierra, y somos impotentes para salirnos de sus límites, para profundizar en su reino. Inadvertidos e imprevistos, estamos arrastrados y lanzados al torbellino de su danza... Parece que no tiene otra mira que la Individualidad, y sin embargo los individuos son nada para ella. Construye siempre y destruye continuamente, y su talle es inaccesible... Es única artista que todo lo crea, desde la más simple partícula de materia hasta las formas más complicadas, y alcanza la perfección suprema sin el menor signo de esfuerzo.⁴

Goethe cree que la naturaleza y su obra, en constante cambio y devenir, es ya perfecta; que el individuo y la especie humana no son sino una expresión más de su poder creador aunque, claro está, siga considerando a la humanidad como una manifestación dotada de una dignidad distinta y superior en términos cualitativos a las otras formas de vida. Lo que merece la pena señalar es que la idea de la evolución natural, que en Goethe sí abatía a la explicación creacionista de la religión, era ya una idea que comenzaba a ser aceptada por las más distinguidas personalidades de la intelectualidad europea. Y, aunque esto no signifique que la religiosidad haya sido relegada del pensar y el sentir de la época, sin duda sí puede decirse que su pensamiento —junto al de Erasmus Darwin en Inglaterra (abuelo y gran influencia de Charles del que hablaremos más adelante)— ayudó a abrir definitivamente el camino que después andarían y explorarían, aunque con distinto estilo, énfasis y objetivos, tanto Charles Darwin (1809-1882) como Friedrich Nietzsche (1844-1900) o Henri Bergson (1859-1941).

Aquí cabe mencionar, por su valor testimonial, un par de datos que muestran el evolucionismo de Goethe.

⁴ J.W. Goethe, *Memorias del joven escritor*, traducción del alemán por José Pérez Bances, Espasa, Buenos Aires, 1952, pp. 36-39.



PENGUIN CLASSICS

CHARLES DARWIN
On the Origin of Species

The 150th Anniversary Landmark Edition
Newly edited and annotated by WILLIAM BYNUM

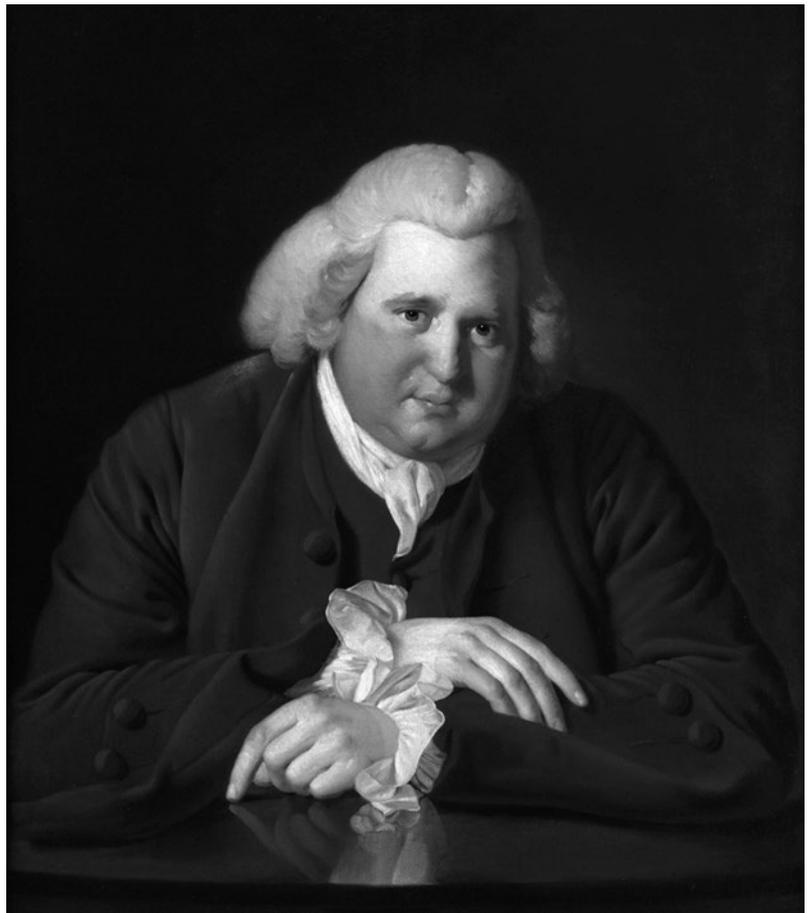
Por un lado, su gran amor, Charlotte von Stein, recordaba en sus cartas que su amigo imaginaba que los seres humanos habían sido alguna vez peces, lo que ya nos dice mucho sobre la intuición goethiana en torno de los orígenes de la vida. O, por otra parte, que en la década de 1820 en su serie *Zur Morphologie* (1817-1824), Goethe propuso un escenario en el que el gigante Megatherium, cuyos restos fósiles fueron descubiertos en Sudamérica, se había transformado en el moderno mamífero folívoro o perezoso. Cuestión esta que muestra, cuando menos, que Goethe ya sospechaba que las especies se transforman a través del tiempo y, por ello, que la vida evoluciona. Pero no sólo, pues ahí mismo Goethe argumenta también que el patrón común de huesos que subyace en los diversos esqueletos de los vertebrados bien pudieron ser transformados a través de la interacción con el medio ambiente, una idea sumamente perspicaz y de avanzada para su tiempo que resulta, a todas luces, digna de una mente formidable.⁵

Es gracias a los pensadores-artistas típicos del romanticismo —y aquí coincidimos plenamente con Jorge Juanes—,⁶ a la sensibilidad poética que no está peleada con el pensamiento científico (y que nunca debería estarlo, pues razón y sentimiento, ciencia y arte, cuerpo y mente no pueden ser entendidos sino como dos gestos de un mismo rostro, pues de esta forma es que son inseparables), que se puede lograr el proyecto romántico: hacer propio lo extraño, reinsertar al ser humano en el devenir del mundo que antes se percibía como algo extraño y ajeno, religar los destinos de la naturaleza y del ser humano en uno solo, y comprender este destino compartido como el devenir universal.

Precisamente esto es lo que hacen Goethe y E. Darwin —ambos poseedores de una mente científica y de un talento poético fuera de serie— cuando deciden tomar el camino de la imaginación y la especulación para construir las metáforas y los conceptos que darán forma a sus intuiciones científicas. Pero vale que nos detengamos un poco aquí pues la relación que une a ambos pensadores llega aun más lejos, o al menos así lo cree Richards cuando propone que Goethe posiblemente fue influido por las ideas transformistas planteadas por E. Darwin en su obra *Zoonomía, o las leyes de la vida orgánica*, en la que se expone la idea de la transformación de las creaturas simples (primeras formas de vida) en la variedad de las especies vivas que pueblan nuestro planeta. Lo anterior Richards lo basa no sólo en las semejanzas y concordancias entre los planteamientos de Erasmus y Goethe, sino en el hecho de que la obra referida de Erasmus fue

⁵ Cfr. R. J. Richards, “The German Reception of Darwin’s Theory, 1860-1945” en M. Ruse, *The Cambridge Encyclopedia of Darwin and Evolutionary Thought*, Cambridge University Press, 2013.

⁶ Jorge Juanes, “Discusión” en B. Echeverría, *¿Qué es la modernidad?*, UNAM, México, 2009, pp. 54-55.



Erasmus Darwin por Joseph Wright

traducida al alemán casi de inmediato a su publicación y su recepción fue muy amplia en el público germano, sobre todo entre la clase intelectual que mostraba un marcado interés hacia el naturalismo.⁷

Desde aquí es que podemos señalar que la intuición de la evolución y la construcción de la teoría misma, desde sus primeros esbozos, es hija de esta unión y de este trabajo verdaderamente inter y transdisciplinario, de este espíritu romántico donde confluyen la sensibilidad poética y el rigor del método científico, donde ciencia y arte dialogan y crean en conjunto.

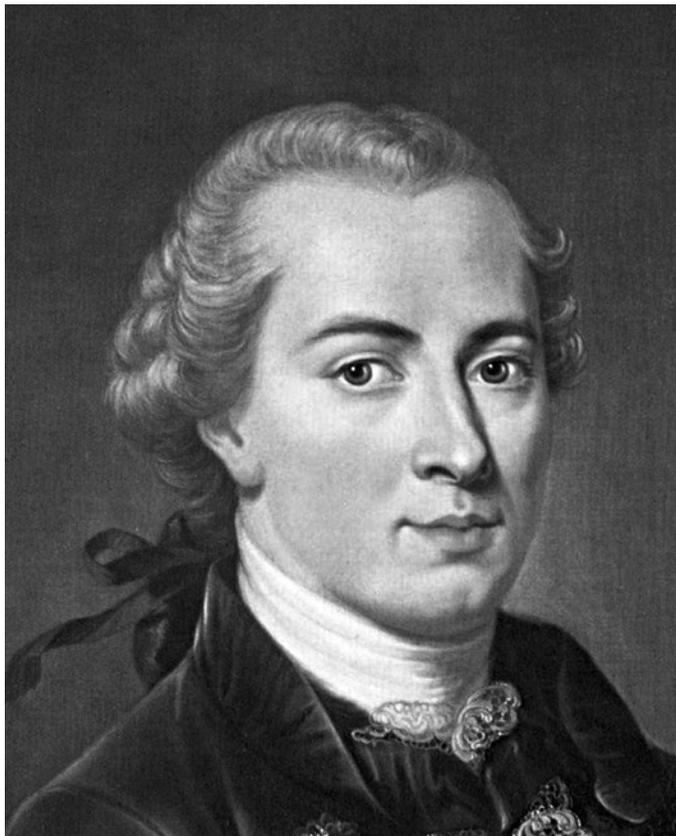
ERASMUS DARWIN:

LOS ORÍGENES DE LA INTUICIÓN EVOLUTIVA

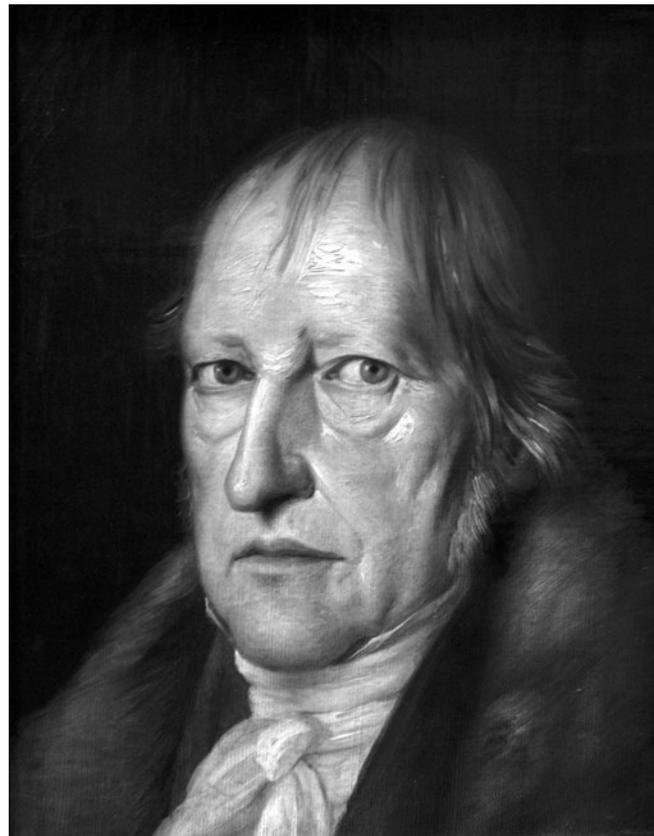
Uno de los primeros en intuir y pensar a la evolución del modo en que hoy entendemos su concepto, aunque aún sin emplear la palabra misma, fue Erasmus Darwin⁸

⁷ R. J. Richards, “The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy”, edición citada, pp. 235-242.

⁸ “La importancia de la posición que ocupó Erasmus Darwin en la cultura inglesa del siglo XVIII fue documentada por primera vez hace unos veinte años, cuando Desmond King-Hele llamó nuestra atención hacia los ‘escritos esenciales’ de Darwin (1731-1802); y a través de sus publicaciones e interés continuo, el trabajo de Darwin se reconoce actualmente por su vívida representación de la evolución y el progreso cultural, entrelazados con excitantes descripciones de la ciencia, la tecnología y la sociedad inglesa de la Revolución industrial. Visiones extensivas como



Immanuel Kant



Georg Friedrich Wilhelm Hegel

(1731-1802), quien no sólo fue pionero en aceptar la evolución en el sentido moderno, sino que incluso antecedió y quizá sirvió de guía a Jean B. Lamarck (1744-1829) en su postulación de la “transformación de las especies”.

Entre las características más visibles de la poesía de Erasmus —que incluso era reconocida por dos de los más grandes poetas en lengua inglesa, William Wordsworth (1770-1850) y Samuel T. Coleridge (1772-1834); este último lo llamó “el primer personaje literario de Europa y el hombre con la mente más original”—⁹ era que la empleaba como un vehículo para expresar sus intuiciones científicas y para transmitir los resultados de sus investigaciones, lo que lo aproxima a otros grandes filósofos-poetas del mundo clásico que exponen sus teorías por medio de un exquisito lenguaje poético (piénsese tan sólo en Lucrecio en su *De rerum natura*).

Ejemplo de esto es el poema *El templo de la naturaleza*, del que ofrecemos el siguiente fragmento:

Y así el gran Roble, gigante de madera,
Que soporta en Britania la tormenta;
La Ballena, monstruo inmenso del canal,

estas se encuentran de manera más evidente en los dos amplios poemas de Darwin ‘La economía de la vegetación’ (parte I de *El jardín botánico*, 1791) y *El templo de la naturaleza* (1803), publicado póstumamente” (Janet Brown, “Botany for Gentlemen: Erasmus Darwin and ‘The Loves of the Plants’”), *Isis* 80, 1989, número 4, pp. 593-621.

⁹ Desmond King-Hele (editor), *The Collected Letters of Erasmus Darwin*, Cambridge University Press, 2007, p. 9.

El noble León, monarca de la sabana,
El Águila que se eleva en los reinos de los aires,
Y cuyos agudos ojos beben del brillo del sol,
El Hombre imperioso que gobierna a las bestias,
De lenguaje, razón y reflexión orgulloso,
Que frunce el ceño y mira con desdén el mundo,
Y se cree a sí mismo imagen de su Dios,
Se levantó de rudimentos de forma y sentido,
¡Un punto embrionario, un *ens* [ser] microscópico!¹⁰

De estas palabras se colige plenamente el espíritu romántico de Erasmus pues, como se ve, concebía a la naturaleza y a la vida en todas sus formas como algo móvil que se desarrollaba a través del tiempo de forma histórica; que todo animal, incluido el ser humano, es producto del desarrollo de un embrión original único y que, de algún modo, todo el mundo físico y natural se encuentra indisolublemente interrelacionado de muy diversas formas, tanto las más patentes como muchas otras aún insospechadas.

El genio de Erasmus era tal que para la década de 1790 sus colegas y pares científicos lo calificaban como el mejor doctor y autor de textos médicos, particularmente tras la publicación de su obra magna *Zoonomía, o las leyes de la vida orgánica* que desde su aparición fue traducida al francés, alemán, italiano y portugués.¹¹ En

¹⁰ E. Darwin, *El templo de la naturaleza*, pp. 28-30. Citado por J. Harrison, “Erasmus Darwin’s View of Evolution” en *Journal of the History of Ideas*, volumen 32, número 2 (abril-junio de 1971), pp. 247-264.

¹¹ King-Hele, *op. cit.*, p. 9.

dicho texto, E. Darwin aboga por la idea de la evolución biológica aunque aún no con ese nombre, y explica su creencia en que la vida en la Tierra comenzó en “filamentos” microscópicos en los mares primigenios y se desarrolló bajo la influencia de fuerzas naturales en todas las plantas y criaturas conocidas sobre la Tierra, a través de cientos de millones de años, desde los peces, anfibios y reptiles, hasta llegar al ser humano. Así también Erasmus intuyó cómo este proceso de cambio y devenir de la vida misma estaba controlado por una lucha por la existencia, una lucha representada vívidamente en su largo poema *El templo de la naturaleza* ya referido. A esto hay que agregar que, en *Zoonomía*, Erasmus, además de introducir el capítulo fundamental “Sobre la generación”, donde explica su intuición evolucionista, también define claramente el mecanismo de selección sexual, diciendo que el resultado del “concurso entre los machos (en algunas especies) es que el más fuerte y más activo de los animales debe propagar la especie, que por tanto tendría que mejorarse”.¹²

Es mediante estas ideas que se consideró que E. Darwin atentaba contra la *Biblia*, evidentemente, cometió con esto un sacrilegio que era imperdonable para sus contemporáneos. Lo que llevó a que *El templo de la naturaleza* fuese objeto de las más recias y agrias críticas y acusaciones, entre otras, la de ateísmo (lo que podría explicar en buena medida el olvido y la poca difusión que tuvieron su vida y obra posteriormente).¹³ En este poema Erasmus plantea lo siguiente al referirse al origen y evolución de la vida:

Vida Orgánica bajo las olas sin límites
En el Océano nació y se amamantó en cuevas
[nacaradas;
Primero formas diminutas, invisibles para el ojo,
Se mueven en el fango o perforan las aguas;
Estas florecen en generaciones sucesivas,
Adquieren nuevos poderes y ganan miembros más
[grandes;
De donde germinan incontables grupos vegetales,
Y reinos que respiran, de aletas, pies y alas.

Ahí mismo también nos dirá, revelando así que su idea de la evolución era una parecida a la hegeliana, pues implicaba que el progreso se basaba en un encadenamiento dialéctico de estados continuos de mejora, que “¡Quizá todos los productos de la naturaleza están en camino hacia una perfección mayor!”.¹⁴ Pues Erasmus estaba convencido de que todos los organismos vivos contenían en sí la capacidad de mejorar e, incluso po-

dríamos atrevernos a decir que, implícitamente, quizá también estaba convencido, como los románticos germanos, de que los seres vivos y en especial el ser humano están sometidos a una ley de perfectibilidad.

De nuevo en *El templo de la naturaleza* Erasmus especula sobre la aparición del ser humano en la Tierra y nos dice que esta se debe a una serie de cambios graduales, a través de milenios, que parten de un origen animal más básico. Lo que Charles, su nieto, no hizo de inicio pues, como sabemos, excluyó en su obra maestra a *homo sapiens* de su esquema —aunque posteriormente rectificó en *El origen del hombre* y en toda su obra subsecuente—. Al respecto, se podría decir que la posición de Erasmus no sólo fue muy avanzada para su época sino incluso arriesgada y atrevida al dejar perfectamente en claro que los seres humanos evolucionamos naturalmente de los animales, en vez de ser creados aparte por Dios.¹⁵

Conscientes del presente, no ciegos al futuro,
¡Relacionan el razonamiento del reptil con el de la
[humanidad!
¡Doblégate, orgullo envidioso! Observa en conjunto
[las formas hermanas,
¡Tu hermana la Hormiga, tu hermano el Gusano!

De todo esto podemos ver por un lado que las sombras tras las que ha permanecido la figura y el pensamiento de Erasmus son del todo inexplicables, ya no sólo por su originalidad y por su carácter revolucionario sino por la belleza misma de su expresión. En Erasmus encontramos a un apóstol del evolucionismo y de lo que también se conoce como ciencia romántica,¹⁶ que no es sino la forma integral y plena en que una mente científica, poseedora de una excepcional sensibilidad estética y de un talento poético extraordinario, logra expresar sus ideas y generar conocimientos de los que nuestra cosmovisión y concepción moderna de nosotros mismos es irrefutable deudora.

SCHELLING Y LA *NATURPHILOSOPHIE*

Una corriente que también se integra al romanticismo es la de los filósofos de la naturaleza (los *Naturphilosophen*) quienes, al invocar fuerzas causales para explicar el surgimiento de la vida en el mundo material —por ejemplo, la *Bildungstrieb* de Johann Friedrich Blumenbach que Goethe retomará posteriormente— sustituyeron a la idea de Dios en cuanto al principio creador y el poder diseñador-ordenar del cosmos. Estas fuerzas intuitivas se

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Patricia Fara, *Erasmus Darwin. Sex, Science, and Serendipity*, Oxford University Press, 2012, p. 240.

¹⁵ *Ibidem*, p. 246. Véase también J. Harrison, artículo citado.

¹⁶ Piénsese en la obra de Heródoto, Sigmund Freud o de Oliver Sacks (recientemente fallecido) como otros ejemplos de ciencia romántica.

transformarán por ejemplo, en el caso de Charles Darwin, en la selección natural y la variación, que son dos fuerzas ejercidas sin dirección ni acción externa sobre la materia. Cabe añadir sólo en aras de mayor precisión en este punto que para Charles Darwin la naturaleza no tiene, ni por asomo, un plan de desarrollo como sí lo tiene para Goethe o Friedrich Schelling (1775-1854). Tampoco tiene como objetivo la aparición de la especie humana pues, la de Darwin, es una naturaleza en la que el azar tiene un papel fundamental y, por ello, se ha de aceptar la contingencia en sus resultados. Lo que no es del todo el caso en la postura romántica.

La *Naturphilosophie* (“filosofía de la naturaleza”) tiene como una de sus características principales precisamente llevar intrínseca la intuición del fenómeno evolutivo pero de forma no “evolucionista”. Esto es, la *Naturphilosophie* retoma el pensamiento preformista que utiliza el término “evolución” en un sentido de desarrollo embriológico y no en el sentido de transformación de las especies. Lo que no medra en el interés, la riqueza y la gran influencia que tuvieron sus tesis en la posterior configuración de la teoría de la evolución aunque, cabe decir, por más originales y evocativas que son, muchas de ellas resultaron ser equívocos mayúsculos en lo que se refiere a la comprensión y explicación de la evolución biológica y sus mecanismos.

En Schelling, continuador de la filosofía crítica y el idealismo trascendental y heredero de la filosofía del espíritu y la morfología desarrollista, sistemas de pensamiento fundados por Hegel y Goethe respectivamente, encontramos una concepción del organismo (que parece retomar de Kant y con el que se refiere a todo ser vivo, incluidas las plantas, los animales y el ser humano) como una entidad autoproducente de sí que se autoconfigura desde dentro siguiendo fines específicos, idea que difiere diametralmente de la teoría mecanicista. En este sentido, para Schelling la naturaleza es dinámica y es, ella misma, la causa y el efecto de todo lo que produce, por lo que no hay una dependencia de los organismos ni de la naturaleza, vistos como un todo, respecto a nada exterior, llámese fuerza, causa primera o un Dios creador. La naturaleza es para Schelling un todo que es más que la suma de sus partes, esto es, un todo que tiene en los organismos individuales sus partes inseparables y que son, ellos mismos, a su vez un todo. Aquí tenemos una visión que va de lo micro a lo macro y viceversa, que es inconfundible heredera de la filosofía del espíritu hegeliana y que se acopla muy bien a la intuición de la evolución como un fenómeno que acontece a distintos niveles, y que se identifica tanto en las partes individuales como en el todo de un sistema.¹⁷

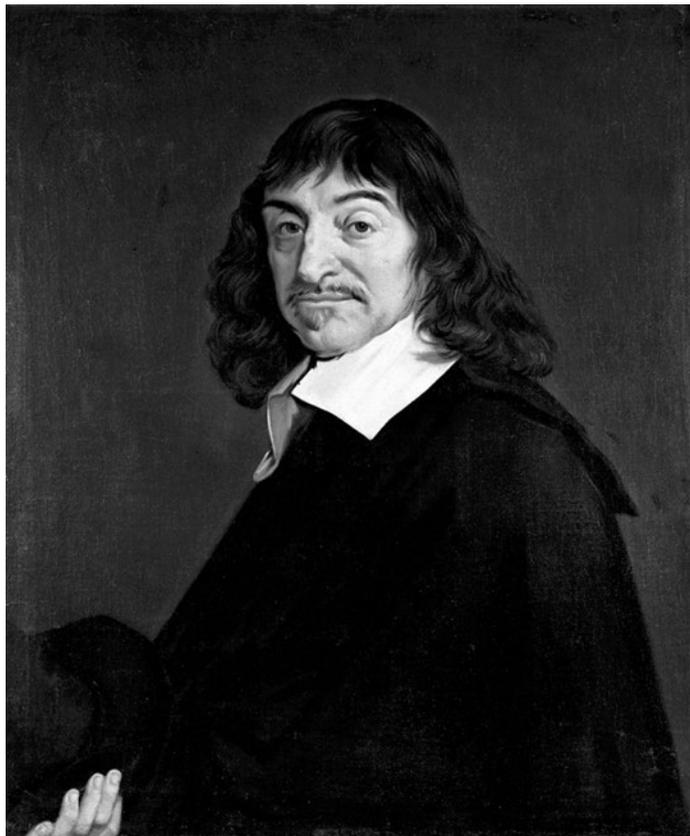
¹⁷ F. W. J. Schelling, *Escritos sobre una filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996.

A partir de aquí también podemos ir viendo ya en qué se distinguirá la teoría evolucionista, posteriormente construida, de la *Naturphilosophie* y algunas de sus tesis. Por ejemplo, y principalmente, de su compromiso vitalista y teleológico —en la teoría de la evolución por selección natural no hay tendencia al progreso y asienta que dicho proceso es contingente y no tiene un punto de llegada ni una meta como fin—, cosa que Schelling creía ver en la naturaleza, como si la vida y su desarrollo realizaran verdaderamente un plan preestablecido, al modo del preformismo donde todo está contenido en el embrión desde el inicio. Sin embargo, al concebir a toda la naturaleza como un inmenso organismo caracterizado por la autoproducción, Schelling va mucho más lejos que sus predecesores y termina por postular algunas ideas no del todo inapropiadas ni extrañas a los procesos de la evolución biológica, pues entiende que no es solamente la materia inanimada la que constituye el origen y la explicación de la vida sino también algo más y que el mecanicismo no es suficiente para explicar los procesos de lo viviente.

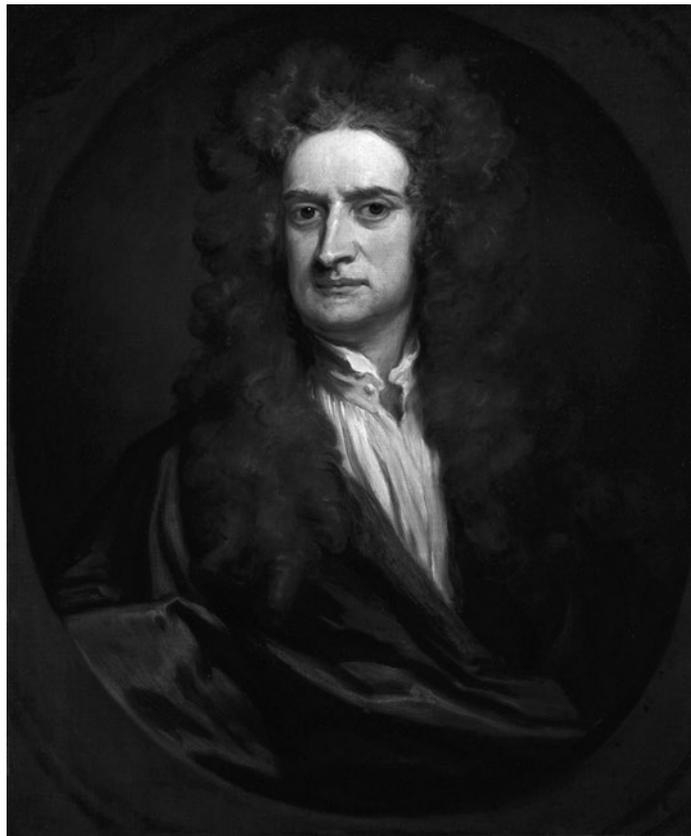
Ahora bien, cabe señalar que para el descubrimiento de la evolución es fundamental la idea de la unidad de los seres vivos y, al mismo tiempo, la diferencia de lo biológico con lo inanimado. Cuestión, esta última, que no se da sino hasta Jean B. Lamarck (1744-1829) quien, además de entender que todo lo vivo es parte de un mismo fenómeno, también separa taxonómicamente a los entes inanimados de los seres vivos. Lo que no es el caso de Schelling pues, como hemos visto, su idea es totalmente opuesta: no sólo no existe separación entre los entes orgánicos e inorgánicos, sino que todo lo que existe se funde indistintamente en la unidad de la naturaleza, idea que lo lleva a la convicción de que esta no puede ser explicada mediante principios mecánicos. De aquí se colige que Schelling sea defensor de esa “nueva” metafísica que quiere pensar el espíritu y la materia —pensamiento y extensión— como una unidad que culmina en su idea del Yo Absoluto.¹⁸

Otra valiosa aportación de Schelling es el que la dimensión temporal comience a cobrar cada vez mayor

¹⁸ La *Naturphilosophie* incluye a los seres humanos en la naturaleza, el individuo como parte de un todo interrelacionado en un sistema teleológico inteligible que puede conocerse a sí mismo a través del pensamiento propio del ser humano. La culminación del proceso progresivo de transformación de la vida hacia etapas más perfectas se da cuando acontece el conocimiento y la intuición de la naturaleza, a partir del pensamiento generado por el ser humano, como autoconocimiento; esto ocurre cuando la naturaleza —que en esta etapa está encarnada en el ser humano— piensa en sí misma. Esto es, la naturaleza toma conciencia de sí misma a través de la reflexión y de la racionalidad humana. Por esto, en Schelling no hay ninguna separación entre lo objetivo y subjetivo, entre la naturaleza (*natura naturata*) y el pensamiento (*natura naturans*), entre la materia y la mente. Así, mundo e individuo son una y la misma cosa. Pero, cabe aclarar, esto no significa que en ningún sentido la naturaleza sea la creación del pensamiento humano sino al contrario.



René Descartes



Issac Newton por Godfrey Kneller, 1702

importancia frente a la dimensión espacial —como después hará el evolucionismo de Bergson que responde críticamente a las teorías darwinistas—, así como el que la naturaleza, en tanto que historia, ya no sea entendida como un ser, sino como un devenir, que la naturaleza “cobre vida” y deje de ser concebida como un objeto, casi como algo inerte, acabado y muerto.

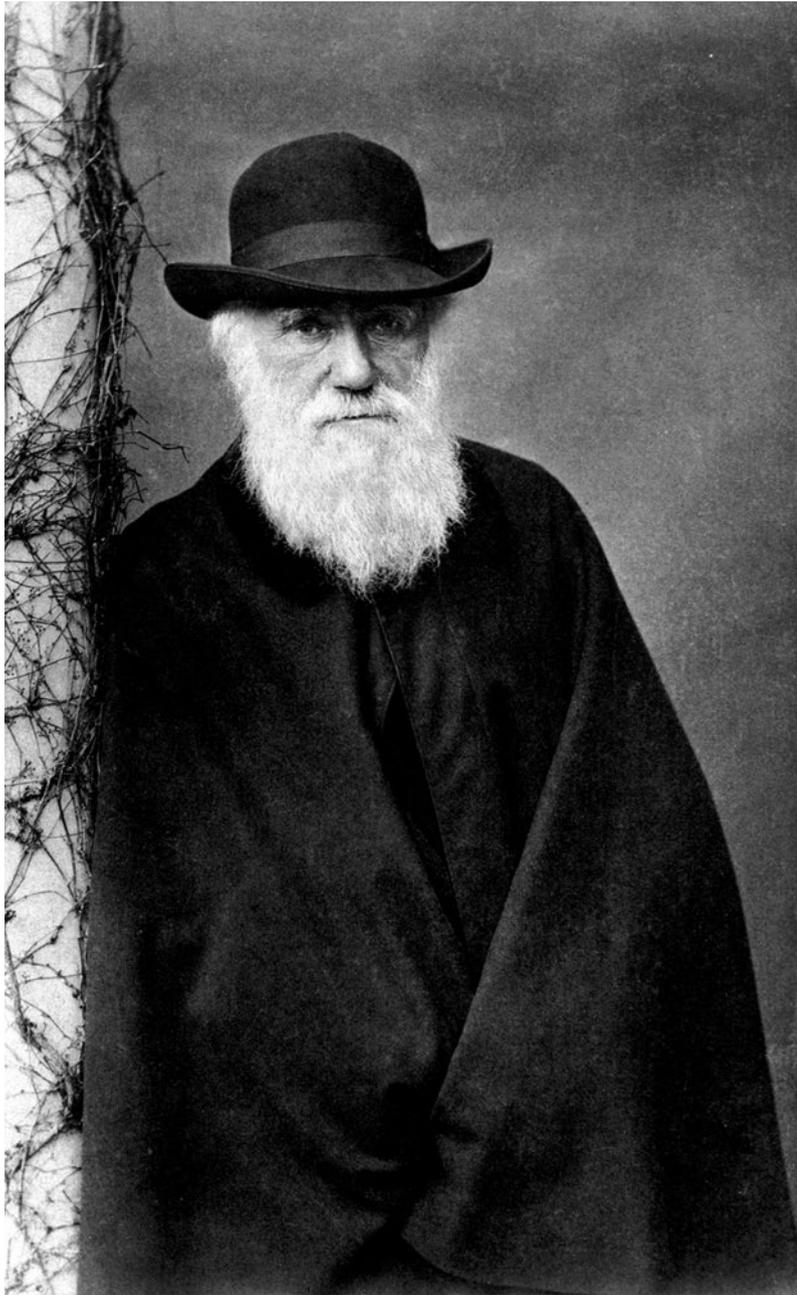
En cuanto al mecanicismo Schelling dirá que no es suficiente para entender lo vivo, la “materia animada”, pues para ello hace falta algo más que la matemática y las ciencias físicas. Algo más que pareció haber encontrado en el vitalismo —particularmente en Spinoza y su panteísmo resignificado—, pero que posteriormente terminó por no adoptar del todo.¹⁹ La solución de Schelling consistió, como se ha visto, en intentar mostrar a la naturaleza como un todo único y a la serie de

¹⁹ Schelling veía esta apreciación primitiva de la naturaleza viviente, este panteísmo spinoziano, como una interpretación bastante más cercana a la verdad que aquella defendida por el pensamiento analítico-racionalista que se condena al error desde el momento que separa al espíritu (las fuerzas o la *energeia*) de lo material, esto es cuando disloca a la naturaleza en materia inerte, muerta, y pensamiento. Desde esta forma de concebir a la naturaleza y a sus procesos es que nace la dialéctica ascendente expuesta por Schelling al defender la idea de que la naturaleza progresa gradualmente hacia etapas más altas y completas. Una idea de desarrollo progresivo que avanza de animales menos individualizados, menos complejos, a creaturas más complejas y perfectamente individualizadas, alcanzando su apoteosis en el hombre. Y esta evolución natural sería emparejada con el avance de la razón humana, hasta que estos finitos hilos de naturaleza y mente sean entrelazados en el absoluto (Cfr. R. J. Richards, “The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy”).

causas y efectos como una cadena con una finalidad universal. Schelling entonces supone a la naturaleza como el mundo de lo objetivo sometido a un proceso de transformación; la concibe como un organismo viviente que está en crecimiento continuo. Esto es, concibe que la naturaleza progresa pues su devenir se expresa de manera ascendente al generar, continuamente, formas superiores de vida:²⁰

el mecanicismo no es, ni mucho menos, lo que constituye la naturaleza. Porque en cuanto entramos en el reino de la *naturaleza orgánica*, cesa para nosotros toda vinculación mecánica entre causas y efectos. Todo producto orgánico existe *por sí mismo*, su existencia no depende de ninguna otra... el organismo se produce *a sí mismo*, surge *de sí mismo*; cada planta singular es sólo el producto de un individuo *de su especie* y, así, todo organismo singular produce y reproduce únicamente *su propio género* hasta el infinito. En consecuencia ningún organismo *progresa*, sino que retorna una y otra vez a *sí mismo* hasta el infinito. Así pues, un organismo como tal no es ni *causa* ni *efecto* de una cosa exterior a él y por lo tanto no es nada que se entrometa en la conexión del mecanicismo... la forma es inseparable de la materia, el *origen* de un organismo *como tal*, se deja explicar tan poco mecánicamente como el origen de la propia materia.²¹

²⁰ R. Ruiz, *Positivismo y evolución: introducción del darwinismo en México*, UNAM, México, 1987.



Charles Darwin

Recapitulando en aras de mayor claridad, tenemos que en Schelling hay un rompimiento con la visión dualista tradicional pues, para él, en lo orgánico, hay unidad entre forma y materia, “aquí la forma es absolutamente inseparable de la materia y el concepto del objeto”.²² En la *Naturphilosophie* es central la idea de la unidad en la naturaleza —de lo orgánico con lo inorgánico y de los organismos individuales con el todo—, pero de un tipo de unidad que además está estructurada teleológicamente, siguiendo un plan y dirigiéndose hacia fines concretos.

Por otra parte, en sus *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* Schelling describe el desarrollo progresivo de la naturaleza como una “evolución dinámica” (“dynamische Evolution”), pero lo hace retomando el térmi-

²¹ F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 96-97.

²² *Ibidem*, p. 99.

no de “evolución” de la embriología preformista, al que simplemente —que no en vano— añade el dinamismo para poder explicar el desarrollo del embrión por medio de etapas de desarrollo que van del microcosmos de la matriz animal, al macrocosmos de la matriz de la naturaleza. No obstante lo anterior, y al avance que esto significó para el pensamiento protoevolucionista y a su intuición principal, esto no llevó a Schelling a continuar profundizando en su idea de la transformación de la vida por lo que, propiamente hablando, no se puede decir que Schelling sea ya un evolucionista.

Por último, en este caso podemos ver cómo muchas de las propuestas e ideas de Schelling fueron retomadas y enriquecidas por otros pensadores románticos de forma tal que a su concepción de la naturaleza y a las proposiciones metafísicas y epistemológicas de la *Naturphilosophie*, se le agregaron características estéticas y morales, logrando así aproximar lo estético a lo biológico y abriendo una riquísima veta lo mismo para la reflexión filosófica y la sensibilidad poética que para la curiosidad y la creatividad científica.

CIERRE

El científico no estudia la naturaleza por la utilidad que le pueda reportar; la estudia por el gozo que le proporciona, y este gozo se debe a la belleza que hay en ella. Si la naturaleza no fuera hermosa, no valdría la pena su estudio, y si no valiera la pena conocerla, la vida no merecería ser vivida... me refiero a aquella profunda belleza que surge de la armonía del orden en sus partes y que una pura inteligencia puede captar.

HENRI POINCARÉ, *Ciencia y método*²³

Y esto es precisamente lo que creemos haber demostrado en los casos particulares de Schelling, Erasmus o Goethe (estos dos últimos los brotes primeros y hasta quizá los abuelos de la teoría de la evolución tal y como hoy la conocemos). Científicos románticos que se adelantaron en la concepción de que la generación y construcción de los conocimientos se vuelve más propicia, plena y seductora desde la práctica transdisciplinaria que incluye a la creatividad poética; que la ciencia ha de nacer de un profundo amor a la vida, y que el estudio de la naturaleza ha de tener, además de una finalidad pragmática, una imprescindible intencionalidad estética pues, como queda claro en toda su obra, “en el encuentro de la literatura con el trabajo científico, la ciencia es ficción y... la poesía es ciencia”.²⁴ **U**

²³ Citado en Luis Poter, “Importancia de la belleza en la ciencia” en Laboratorio de Análisis Institucional del Sistema Universitario Mexicano, UAM, versión en línea: <http://laisumedu.org/showNota.php?idNota=255322&cates=&idSubCat=&subcates=&ssc=&m=mail1&p=mail1>

²⁴ *Idem*.

Trump y el desprecio norteamericano a México

Ignacio Solares

El ascenso político del empresario Donald Trump en las filas del Partido Republicano de los Estados Unidos ha venido acompañado de una retórica xenofóbica en la que uno de los principales blancos ha sido México. Aunque el fenómeno ha sorprendido y preocupado a los especialistas y conocedores, la raíz del discurso antimexicano tiene una tradición en el inconsciente colectivo del país del norte.

Nos disponíamos Myrna y yo a desayunar en el restaurante de un hotel en Los Ángeles. Se acercó una mesera que llevaba grabado en una pequeña placa de la blusa el nombre de Juana Gómez.

Myrna empezó por pedirle café y pan tostado con mermelada.

Juana torció la boca e interrumpió:

—I'm sorry but I don't speak Spanish.

—¿No? —pregunté asombrado.

—I'm sorry, Sir.

Pedimos la orden en inglés y al ir a pagar la cuenta descubrimos a Juana de espaldas, hablando en español con la cajera.

—¡Te caché, Juana, sí hablas español!

Su rostro dibujó tal gesto de odio que, por supuesto, no volvimos a ese restaurante: lo menos que iba a hacer Juana era envenenarnos.

Supongo que Juana, como tantos otros mexicanos que han conseguido la nacionalidad norteamericana y execran de sus raíces, es muy posible que voten por Trump y estén a favor de un gran muro que impida la entrada de más mexicanos, que sólo llegan a avergonzarlos y a competir con ellos.

Esta circunstancia —que no es menor— se aúna al desprecio que históricamente han tenido los norteamericanos conservadores hacia nosotros y que ya forma parte de su inconsciente colectivo. (Hay que recordar que fue el presidente ultraconservador Paul von Hindenburg quien hizo canciller a Hitler en 1933).

Soy chihuahuense y, sin remedio, quien nace en el desierto acaba por llevarlo dentro, convertido en doctrina sustentadora. Por algo de ahí han salido los grandes dogmáticos y dio lugar, casi nada, a las tres más importantes religiones monoteístas.

Pero, además de estudiar la secundaria y la preparatoria en la ciudad de Chihuahua, en una escuela de jesuitas, nací y pasé los primeros trece años de mi vida en Ciudad Juárez, por lo cual conocí en carne propia la arrogancia grosera de los norteamericanos en el puente del Río Bravo, tanto para cruzarlo como para sacar un pasaporte. Por eso he escrito algunos libros sobre el tema. Tema que de pronto se puso de una actualidad súbita y dolorosa con la entrada a escena —literalmente— del inefable Donald Trump. ¿Qué está loco? Ese es su mayor peligro, porque bastantes pruebas tenemos de locos metidos a políticos que llegan al poder. Para qué mencionarlos si están, dolorosamente, en la memoria de todos... Y, como siempre sucede, logran sus fines —su actuación melodramática—, gracias a que llegan a eso que mencionábamos y que Jung llamó “el inconsciente colectivo de un pueblo”.

Ahí está, en buena parte de su población, el desprecio, la hartura y, ¿por qué no decirlo?, el odio de los norteamericanos hacia los mexicanos, ahora encarnado en Trump, que no ha venido sino a reavivarlo.

En meses pasados leíamos una noticia reveladora: “Guardaespaldas de Trump agreden a golpes, en Nueva York, a manifestantes mexicanos”. Y decía una parte de la nota: “Uno de los ataques más violentos fue captado en varios videos en donde se muestra a uno de los guardaespaldas arrancándole su cartel a uno de los manifestantes. Efraín Galicia busca recuperarlo y recibe un puñetazo brutal en un ojo”. Pero, además de lo doloroso del golpe, lo más revelador es que al ser entrevistado en un canal de televisión, Galicia aparece con un ojo cerrado, del color de una berenjena, y dice que el guardaespaldas le gritó (en inglés): “Vete de América a tu cochino país, insecto”. Curioso que dijera “vete de América”. Pero es que en alguna de las manifestaciones a favor de Trump (en la que abundaban las mujeres, por cierto) algunos de los carteles decían: “Fuera los mexicanos. América para los americanos” que, sintomáticamente, fue el grito de su guerra civil del Sur contra el Norte.

En esos libros que he escrito sobre nuestra relación con los Estados Unidos, especialmente en su frontera —una herida siempre abierta, como la ha llamado Carlos Fuentes—, he recabado algunas anécdotas y documentos que nos pueden ayudar a entender el racismo que hemos padecido de parte de ellos. En *Columbus* narro lo que sucedió con los quemados en el Puente del Río Bravo en 1916, hace apenas un siglo, que no ha de ser muy diferente al gran muro electrificado que quiere poner Trump a lo largo de toda la frontera y en la que, como entonces (bien lo dijo su guardia), quedaríamos achicharrados como insectos. He aquí mis palabras en *Columbus*:

En tiempos difíciles dentro del país, era inevitable que muchísimos mexicanos —sobre todo campesinos, imposi-

bilitados para trabajar en las faenas agrícolas y renuentes a participar en la lucha armada; pero no sólo campesinos, te aseguro que había de todo, hasta catrines que de golpe habían perdido cuanto tenían— emigraran al espejismo de los Estados Unidos. No había día en que no encontraras a alguien que te dijera que ya se iba al otro lado, a ver qué tal le iba allá porque aquí ya no le podía ir peor (y, claro, le iba peor allá). Te estrujaba el corazón ver aquella multitud desatinada y delirante ir rumbo al sueño del puente, moviéndose como un gran animal torpe, por su tamaño, por su pesantez. Bajo la nieve o con ese sol de verano, tan duro, como de plomo. Caravanas de espectros escuálidos, vestidos con harapos, que marchaban sonámbulos tras de una ilusión pertinaz de dicha, de salvación, de vida. Se les apelotonaba en grupos compactos, como de reses, arriados hacia las oficinas de migración, donde los gringos los veían como apestados. Así, precisamente, nos llamaban en los periódicos. Éramos la degradación, la descomposición, la pudridera, la gusanera. Y si nos describían, decían: una frágil armazón de huesos quebradizos recubiertos de un pellejo reseco y moreno.

El problema era que a esa masa humana no se le rechazaba en forma definitiva, sino que se le trataba de seleccionar, de expurgar, hasta donde era posible, para luego utilizarla —ya desde entonces— como bestia de trabajo. Una bestia de trabajo incansable y barata enganchada por los talleres que laboraban día y noche para vender a Europa, que estaba en guerra, toda clase de productos manufacturados. También en el campo eran útiles ciertos mexicanos: no se quejaban ni se enfermaban, comían cualquier cosa, no ponían remilgos para trabajar de sol a sol los siete días de la semana, siempre aguantadores como ellos solos.

Imposible dejarlos pasar a todos así nomás, go ahead, paisano, sobre todo a los que llegaban a pie, tan desaharrados, no fueran de veras a llevar la peste, bastaba olerlos. Por eso se les desnudaba, para echarles un vistazo más a fondo y luego bañarlos, y que de paso sus ropas fueran fumigadas. (Con los que cruzaban en auto o en tranvía, hasta eso, hay que reconocerlo, los gringos tenían un poco más de consideración y a algunos ni siquiera les exigían el baño).

Se metía a los hombres en un tanque y a las mujeres en otro, y al agua se le agregaba una solución de insecticida a base de gasolina, como al ganado cuando contraía la garrapata, así mero. Miles de mexicanos, hombres, mujeres y niños, pasaron por esa vergüenza, aceptaron ser bañados en los tanques “profilácticos” con tal de colarse al otro lado del mundo, el lado soñado, ahí donde reinaban la felicidad, la paz y la democracia, y no faltaban ni el trabajo ni la comida ni la buena educación para los hijos. Quién podía negarse a tan pasajero sacrificio, que además parecía hasta necesario si se les miraba bien (y olía) al llegar al puente.

Pero que a los agentes de migración de El Paso los teníamos hartos, parece que no hay duda, la prueba fue la quemazón de mexicanos que hicieron, rociándolos primero



Primera intervención norteamericana a México

con queroseno dizque para desinfectarlos rápido, y luego simplemente dejando caer por ahí un cerillito encendido o la colilla de un cigarro, como quien no quiere la cosa, ay perdón. Treinta y cinco mexicanos nomás, junto a tantos que cruzaban a diario a sus tierras de jauja. El Paso Herald publicó una pequeña nota en que dijo que habían sido sólo veinte los chamuscados, pero qué otra cosa podía decir, antes dijo algo porque ese tipo de noticias casi no se mencionaban en la prensa norteamericana. Luego, en el periódico villista Vida Nueva se habló de que en realidad fueron cuarenta, y cuando Villa alentaba a sus hombres para invadir Columbus manejaba, precisamente, la cifra de cuarenta tatemados.

Yo he querido imaginarme la escena tal como pudo haber sido, pero no lo logro del todo, ayúdame. Quisiera ver perfectamente, con detalle, cómo empezó a darse cuenta la gente de que la estaban cociendo viva. (Hoy en día, en México, me parece, ya nos resulta difícil imaginar una cosa así, y vemos como muy lejanas aquellas tribus de cantibales de por el sur, de por Yucatán, que asaban a sus prisioneros españoles en tiempos de la Conquista). Qué dijeron, qué señas se hicieron unos a otros, cómo algunos hombres, se aseguró, lograron quitarse las ropas encendidas y salvarse, ante la impotencia de la mayoría, sobre todo de las mujeres y de los niños, menos ágiles. Cómo serían las exclamaciones de pánico, los quejidos por las primeras quemaduras, cómo se les prendió el pelo —grandes penachos rojizos dentro de la repentina llamarada— los ojos, cómo abrirlían los ojos, deslumbrados por el fuego que los rodeaba. Trato incluso de imaginar el momento en que se tiraron al suelo, retorciéndose como culebras, y cómo comenzaron a chamuscarse,

cómo chisporroteaban, cómo chasqueaban, cómo estallaban. Trato, te digo, pero no lo logro del todo, ojalá tú puedas ayudarme...

Y, en otro párrafo:

Esto, además de que en Washington se seguía discutiendo una medida más drástica para acabar con la anarquía que reinaba en México, y entre otros recortes de periódico que me mostró don Cipriano, copié en mi libreta uno del World de Chicago que reseñaba una reunión del presidente Wilson con los senadores de su gobierno, y en la que uno de ellos, Chilton, de Virginia Occidental, gritaba a voz en cuello, con el mismo ardor de sus campañas electorales: “Como primera medida educativa, yo obligaría a los mexicanos a saludar a la bandera norteamericana y a cantar nuestro himno, aunque para lograrlo tuviese que volar la ciudad de México”, a lo que el senador William Borah replicaba: “Si la bandera de los Estados Unidos llega a ser izada hoy en México, nunca más, nunca más será arriada de ahí. Y ése será tan sólo el principio de la marcha de los Estados Unidos hasta el canal de Panamá”.

Y La invasión tiene como epígrafe:

“Al yanqui que quiso izar su bandera en Palacio Nacional el día de la entrada de los norteamericanos, le mataron de un balazo, pero por más esfuerzos que hizo la policía no pudo averiguar quién fue el matador. Pero espantan por su barbarie los tormentos que le preparaban al asesino”.

Guillermo Prieto



Donald Trump

Pero hay otros documentos reveladores (ahora de hace dos siglos: un parpadeo en la historia).

Carta que en agosto de 1836 le había enviado Sam Houston a Andrew Jackson, Presidente de los Estados Unidos:

México es un país con grandes recursos naturales, que podría levantar cabeza bajo un gobierno responsable y honesto. Entre sus políticos hay hombres con grandes luces, relegados a segundo plano por la insaciable ambición de los militares. Si alguno de ellos logra sostenerse en el poder, quizá México tenga la fuerza suficiente para reclamar con las armas el territorio del que ha sido despojado. Debemos, por tanto, fomentar la discordia civil por todos los medios a nuestro alcance y para ello puede sernos muy útil el general Antonio López de Santa Anna, quien en los últimos diez años ha sido cabecilla de otros tantos pronunciamientos. Contra el sentir de muchos convencionalistas, que desearían comérselo vivo, prefiero dejar en libertad al ave depredadora. Te suplico reconsideres tu posición y le concedas una entrevista en Washington. La conferencia no reportaría beneficio alguno, pero serviría de pretexto para ponerlo a salvo y facilitarle el regreso a su patria, donde será nuestro mejor agente subversivo. Con su díscolo genio agitando la arena política, ningún gobierno podrá enderezar la nave del Estado y México se mantendrá sumido en el caos, donde nos conviene que permanezca por mucho tiempo, para que su débil ejército no pueda impedir las futuras anexiones de Arizona, Colorado y las dos Californias.

También, en *La invasión* cuento de los varazos que nos propinaban los gringos en pleno centro de la ciudad:

Ese mismo jueves, en la plaza de Santo Domingo, empezaron los castigos públicos para demostrarnos la du-

reza implacable que iban a imponerle a la ciudad. La gente se apelonaba en los alrededores para presenciarlos con una expectación como yo sólo la había visto en los desfiles.

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

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

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

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

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

Vi a una lépera hacer señas obscenas al tiempo que gritaba:

—Yanqui hijo de puta, vete a darle de azotes a tu madre.

No tardó una mano gigantesca —como si hubiera descendido del cielo mismo— en caerle encima, tomarla de las greñas y llevársela a rastras.

Por eso después, si alguno decía insultos, lo hacía por lo bajo y como si más bien se lo bisbiseara al oído a la persona que tenía junto.

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

El corro de soldados norteamericanos cantaba los varazos:

—One, two, three, four, five...

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

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

Pero, bueno, el problema de recoger estas anécdotas inconcebibles de nuestra historia con los Estados Unidos es que le damos nuevas ideas a Trump. Dios nos libre. **U**

Homenaje en Bellas Artes

Manuel Felguérez

Luis Ignacio Sáinz

...m'exalta el nou i m'enamora el vell...
JOSEP VICENÇ FOIX (1893-1987)

Manuel Felguérez amarra en su obra pulsaciones de épocas muy diversas, deviene una especie luminosa de nudo entre generaciones dispares que lo reconocen en calidad de referencia de todo aquello que además de pensarse puede adquirir su realidad en el plano de un lienzo, una estampa, una escultura o un mural. Ser transitivo que se forma e informa a través de la mirada, siendo capaz de actualizar el patrimonio más remoto, pero también de añejar la más reciente de sus soluciones compositivas. Embona a la perfección con el dicho del poeta-repostero Josep Vicenç Foix: “Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo”.

Estamos en presencia de alguien atemporal, por su vitalidad, por su frescura, por la contundencia de su fábrica. En este sentido y a propósito de *El espacio múltiple*, Octavio Paz aseguraba que Manuel Felguérez resulta “excelente crítico de sí mismo”. Le asistía la razón al poeta; tan es así que con claridad de pensamiento nuestro creador se autoexplica:

Para la formación del estilo personal existe un punto que es de suma importancia. Tiene que ver con la percepción de los artistas que te impactaron fuertemente durante la juventud. A mí me tocó ver y conocer a [Georges] Braque, a [Constantino] Brancusi, vi exponer a [Pablo] Picasso, estudié con [Ossip] Zadkine [...] un mundo de orden y de composición al que nunca pude renunciar. Pero también estuve en Nueva York y conocí la obra de [Arschile] Gorki, de [Roberto] Matta y a [Willem] de Kooning... y tampoco pude renunciar a la intuición y al desorden. Una vez más la dialéctica —que puede verse como contradicción— patente en toda mi obra.

Ahora bien, la gracia de quien naciera en San Agustín Valparaíso, Zacatecas, el 12 de diciembre de 1928, radica en que, además de decirlo, lo ha cumplido. Su lenguaje plástico reconcilia tales extremos con suavidad, sus piezas se distinguen por esa cualidad de *coincidentia oppositorum*, la conciliación de los opuestos de Nicolás de Cusa. Fiel a sus voces profundas, Manuel Felguérez no ha dejado de cambiar, de imponerse sus personales rupturas estilísticas, para mantener su reconocible modo de ser en el mundo y de predicarlo. No importa la fecha de la obra que observemos de este creador, siempre sabremos que es de su autoría. A eso le denomino rigor y consistencia, sin repetirse, renunciando a convertir sus hallazgos en fórmulas; por allí asoman invariablemente sus señas de identidad, las huellas de su pasión por convidarnos las constelaciones de su insaciable percepción.

La historia del discurso plástico de Manuel Felguérez reposa en su fortaleza. Su voluntad emerge de su interior, sin vacilaciones técnicas y sin devaneos con terceros. Reconoce sus cambios, no les teme, los asume. Cuando le conviene, porque le convence, modifica sus puntos de vista y sus plataformas creativas —en términos plásticos se entiende, ya que se trata de un sujeto de principios sólidos, “metálicos” me atrevería a sostener—. En él, y en sus fases creativas, conviven, sin conflicto, distintas formas de expresión artística y de ser. Jorge Alberto Manrique interpreta este proceso creativo en un texto de 1974:

Así, la inquisición sostenida que mantiene Felguérez ha podido ser a lo largo de los años, múltiple y diversa, ha podido ir de un medio a otro, del uso mayor del color a su abstinencia casi absoluta, del empleo del rasgo o la pincelada a su desaparición total y la adopción de formas geométricas donde ha sido eliminada toda textura. Y desde

luego ha podido transitar indistintamente entre la pintura y la escultura: que esto no se debe sólo al hecho de que haya tenido una formación de escultor, sino a que no se “expresa” como pintor o bien como escultor, sino que se sirve del color o del volumen, o de ambos, para proseguir su labor inquisitiva, utilizando lo que en un momento dado tiene a mano, yendo de un lado a otro.

En realidad todo el nuevo ensayo de Felguérez, tan limpiamente y tan conscientemente llevado hacia delante, se sitúa en el terreno de una investigación sobre el lenguaje; investigación que se hace con formas, con colores, con volúmenes, y que no pretende llegar por sí a la palabra sino a los caminos de la palabra: pretende, tan endeble como se le quiera suponer, la seguridad de un método: una retórica en el sentido original, no válida por sí misma, pero sí válida en tanto pueda lograr la aproximación al lenguaje.

Una de las virtudes centrales de su vocabulario manifiesta la infinitud de lo representado, la recomposición duradera, la postulación renovada del objeto. Compositor de imágenes y hacedor de volúmenes que se impone a la materialidad de sus medios y soportes; de aquí emerge el problema de la relación entre razón y realidad, vínculo conflictivo que exhibe la profundidad de la labor intelectual de Felguérez. Tan acabadas se nos presentan sus piezas que podríamos equivocarnos y creer que aquello que apreciamos es el resultado de un lirismo poético; lejos de ello, sus composiciones devienen efectos de un dilatado proceso de reflexión, acumulación de cultura y capital emotivo y de adiestramiento ocular, a un grado que resulta obligado interrogarse: ¿es el objeto mismo real?

Constructivista expresivo cuya característica vertebral, esa de indagar sobre el estatuto de lo existente, linda con la propuesta de Edmund Husserl, donde “la conciencia, o el sujeto mismo de la conciencia, juzga sobre la realidad, pregunta por ella, la conjetura, la pone en duda, decide la duda y lleva a cabo declaraciones racionales de legitimidad”. Fatigar la objetividad, apoderarse de ella, “torcerle el rabo”, como quiere el poeta a las palabras, para ofrecer su visibilidad táctil y observable.

Sucesión de formas que, en el acto de mostrarse, urden un argumento reconocible: el de la aprehensión de una realidad que el artista comparte con los integrantes de una peculiar comunidad de diálogo compuesta por guardianes dedicados a escudriñar, atisbar y espiar. Impuesto el voto de silencio, queda tan sólo el placer furtivo de la mirada, el deleite del delito de participar en una disonancia ocular que trastorna los rituales de un arte que, tiempo atrás, despojó a la mimesis de su confianza. La representación pierde sentido cuando el cuadro o la escultura se yerguen en su propio paradigma. Entonces, la pintura se alimenta de pintura; los colores

se buscan y aparean sin obedecer lo dispuesto por un boceto; la escultura se alimenta de escultura, los planos se sitúan y localizan sin acatar prescripciones, se entroniza la necesidad de postular un espacio propio, que en las reglas del artista tienda a autogenerarse. Cadencias, ritmos, secuencias, armonías, que marcan la geografía de Manuel Felguérez.

Aludimos en consecuencia a sus modalidades de invención como si se tratase de ejercicios reflexivos, auténticos dispositivos de análisis e interpretación. Por ello, aunque nos sorprenda, es natural que a una pregunta de Cristina Pacheco le respondiera: “las artes plásticas giran alrededor de las palabras pero carecen de ellas”. En efecto, el ansia de expresión de su escritura se desplaza en el tránsito que parte de su imaginación hacia su representación en tela, papel o volumen. Los resultados no son fáciles de leer, calan en nuestro intelecto, reposan en nuestro sentimiento. La de Manuel Felguérez es una caligrafía sugestiva e insinuante que ofrece sus deseos sin esperar nada a cambio, y que se desdobra impetuosa en disfraces irrepetibles: movimiento sin reposo, silencio transparente, belleza indispensable. Acertijos de la forma, adivinanzas del espacio que procuran la molición del ánimo.

No por sabido es menos cierto que el mundo humano se extiende hasta donde alcanza el lenguaje, abarcando un territorio apropiable sólo por la mediación de las palabras; habría que agregar a las imágenes, para contar con el panorama completo. Y esos dardos, las voces o “vasos sagrados” según Agustín de Tagaste luego obispo de Hipona, y también las representaciones añoran la unidad perdida: reconciliar el deseo del sujeto predicativo con el orden cósmico de la realidad. Nombrar las cosas y los seres, figurarlos, suerte de empeño iniciático que hace de nosotros un animal de excepción. Quizás esta sea la razón en la que repose el porqué de la denominación que los griegos quisieron aislar en relación con el ser: *zoon lógon éjon*, “animal provisto de la palabra”, y añadiría su visualidad. Definición que trasciende, la rigidez inmanente a la expresión “animal racional”, acomodada a un Occidente cansado, situado de espaldas a la imaginación de los antiguos, quienes no vacilaban en reconocer el *epos*, la fuerza —justo— de la expresión con aliento poético. Y cabe la pintura y la escultura en esta acepción de nuestra ontología, por la contribución de creadores del tamaño de Manuel Felguérez.

Así, pues, el valor del lenguaje en su sentido más amplio estaría relacionado con su capacidad para establecer realidades: ya sea en calidad de escenarios compartibles (intersubjetivos), ya sea en calidad de mundos posibles o figurados (subjetividades fundantes y expansivas). A esto se ha dedicado nuestro artífice inventor durante poco más de seis décadas, mostrando y demostrando que la fantasía suele, talento mediante, establecer su vi-



Manuel Felguérez con indígenas lacandones en una expedición en 1948

gencia. Lo real pareciera configurarse desde la postulación que los sujetos hacen de ella; más aún por aquellos que poseen el don de fusionar ficción, mito y fábula con veracidad, substancia y materialidad.

El arte de Manuel Felguérez funcionaría como “reclamo del futuro”; haciendo de él un devoto de lo que todavía no es, y por lo tanto constituye materia de prefiguración crítica. Sin renunciar a sus múltiples herencias, entendiendo que el pasado y la memoria se forjan mediante elecciones conscientes, expresándose como conjeturas, privilegia el porvenir, el tiempo de la lejanía posible: la conciencia anticipatoria de la creación. La realidad no es racional, sólo adviene razonable, es decir, objeto capaz de ser apropiado por el sujeto que conoce. La intencionalidad no es cuestión de las relaciones existentes en el mundo, descansa en comparaciones entre varios mundos posibles: asunto intermundano del quehacer estético. Así las cosas, la estimulante circunstancia —y el imaginario que de ella bosquejamos— suele atrapar a quienes moran en ella y la perciben y predicen justo porque sus componentes aúnan a su propia materia una serie de valores simbólicos y usos sociales, con-

virtiéndolos en “objetos fatalmente sugestivos”, a decir de Roland Barthes. Estos se evaporan, dislocan y cosifican; en suma, se tornan mitos. Manuel Felguérez se alza por encima de las mezquindades del mundo, compartiendo con nosotros los resultados de su empeño: trofeos y botines inagotables (formas, texturas, cuerpos, símbolos, territorios, colores, volúmenes y emblemas), tantos en número y contenido, que impiden su plena clasificación y censo. Y en su vastedad resultan un instrumental aplicado para contener los sinsabores de nuestro entorno, haciéndolo más amable justo por su capacidad de alterar el orden del mundo. Semejante intervención nunca sobreviene en caos; al contrario, perfecciona el escenario en el que nos movemos, logrando que sus artificios, pinturas, estampas y esculturas eviten convertirse en balumbas (conjuntos desordenados y excesivos de objetos o cosas; del latín *volum na*, bultos).

Esta táctica compositiva encuentra su origen en la conversación figurada, en los ires y venires de la oralidad virtual, en el intercambio de ideas, sensaciones y, en primer plano, emociones. Sus trazos cromáticos son fuego hermético y llama pudorosa que esperan ser des-

cubiertos y comprendidos por los otros: los espectadores concebidos en calidad de intérpretes. Un anhelo marca su producción: el de la coincidencia y la contemporaneidad de quien se esfuerza en comunicar creando con aquel otro, real pero no conocido, que le contesta viéndolo en ausencia. Como si se preguntara el artista, recurriendo a los versos de Jaime Torres Bodet: “¿Quién mira, con mis ojos, lo que miro?”. La aparente contradicción que recorre su obra es desmontada, paso a paso, por Octavio Paz:

Las proposiciones de Felguérez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto: son cosas que podemos ver y tocar. Pero son cosas dotadas de propiedades mentales y animadas no por un mecanismo sino por una lógica. [...] Formas-idea, dice Felguérez, excelente crítico de sí mismo. Pero no hay nada estático en ese mundo [...] Un arte que tiene el rigor de una demostración y que, no obstante, en las fronteras entre el azar y la necesidad, produce objetos imprevisibles. Los objetos de Felguérez son proposiciones visuales y táctiles: una lógica sensible que es, asimismo, una lógica creadora.

Tal sentencia revela una convicción profunda sobre la fábrica de formas en que deviene su vocabulario plástico: su necesidad de compartir sentidos. No de esos que se definen de una buena vez y para siempre, sino de aquellos otros que surgen espontáneos, transformando su naturaleza. Los colores como letras articuladas, las imágenes y los sólidos como frases, el encuentro de unos y otras como empeño gramático. El suyo es un arte que se limita a luchar por la expresión efectiva de una sensibilidad ilustrada. En sus propias palabras: “el arte siempre fue un lenguaje comunicativo y el artista que no comunica no existe”. Coincide con Rufino Tamayo: “Lo esencial es el equilibrio independientemente del motivo”. Y vaya que la industria de Manuel Felguérez gravita alrededor de una estabilidad que sabe distribuir las intervenciones en la composición. En dos o en tres dimensiones sus orbes salvaguardan la perfección de eso que a falta de mejor término denominamos “armonía”: la proporción y correspondencia de una cosa (gesto, trazo o volumen) con otra. Por eso no le arredran los espacios desnudos que nunca están vacíos, compareciendo en calidad de atmósferas en su silencio significativo.

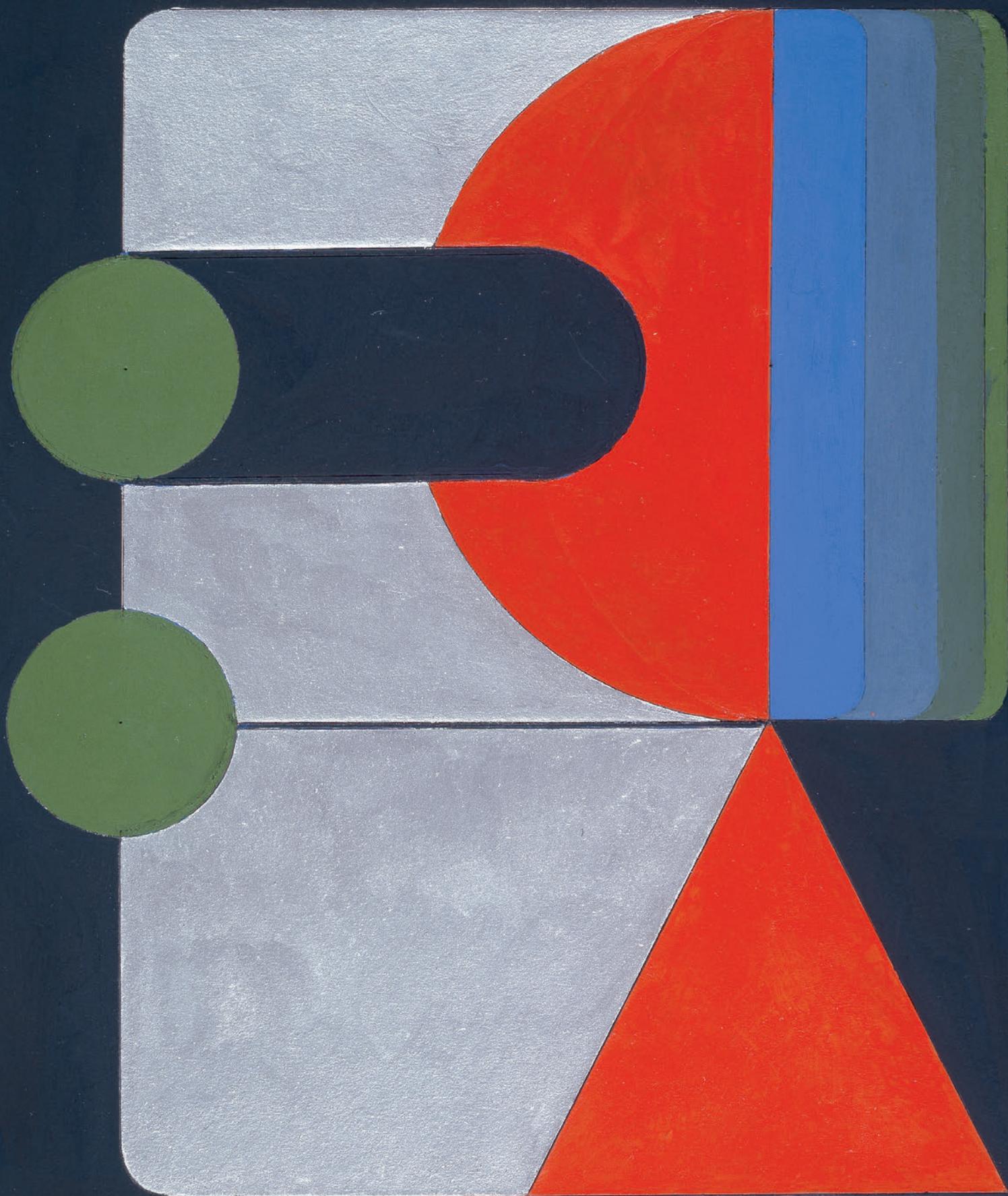
Juan García Ponce comprendió desde sus inicios, en el remoto año de 1960, la fuerza de nuestro artista total: “Felguérez nos entrega así su imagen del mundo, un mundo concreto, que se cierra en sí mismo y se hace armónico al captarse su esencia más pura y duradera. Es por esto un verdadero poeta, un poeta que ha renunciado a los adjetivos y que puede, con sólo ordenarlos debidamente, devolverle su profundo significado a cada sustantivo”.

Uno de los secretos de su geometría comparece en la movilidad de sus composiciones, como si se tratase de registros diacrónicos entre fases de un desplazamiento, que anuncia un universo en construcción: “modos de aparición subjetivos”, en una inagotable batería de formas en rotación, de volúmenes en translación. Su lenguaje desarrolla un decidido empeño gramático; no en el sentido de que busque comunicar un sentido único (ese *kerygma* entendido como epifanía), sino en tanto estrategia plástica que pronuncia letras y sílabas que encierran el misterio de la vida, la contienen en versión de posibilidad, son advertencias de entes en gestación. No promete nada en específico pero cumple con nuestras expectativas; y en esta dirección irrumpe otro factor constitutivo de su lenguaje, que calificaría de estructural: la capacidad de sorprendernos. Sus obras nunca acontecen en el escenario de lo evidente; se identifican con lo inesperado, las soluciones sobrevienen lógicas y naturales, pero no lo son; hay en ellas rasgos mágicos de una inspiración adiestrada en los rigores del gabinete y el taller, la lectura, la reflexión y la observación sistemática.

Manuel Felguérez es un intelectual aplicado, cuya voluntad de rigor creativo le faculta a asociarse, además, con tópicos de la ciencia de difícil comprensión para nosotros los mortales: la astronomía y las trayectorias elípticas de Kepler, los autómatas de Hagelberger, el cálculo tensorial de Lobachevsky, el monocromatismo de Josef Albers. Sirvan tales menciones de apunte, ya que más abundantes son los goznes que lo vinculan a la física y la mecánica; tan es así que uno de sus sitios favoritos en una ciudad donde ha pasado muchos años cruciales de su formación, París, es el Musée des Arts et Métiers, fundado en 1794, localizado en la abadía de Saint-Martin-des-Champs. Empero, uno de los rasgos más peculiares de su sistema de signos descansa en su rebeldía consciente para no dejarse confinar en su propio conocimiento. Impone su libertad por encima de las ataduras del saber que ha atesorado en su vida.

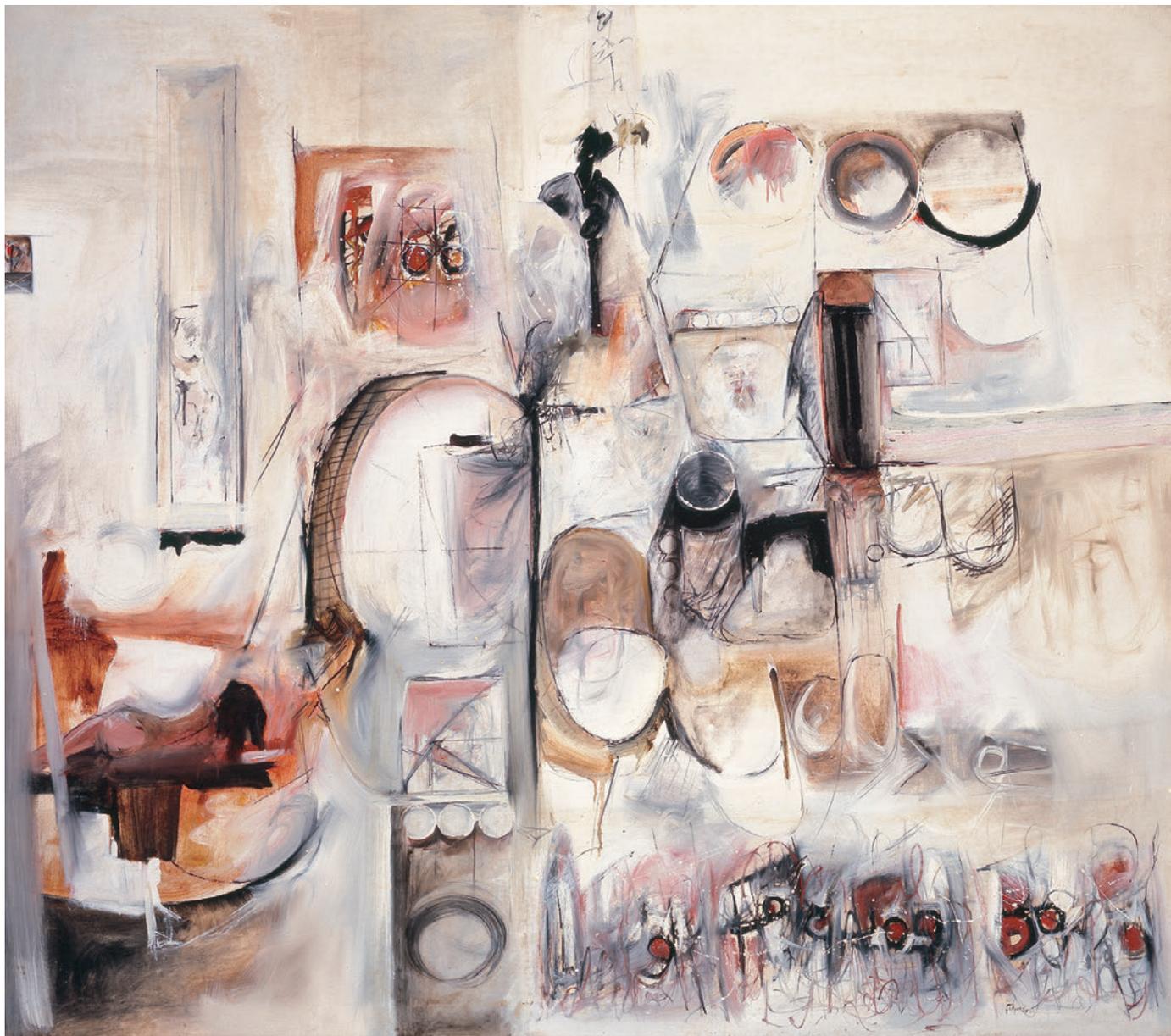
En sus piezas, en algún pliegue, intersticio o trazo, si nos esforzamos, encontraremos guiños de un humor que expone su vitalismo crítico, su ludismo informado. Asume con seriedad su proceso creativo y el tratamiento compositivo, rehuyendo la solemnidad y la autocomplacencia; juega, piensa, siente y se emociona, pero también delibera y duda, analiza e interpreta, sin prestar demasiada atención a la opulencia de su arte. Con sencillez y naturalidad nos ofrenda sus alimentos terrestres que lo son del espíritu: paisajes interiores y vistas panorámicas que celebran sin distinciones lo alto y lo bajo, lo interior y lo exterior, la vida y el pensamiento, la velocidad y el reposo.

En esta vastedad contradictoria es como disfruto y comprendo a Manuel Felguérez, el insaciable.



Manuel Felguérez

< *Punto análogo*, acrílico sobre cartón, 36 x 30 cm, colección del artista, 1973



Voyeur, óleo sobre tela, 102 x 115 cm, colección de Mercedes García Beatty, 1966

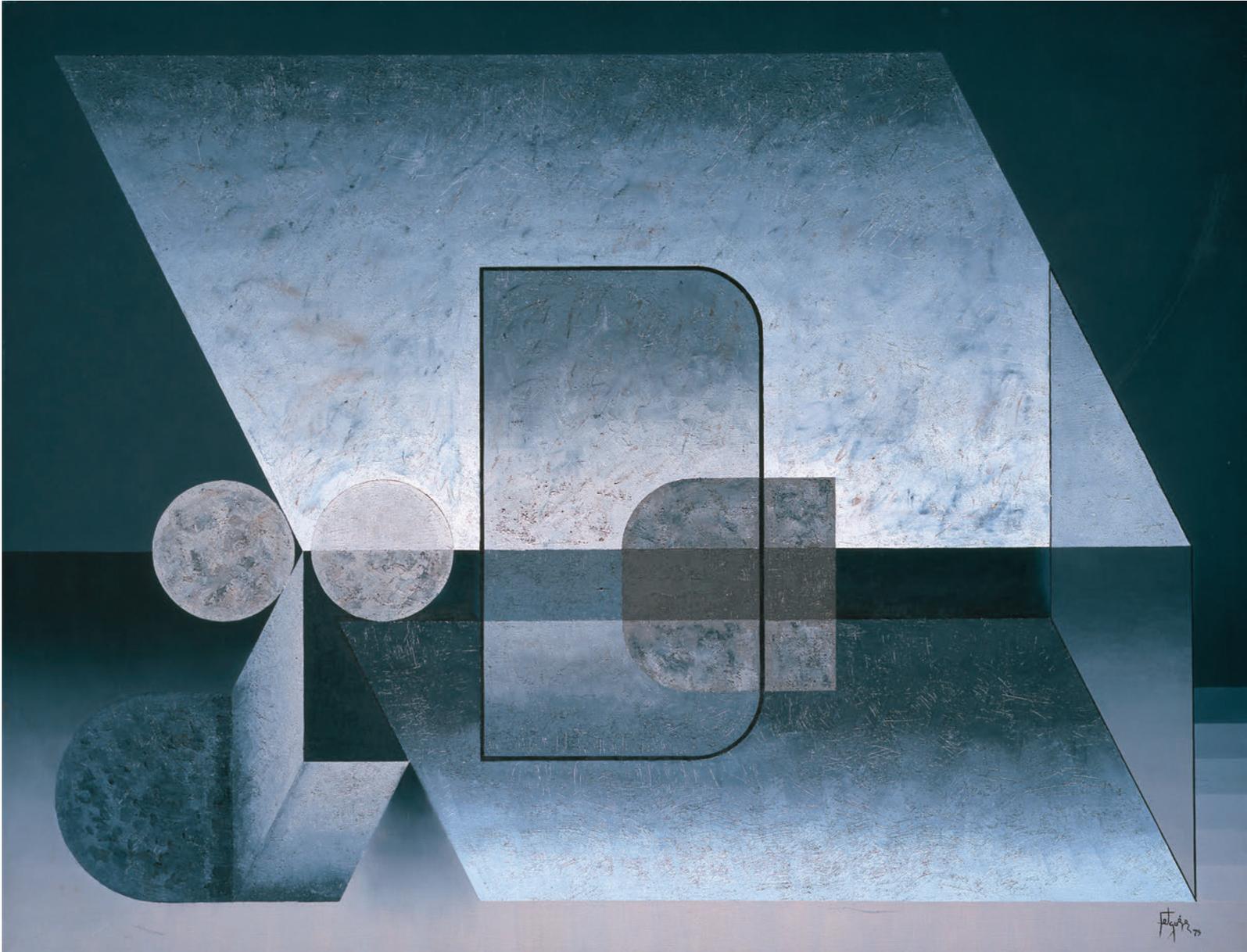


Urania, óleo sobre tela, 115 x 135 cm, colección del artista, 1967

Tierra indolente, óleo sobre tela, 240 x 320 cm, colección particular, 2008 >







El día que murió Albers, óleo sobre tela, 120 x 155 cm, colección del artista, 1979

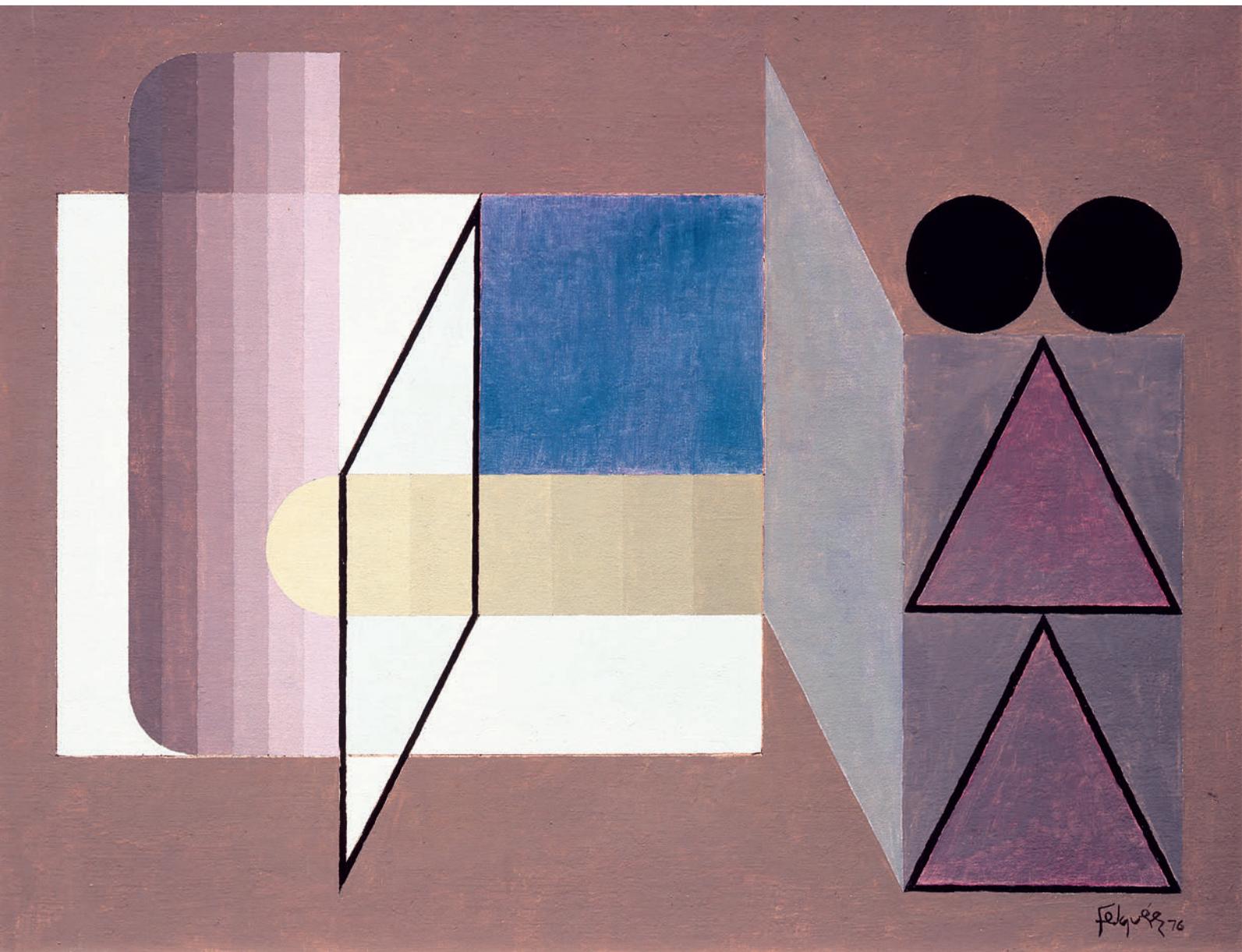


Imagen en distintos tiempos, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, colección del artista, 1976

Inicio de un viaje, óleo sobre tela, 60,5 x 30 cm, colección de Mercedes de Oteiza, 1959 >



Felipe
59

Alfonso Reyes

Visión de Anáhuac desde el Parnaso

Patrick Johansson K.

Alfonso Reyes, el genial polígrafo que moldeó las letras mexicanas de la primera mitad del siglo xx, supo enriquecer su visión literaria con el conocimiento de la cultura griega. Sin embargo, también fue un lector diligente de la literatura francesa, en concreto de la corriente parnasianista de finales del xix, cuyas huellas se aprecian en la escritura de su famoso texto Visión de Anáhuac.

La transparencia del aire de Anáhuac y el “éter luminoso” que envuelve el valle se perciben magistralmente en la translucidez del discurso alfonsino, opacidad verbal en la que se refracta poéticamente la imagen de los garfios vegetales erizados de Tlaltecuhlti, “Señor o Señora de la tierra”, versión mexicana de Gea, la cual suscita a su vez una anamnesis épico-histórica hacia un pasado indígena inspirado por Clío.

Para expresar lo “tónico” de Anáhuac y satisfacer a los que gustan de “tener a toda hora alerta la voluntad y el pensamiento claro”, Alfonso Reyes adoptó un estilo “heráldico y organizado” que genera una atmósfera de extrema nitidez propia de la “región más transparente del aire”. Este punto de vista lo determina sin duda la inte-

riorización de lo percibido o lo vivido, así como la profunda infusión de la información contenida en documentos y obras consultadas, en el ser del poeta. Pero lo caracteriza esencialmente la elevada cumbre cultural a partir de la cual divisó el paisaje y su historia: el Parnaso; tanto el Parnaso de Apolo y de las musas como el Parnaso estético-literario francés de finales del siglo xix.

EL PARNASO HELÉNICO:
INTELECTUALIDAD Y POESÍA APOLÍNEA

El estudio del mundo griego, de su historia y de su literatura constituye una parte esencial de la obra de Al-

fonso Reyes. Numerosos ensayos sobre religión, mitología, filosofía, historia y literatura griegas; la tragedia *Ifigenia cruel* y varios de sus poemas revelan el profundo interés que tuvo por la “cuna de nuestra civilización”, cuyos paradigmas axiológicos y estéticos hizo suyos.

El mundo helénico presente en la obra y el pensamiento de Alfonso Reyes se perfila más claramente cuando se vuelve un marco de referencia para la aprehensión de otro mundo, el mundo indígena; un punto de vista a partir del cual aprecia sus valores y orienta y matiza necesariamente la visión que tiene de él. Detrás del hombre indígena, descrito con una poética concisión (a través de la mirada de Cortés o Bernal Díaz del Castillo) se asoma el Hombre como “medida de todas las cosas”. Abundan las referencias a las culturas clásicas. En “Moctezuma y la Eneida mexicana”, por ejemplo, Reyes compara la entrega del imperio azteca a Cortés con la rendición del rey Latino a los Troyanos,¹ el *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*, la “Biblia India”, es objeto de comparaciones con la *Iliada* y la *Odisea*. El “teatro musicado”, los bailables de los “ixtoles” y la “incipiente comedia griega” son equiparados. El *Rabinal Achi* de los quichés de Guatemala recuerda el vetusto ritual del Ática,² etcétera. La universalidad humanista de los valores, propia del mundo griego, fue un marco de aprehensión del mundo mesoamericano. Podríamos decir, de manera algo hiperbólica, que es desde el Parnaso que Alfonso Reyes contempló el valle de Anáhuac.

El Parnaso es el monte de Apolo, divinidad solar, dios escultor, numen de la claridad y de la nitidez del pensamiento, quien, según Nietzsche, se opone dialécticamente a la difusión de las ideas en la ebriedad dionisiaca del ser sensible. El culto griego a la razón y la intelectualidad mayéutica, la nitidez apolínea de los conceptos y de las formas, sobre todo de las formas verbales que los expresan serán un parangón para Alfonso Reyes en su descripción de Anáhuac y en su retrospectiva cultural. Una perspectiva racional y un afán de comprender generaron en Alfonso Reyes el placer casi visceral de razonar, una predilección por el análisis crítico y el control intelectual de las emociones; un modo impersonal que confiere al texto una universalidad atemporal, marmórea; un culto a la naturaleza física y humana, sobria, depurada; una verdad idealizada y por tanto más significativa. *Visión de Anáhuac* manifiesta la fusión del arte y de la moral, una elevación distante del punto de vista para una mejor apreciación.

El Parnaso es también el monte de las Musas, por lo que la poesía, el arte de combinar las sonoridades, los ritmos, las palabras para evocar imágenes, generar sensa-

ciones y emociones, será el medio de hacer revivir el valle de Anáhuac en las mentes y los corazones de los lectores.

La poesía apolínea y además documentada de Alfonso Reyes en *Visión de Anáhuac* remite a su vez a otro Parnaso: la corriente literaria francesa de finales del siglo XIX.

EL PARNASO FRANCÉS

Como su nombre lo indica, el movimiento poético que surgió en Francia a finales del siglo XIX consagra el renacimiento de valores morales y estéticos propios de la Antigüedad helénica. A estos valores ya mencionados es preciso añadir los que caracterizan el Parnaso como corriente estético-literaria en su momento y que encontramos en el palimpsesto del texto aquí referido.

El *positivismo* ha ejercido una influencia notable sobre la literatura de finales del siglo XIX. En términos muy generales, la “*génération savante*” (“generación sapiente”) de la que habla Leconte de Lisle no debía abandonarse al lirismo prevaleciente en el Romanticismo y no compartía los entusiasmos que suscitaba el poeta épico de antaño. Tenía que tomar “la vía inteligente de la época”, es decir, la que proponía la ciencia y la filosofía positivistas. Con base en fuentes y documentos históricos, el poeta tenía que recrear “las ideas y los hechos, la vida íntima y la vida exterior, todo cuanto constituye la razón de ser, de creer, de pensar, de actuar de las razas antiguas”.³

Visión de Anáhuac y los demás textos de Alfonso Reyes que atañen al pasado indígena y a la Conquista manifiestan claramente este afán de objetividad histórica. Pocos escritores ofrecieron en un texto breve una *resurrección* del pasado prehispánico que conciliara a este punto el poder evocador de la poesía con la solidez histórica de la información disponible en su tiempo.

La primacía de lo *descriptivo* en la poesía, ya postulada por este antecesor de la corriente parnasiana que fue Théophile Gautier, es manifiesta en *Visión de Anáhuac*. El paisaje además de detonar la retrospectiva histórica, da una imagen austera del indígena nahua y de su civilización. El mundo prehispánico está contenido en la descripción verbal que Alfonso Reyes hace del valle. La rapacidad visual del poeta le permite percibir y desprender las formas y los colores naturales y reproducirlos mediante pinceladas y contornos verbales que hablan a los ojos. Se establece asimismo, según el canon parnasiano, una relación estrecha entre las creencias de los pueblos, el paisaje y el clima que las hicieron florecer.

La *pureza de la lengua* es otro postulado teórico propio del Parnaso. Leconte de Lisle en el prefacio de *Poèmes antiques* insistía sobre la necesidad de “purificar” el len-

¹ “Moctezuma y la Eneida mexicana” en Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo XXI, FCE, México, p. 453.

² “Introducción a la poesía indígena” en Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo XII, FCE, México, p. 291.

³ Cfr. Leconte de Lisle, “Poèmes antiques” en *Littérature, textes et documents*, Nathan, Paris, 1986, p. 368.

guaje poético dándole “formas más nítidas y precisas”,⁴ cuidando la versificación, las sonoridades y el ritmo para lograr una belleza regular, armoniosa y tranquila, grave, austera, parecida a las estatuas de mármol que expresaban su idea de belleza.

La *forma* que circunscribe nítidamente lo que se quiere expresar parece haber sido esencial en la estética parnasiana. Se opuso en esto a los excesos del lirismo romántico y al derrame formal que lo manifestaban.

En esta misma perspectiva, la *impersonalidad* y la *distancia* buscarán sustituirse a un *yo* omnipresente, reduciendo asimismo la exaltación subjetiva del poeta en aras de una objetividad más transparente. La emoción debe someterse a la ley de la forma, a las exigencias formales de la belleza. La distancia e inclusive la altura desde la cual se considera el tema tratado son asimismo parámetros propios de la estética parnasiana.

LA HORA DE ANÁHUAC: UN POEMA PARNASIANO

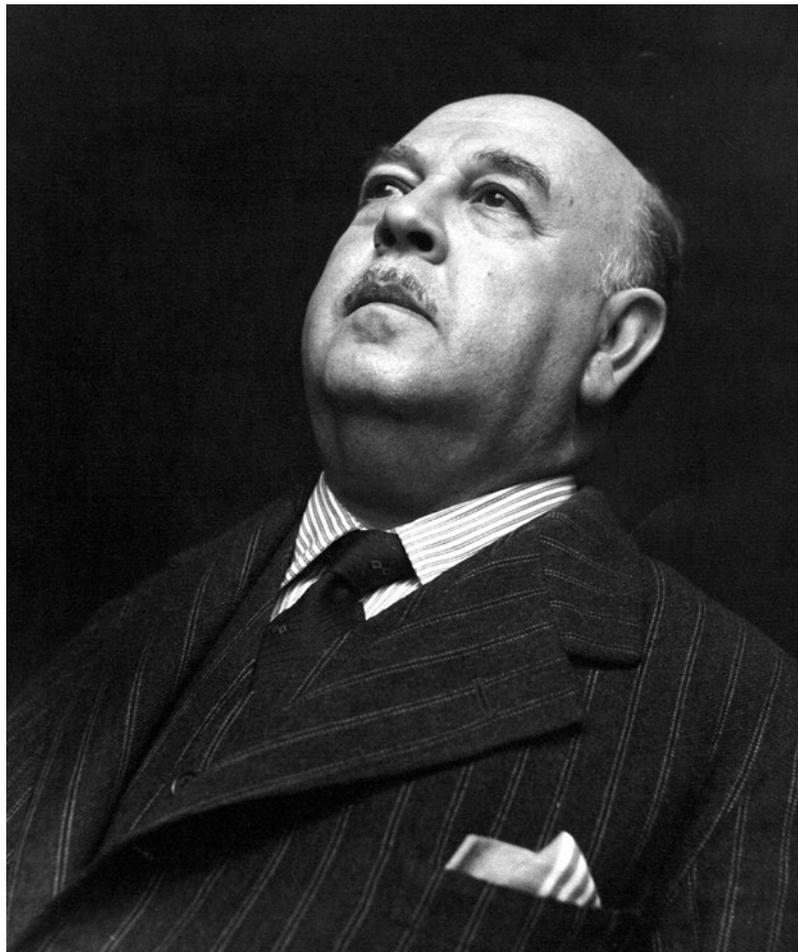
Un atisbo poético: “La hora de Anáhuac”,⁵ elegía sin derrame lírico, hecha de sólidas y marmóreas estrofas con agudas aristas sonoras, antecedió a *Visión de Anáhuac*. Evoca, como su nombre lo sugiere, la última hora de un mundo indígena que llegó a su fin, mediante una esplendorosa agonía versificada en el más puro estilo parnasiano, digno de Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville o José María de Heredia. Escrito en 1912, sus catorce estrofas monumentales constituyen un verdadero pórtico literario por donde se accede a *Visión de Anáhuac*. En este poema, el conocimiento de la cultura náhuatl prehispánica que tenía Alfonso Reyes se manifiesta en una descripción poéticamente sobria pero altamente ilustrativa. El descenso de los ciervos que ostentan “altas diademas” en hileras rítmicas, el temblor de sus piernas, la palpitación de su sed, la flecha “regida de plumas” que “vibra” en su cuello y su caída “arrodillando el tributo” anticipan de manera magistral la hora en que la diadema del ciervo y la corona de Moctezuma, ambos “reyes de Anáhuac nutridos con dulces raíces”, rodarán al suelo.

Una lenta subida anagógica (es decir, la búsqueda de una elevación espiritual en la que todo converja) de seis estrofas culmina con la imagen proféticamente mestiza del águila y la serpiente “figurando blasones”, y de los colores del lábaro patrio. El descenso inicia con los combates que los “crinados guerreros” libran, con las cabezas y las orejas cercenadas.⁶ Sigue la exploración in-

⁴ *Idem*.

⁵ Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo X, FCE, México, pp. 61-63.

⁶ Alusión a la petición que hiciera el *tlahtoani* de Colhuacan Coxcoxtli: que sus cautivos mexicas, mercenarios, le trajeran una oreja de cada enemigo. Cfr. *Códice Boturini*, lámina 21; *Códice Aubin*, folio 20v.



Alfonso Reyes

dagatoria del cielo nocturno, los fatídicos horóscopos que anuncian al “Hijo del Sol”, e Ilhuicamina que “recobra sus flechas”.

El conquistador “erizado de púas” como enemigo cardo vendrá a derrocar a un Moctezuma “dulce y turbador como el magnético lirio”, “bulto de hombre” más capaz que cualquier cristiano de martirio. La última hora de Anáhuac “tiende el cuello a la hoz de las horas nuevas” en un poético claroscuro de vida y de muerte.

La virtuosidad descriptiva de Alfonso Reyes, la distancia y la impersonalidad, la aptitud para reproducir formas, líneas, colores, la belleza regular, armoniosa, equilibrada, la austeridad, la exigencia plástica, una mística de la belleza, la precisión léxica de palabras que son imágenes y sobre todo una emoción tormentosa formalmente contenida en los diques marmóreos de las estrofas corresponden de manera arquetípica a la estética parnasiana:

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant.⁷

⁷ “Esculpe, lima, cincela; que tu sueño flotante esté sellado en el bloque resistente”. Théophile Gautier, “L’Art”. Cfr. *Emaux et Camées en Littérature. Textes et documents*, p. 364.



Diego Rivera, *La gran ciudad de Tenochtitlán*, 1945

EL CINCEL LINGÜÍSTICO DEL POETA PARNASIANO

La distancia que toma el autor parnasiano con el objeto de su descripción se manifiesta también en el lenguaje que emplea. En este contexto también la palabra tiene los “agudos contornos de la estampa”; es una “cara abstracta sin color que turbe su nitidez”. Para describir la vegetación de Anáhuac, adentrarse en su historia y evocar a su gente, Alfonso Reyes podría haber recurrido al español de México en el cual pululan los indigenismos y haber elaborado un verdadero fresco acústico afín al “tímido puerco espín”, al maguey, a los órganos “paralelos unidos como la caña de la flauta”, o a los garfios erizados de las garras vegetales. Es probable que el mimetismo sonoro de los indigenismos se hubiera parecido a un exuberante bosque tropical y hubiera opacado la visión. Los “dulces chasquidos”, las vocales “que fluyen”, las consonantes “que tienden a licuarse” son una canturía gustosa que aprehendemos en su descripción magistralmente *distante* en español. En cuanto a esas *xés*, esas *tlés*, esas *chés* que “escurren de los labios del indio” tienen una suavidad de aguamiel en la lengua castellana que los refiere. La belleza de la lengua náhuatl y su dulzura tendrán que ser imaginadas en los contornos fonético-semánticos de la versión castellana de Alfonso Reyes.

LA NITIDEZ DEL TRAZO

La transparencia del aire de Anáhuac, su vegetación arisca y heráldica, el paisaje “organizado”, la atmósfera de extrema nitidez, la reverberación de los rayos solares en la masa montañosa de la altiplanicie central “donde el aire se purifica” remiten a su vez, en el ámbito estilís-

tico literario, a pinceladas verbales en las que el trazo y los contornos de las palabras y del pensamiento que entrañan se imponen al bullicio cromático de “otras regiones meridionales”. Para lograr esta nitidez formal que propicia la inteligibilidad de lo que se expresa, los colores vitalmente anárquicos deben ser opacados dando la primicia a la luminosa “armonía general del dibujo” y a la abstracción conceptual que permitirá su aprehensión plena.

Los “agudos contornos” de las estampas verbales de Alfonso Reyes no sufren un cromatismo parásito que pudiera turbar la claridad del concepto o de la idea que entrañan. El color, o mejor dicho los colores parecen haber sido asimilados a una efervescencia dionisiaca, anárquica que alteraba la nitidez del trazo. La transparencia, la “esterilidad aristocrática”, la luminosidad del otoño son el derrame visual que diluye los colores y sobre el cual destaca el trazo. En la primera parte, los colores brillan por su ausencia, y las escasas veces en que se evocan, se asocian al calor, al bochorno, a algo que adormece y quita las ganas de pensar.

Situándose claramente dentro de la corriente parnasiana antes definida, Alfonso Reyes fustiga de alguna manera las descripciones verbalmente exuberantes de los poetas románticos “donde nuestro ánimo naufraga en emanaciones embriagadoras”. Evoca, al estilo romántico pero con un dejo de ironía, “los chorros de verdura, los nudos ciegos de las lianas [...] la bochornosa vegetación, el largo y voluptuoso torpor”, sombra engañadora que roba “las fuerzas de pensar”. Lo que era para los románticos una lujurante expresión del dinamismo vital es, a los ojos de Reyes, una colorida y enredada expleción (el recurso retórico que consiste en acumular los términos para generar un sentimiento o una idea de abundancia o profusión)

que oscurece el entendimiento y hace naufragar nuestro ánimo.

Reyes resume este derroche verbal, “poesía de hama y de abanico”, en una fórmula lapidaria cuando habla de “los entusiasmos verbales de Chateaubriand”. La flora emblemática, “concebida para blasonar un escudo”, la vegetación arisca y heráldica del paisaje organizado, el paralelismo de los órganos son “caras abstractas sin color que turbe su nitidez”. Esta descripción parece una alegoría apologetica de una manera de escribir en la que los contornos verbales que definen una idea o una realidad deben a su vez circunscribir claramente su sentido.

Asimismo, la luminosidad, la reverberación, la transparencia, el “aire que brilla como espejo” y el otoño perenne que prevalecen en el valle de Anáhuac podrían ser una metáfora de un paisaje literario donde la sobriedad, la precisión y la medida apolíneas del intelecto se deben de imponer a los “entusiasmos verbales” dionisiacos que obnubilan la conciencia. Al sentir dionisiaco, difuso por definición, Alfonso Reyes opone tropos y figuras de pensamiento cuyos contornos precisos ayudan a aprehender la realidad y a conceptualizarla. En esta literatura, no desprovista de “cierta aristocrática esterilidad” podríamos decir, parafraseando a don Alfonso, la mente, mediante una mirada espiritual, “descifra cada línea y acaricia cada ondulación” de los contornos conceptuales retóricamente esbozados.

La descripción del valle de Anáhuac concluye con la aparición portentosa del águila posada sobre un nopal y devorando a una serpiente, vínculo entre lo natural y lo cultural “compendio feliz de nuestro campo” donde a partir del primer palafito “brotaría” una ciudad.

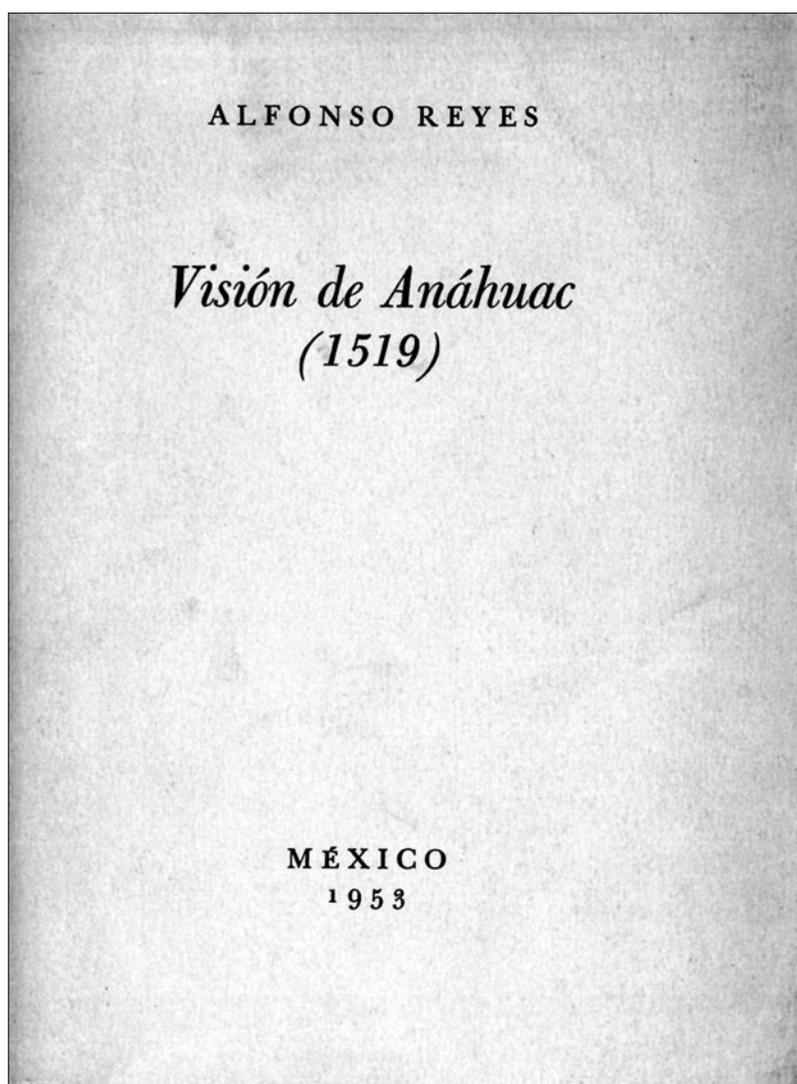
Antes de sumergirse en el “zumar” y ruido de la plaza, y de caer en este “mareo de los sentidos”, siguiendo a Bernal Díaz del Castillo, el autor describe la metrópoli azteca, desde lo alto, como la podrían haber visto los conquistadores desde el Paso de Cortés y desde su punto de vista muy propio: como una inmensa flor de piedra en medio de la laguna salada. Realiza luego un acercamiento, un enfoque casi cinematográfico, y se distinguen entonces las puertas, las calzadas, los edificios, las calles, los canales con las piraguas cargadas de fruta que surcan sus aguas, los puentes que las atraviesan, la gente que va y viene como una inmensa y colorida resaca humana que se ve, se escucha, se palpa y se saborea con los ojos mediante una poética sinestesia: “Las conversaciones se animan sin gritería: finos oídos tiene la raza, y, a veces, se habla en secreto. Óyense unos dulces chasquidos; fluyen las vocales, y las consonantes tienden a licuarse. La charla es una canturía gustosa. Esas *xés*, esas *tlés*, esas *chés* que tanto nos alarman escritas, escurren de los labios del indio

con una suavidad de aguamiel”.⁸ Asimismo: “Van y vienen las túnicas de algodón rojas, doradas, recamadas, negras y blancas...”; “Tiemblan en la oreja o la nariz las arracadas pesadas, y en las gargantas los collares...”; “Sobre los cabellos, negros y lacios, se mecen las plumas al andar...”; “Suenan las flexibles sandalias...”; “En las manos aletea el abigarrado moscador, o se retuerce el bastón en forma de culebra...”; “Las pieles, las piedras y metales, la pluma y el algodón confunden sus tintes en un incesante tornasol...”.

Aun en esta orgía de sonidos, colores y movimientos, el canon parnasiano mantiene su férrea ortodoxia gracias a una sucesión ordenada de aproximaciones frásticas, una virtuosidad verbal, visual y fonéticamente plástica, todo en un modo impersonal; un sentido finamente cincelado por un léxico rico y variado, con una densidad semántica, y contornos precisos que circunscriben las ideas.

Sigue la descripción del Templo mayor, “alarde de piedra”, la cual conjuga la precisión objetiva del arqueólogo y la visión propia del conquistador. El autor penetra

⁸ *Visión de Anáhuac* en Alfonso Reyes, *Obras completas*, tomo II, FCE, México, p. 18. Las siguientes citas provienen de esta edición.





Alfonso Reyes

luego en el mercado con Bernal Díaz, manteniendo sin embargo una prudente distancia apreciativa con lo narrado por el soldado español, y con el referente indígena por él descrito. Lo que parece un paseo por las numerosas “calles” del mercado configura de hecho un gigantesco mosaico de sonidos, formas, colores, texturas, olores y sabores distintos. Cada objeto descrito, cada color referido, cada sonido escuchado, cada fragancia o aroma percibidos, cada sabor apreciado o imaginado están singularmente recortados en esta exuberante profusión. La perfección canónica de la descripción, la veracidad de lo narrado, una mística de la belleza, la distancia impersonal, la armonía, la contención de la emoción dentro de un sólido marco léxico y frástico corresponden, sin duda, a la estética literaria del Parnaso.

Del mercado se pasa al palacio del emperador. Allí se encuentran “todas cuantas cosas se hallan en la tierra”, Moctezuma tiene “contrahechas en oro y plata y piedras y plumas todas las cosas que debajo del cielo hay en su señorío”. El polisíndeton crea, rítmicamente, una impresión de abundancia referida explícitamente en la frase. A la infinita cantidad de productos antes men-

cionados corresponde aquí la gran variedad de los objetos de arte. La babilónica descripción de los jardines de Moctezuma, del dédalo de salas y cámaras, de las jaulas con animales y del “infierno de ruidos” que forman, deja al lector en suspenso, sin aliento, y como el conquistador anónimo: “fatigado”, si bien embelesado.

La frase de Ignacio Ramírez: “La flor, madre de la sonrisa”, epígrafe de un capítulo dedicado esencialmente a la poesía indígena, muestra la perspectiva desde la cual se aborda el tema, y establece una relación sutil entre el lenguaje florido y la sonrisa, con todo lo que el hecho implica en términos estéticos y eidéticos. El capítulo inicia con una alusión al cuarto sol cosmogónico y a la lluvia de flores que cayó entonces, generando asimismo, según Alfonso Reyes, la alegría y la sonrisa.

Siguen unas consideraciones generales sobre la flor en distintos contextos expresivos. Nunca llama a la flor por su colorido nombre náhuatl: *xochitl*. Prefiere evocarla mediante las “fugitivas líneas” de una descripción en castellano, en un texto liminar que introduce su búsqueda en la poesía indígena.

Después de haber lamentado la pérdida de la poesía mexicana prehispánica, Alfonso Reyes cita parte de un poema intitulado *ninoyolnonotza*, conservado en el documento conocido hoy como *Cantares mexicanos*,⁹ en la traducción al español que hizo José María Vigil de la traducción del náhuatl al inglés que hiciera Daniel Brinton de este poema.

Después de este largo paseo por un paisaje literario indígena donde abundan las aves y las flores, Alfonso Reyes regresa a Anáhuac antes de concluir en el cuarto apartado de su *Visión*.

La última parte de la *Visión de Anáhuac* es una conclusión. Como lo dejaba presentir el texto epigráfico de Bunyan, el hecho de “ver” (*to see*) la “región” de Anáhuac, poéticamente “abierta” (*the open region*) por Alfonso Reyes, “llenarse” (*was filled*) con los seres que lo poblaron, es “grandioso” (*glorious*).

La visión literaria que da Alfonso Reyes de Anáhuac suscita esta “emoción histórica”, este “choque de la sensibilidad con el mismo mundo”. Sin el fulgor poético de este texto, para muchos, “nuestro valles, nuestras montañas”, y el pasado indígena de México serían como “un teatro sin luz”. Para que estos objetos de belleza, que son el paisaje de Anáhuac y el pasado de las etnias que lo poblaron, engendren “eternos goces”, su transmutación en el atesoramiento de la poesía es necesaria. La fusión del saber y del sentir en el crisol parnasiano de *Visión de Anáhuac* pone este mundo al alcance de los lectores. **U**

⁹ *Cantares mexicanos*, edición de Miguel León-Portilla, UNAM/Fideicomiso Teixidor, México, 2011, tomo 1, folio 1.

Silvio Zavala

Conquista y utopía

Jaime Labastida

A principios de febrero, El Colegio Nacional realizó un homenaje al historiador Silvio Zavala (1909-2014). En su participación, Jaime Labastida reflexiona sobre dos aspectos de la obra de Zavala: los derechos de la Corona española sobre los territorios americanos conquistados y los alcances y límites de la utopía llevada a cabo por Vasco de Quiroga en Nueva España.

Las apetencias intelectuales de Silvio Zavala tuvieron carácter múltiple. De entre todas, elijo apenas dos, las que me atraen más por las consecuencias que de ellas se derivan. Una la despliega en su primer trabajo, realizado a partir de una crónica, la que hizo un oscuro soldado del ejército de Hernán Cortés. Hablo, desde luego, de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. En este texto de Bernal, Zavala halló un aspecto que hasta ese momento había pasado desapercibido para los historiadores, rasgo en apariencia carente de significación, pero que guarda importancia extrema para comprender el proceso de la Conquista: el vínculo estrecho (mítico y jurídico) que existe entre *los intereses particulares* de los conquistadores y *el interés general*, el interés del *Estado*, que representa el rey.

El otro asunto que deseo tratar es el descubrimiento, hecho por Zavala, de las relaciones internas entre el propósito evangélico, político y social, de quien fue oidor de la Segunda Audiencia y luego obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, y la teoría utópica de Tomás Moro.

Entremos en el primer asunto. ¿Por qué el rey, el emperador o la Corona se arrogan el derecho de conceder *mercedes reales* y de establecer *acuerdos de rescate* o *con-*

quista sobre personas y tierras puestas a la luz por Cristóbal Colón? Es cierto que la reina Isabel financió el viaje colombino; no menos cierto que Colón jamás supo que había puesto su pie en tierras distintas a las descritas por Marco Polo y que, por lo tanto, el continente que pisaba no era el asiático. Edmundo O’Gorman ha escrito todo lo necesario para esclarecer el tema, sin duda alguna espinoso, de la *invención de América*.¹ Lo que ahora deseo poner en tela de juicio es el carácter de los *acuerdos*, sean tácitos o expresos, entre el rey y *los intereses particulares* de todos los conquistadores. Si hay *intereses particulares*, debe haber, por necesidad, intereses distintos, de orden *general*, a los que se oponen. ¿De dónde brotan estos *intereses generales*? ¿Quién los *representa*? ¿Quién fundó ese derecho? El asunto se sitúa en el orden de la teoría jurídica medieval que Ernst Kantorowicz

¹ Tal vez desde que publicó su libro *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (UNAM, México, 1947), Edmundo O’Gorman empezó a gestar la idea de que América no había sido *descubierta* sino *inventada*, porque en la polémica que sostuvo con Marcel Bataillon (*Dos concepciones de la tarea histórica*, UNAM, México, 1955), ahondó en el tema que luego culminó en un libro extraordinario, *La invención de América* (FCE, México, 1958).

llama *los dos cuerpos del rey*.² Kantorowicz ha demostrado cómo el *cuerpo* del rey se escinde, en la mentalidad medieval, jurídicamente (mítica y simbólicamente, se podría añadir) en dos segmentos: por un lado, el rey es un sujeto *particular* y posee bienes a título *personal*; por otro, *representa* al Estado, es una *persona ficticia, moral*: es, ante sus ojos mismos y los ojos de sus súbditos, *humano por naturaleza y divino por gracia*. De este problema, desde luego, no podía ocuparse Zavala, aunque se halle implícito en sus tesis. No trataré otros asuntos que Zavala examina con todo rigor. Mi interés se centra en un tema *mítico*, en el sentido profundo del concepto: el origen jurídico del *dominio realengo* sobre tierras y personas del Nuevo Mundo, título que jamás ponen en duda ni el rey ni los particulares.

Dice Zavala, tras de hacer una cita de Bernal, que los “trabajos y costas de particulares que descubren, pacifican y pueblan” la Nueva España se consideran “sujetos a un ente superior (rey y señor natural), a quien por las exigencias jurídicas de vasallaje y servicio” hacen entrega de cuanto han hecho y le “adjudican la obra, esperando lógicamente la recompensa y la ‘gratificación’ de sus gastos y esfuerzos”.³ El grave problema se suscita a partir de aquí. ¿En qué se basa el hecho histórico y político, subjetivo a la vez que real e indiscutible, mítico lo dije ya, del reconocimiento al rey como *señor natural*? La relación de vasallaje entre el rey y los súbditos españoles, por supuesto, es clara. El monarca ejerce dominio sobre el territorio hispano y sobre todo lo que en él se asiente como accesorio suyo, los hombres incluidos. Esos hombres no poseen aún la categoría jurídica y política del *ciudadano*: son súbditos y están *sujetos* al rey, no cabe duda. ¿Por qué el rey puede *extender* ese dominio al Nuevo Mundo? ¿En qué base jurídica apoya tal pretensión? ¿Qué sustento jurídico aduce la Corona, ante sí y ante sujetos que le obedecen, para otorgar *mercedes* y *firmar* acuerdos de *rescate*, *población* o *conquista* con súbditos hispanos a los que permite su entrada en América? ¿Qué base legal tiene la Corona para *donar*, a través de *mercedes reales*, las nuevas tierras?

Entiendo que la base jurídica en que se apoya la Corona es un texto *ilegítimo* que los Reyes Católicos y el emperador Carlos aceptan, pese a cualquier objeción, como si ese texto poseyera una fuerza legal indiscutible. El texto jurídico no es otro que el de la *Bula Inter caetera*, emitida en 1493 por el papa Alejandro VI, el Borgia, el español, el papa libidinoso y corrupto que llevó la corte papal a la podredumbre, causa que origi-

nó las tesis de Lutero. La bula papal concedió a los reyes de España y Portugal el dominio sobre las tierras recién descubiertas por Colón y estableció, a un tiempo, como condicionante de la donación, que en ellas se enseñara la doctrina cristiana, “pues las mismas gentes, que viven en las... islas y tierras firmes creen que hay un Dios creador en los cielos y... parecen asaz aptos para recibir la fe católica”, dice y añade: “por la autoridad del Omnipotente Dios, a Nos en San Pedro concedida, y del Vicario de Jesucristo, que ejercemos en las tierras... las damos, concedemos y asignamos a vos y a los Reyes de Castilla y de León y a vuestros herederos y sucesores de ellas, con libre, lleno y absoluto poder, autoridad y jurisdicción”.⁴ El papa se arroga el derecho de donar tierras que no le pertenecen (ni en su calidad de persona particular ni como Vicario de Cristo en la Tierra).

El acto de *donación* fue puesto en duda por varios juristas, el más capaz de los cuales se llamó Francisco de Vitoria. El inmenso jurista salmantino señaló que los órdenes temporal y espiritual estaban separados y estableció con claridad que el dominio del Papa era sólo espiritual y que no le daba, por consecuencia, derecho alguno sobre el temporal. Vitoria exigió la *restitución* de las tierras arrebatadas a *los señores naturales* del Nuevo Mundo, dado el carácter ilegítimo de la donación papal.⁵ Subrayo, sin embargo, que, pese a cuanto se haya dicho, desde entonces y hasta hoy, para denunciar el carácter ilegítimo de la *Bula Inter caetera*, la bula es el origen jurídico de toda propiedad territorial en América, incluidas casas, terrenos y edificios que todos y cada uno de nosotros usurpa, todavía. Dar marcha atrás al curso de la historia es ya de todo punto imposible.

La bula papal es el sustento jurídico en el que apoya, por lo tanto, la Corona española sus acuerdos con los conquistadores. De allí nacen los *intereses generales* del rey y, opuestos a ellos, *los intereses particulares* que hacen suyos los soldados de Cortés. Las *tierras realengas* y los *reales de Minas*, de las que hace merced el rey a los particulares, tienen su fatal origen en ese acto ilegítimo de la donación papal. Lo propio se puede decir de los títulos que ostentan las comunidades amerindias para demostrar así el carácter legítimo de su dominio sobre las tierras que ocupan desde antiguo: son las *mercedes reales de los reyes castellanos*. Procedimiento por demás extraño: la Corona española usurpa el territorio de los

² Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, 1997 (la primera edición es de 1957).

³ Silvio Zavala, *Los intereses particulares en la conquista de la Nueva España*, segunda edición, UNAM, México, 1964, p. 12 (la primera edición es de 1934).

⁴ Alejandro VI, *Bula Inter caetera* en Francisco González de Cossío, *Historia de la tenencia y explotación del campo. Desde la época precortesiana hasta las Leyes del 6 de enero de 1915*, Biblioteca del Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1957, tomo I, apéndice, pp. 294-295.

⁵ Antonio Gómez Robledo, *Política de Vitoria*, Ediciones de la Universidad Nacional, México, 1940, *passim*. En el caso de la donación, la *Bula* sostiene el principio de la *soberanía*: por medio de él concede a los reyes católicos las tierras descubiertas.

pueblos amerindios y hace posterior *donación* de ese mismo territorio a las comunidades a las que se los ha arrebatado. *Caminos y calles reales* de la época virreinal son el antecedente jurídico de las *carreteras* y los *terrenos federales* que hoy existen. Lo mismo sucede con la soberanía sobre el aire y el subsuelo que son, según el orden constitucional que nos rige, *propiedad originaria de la nación* (aunque antes lo hayan sido de la Corona española por la ilegítima donación papal).

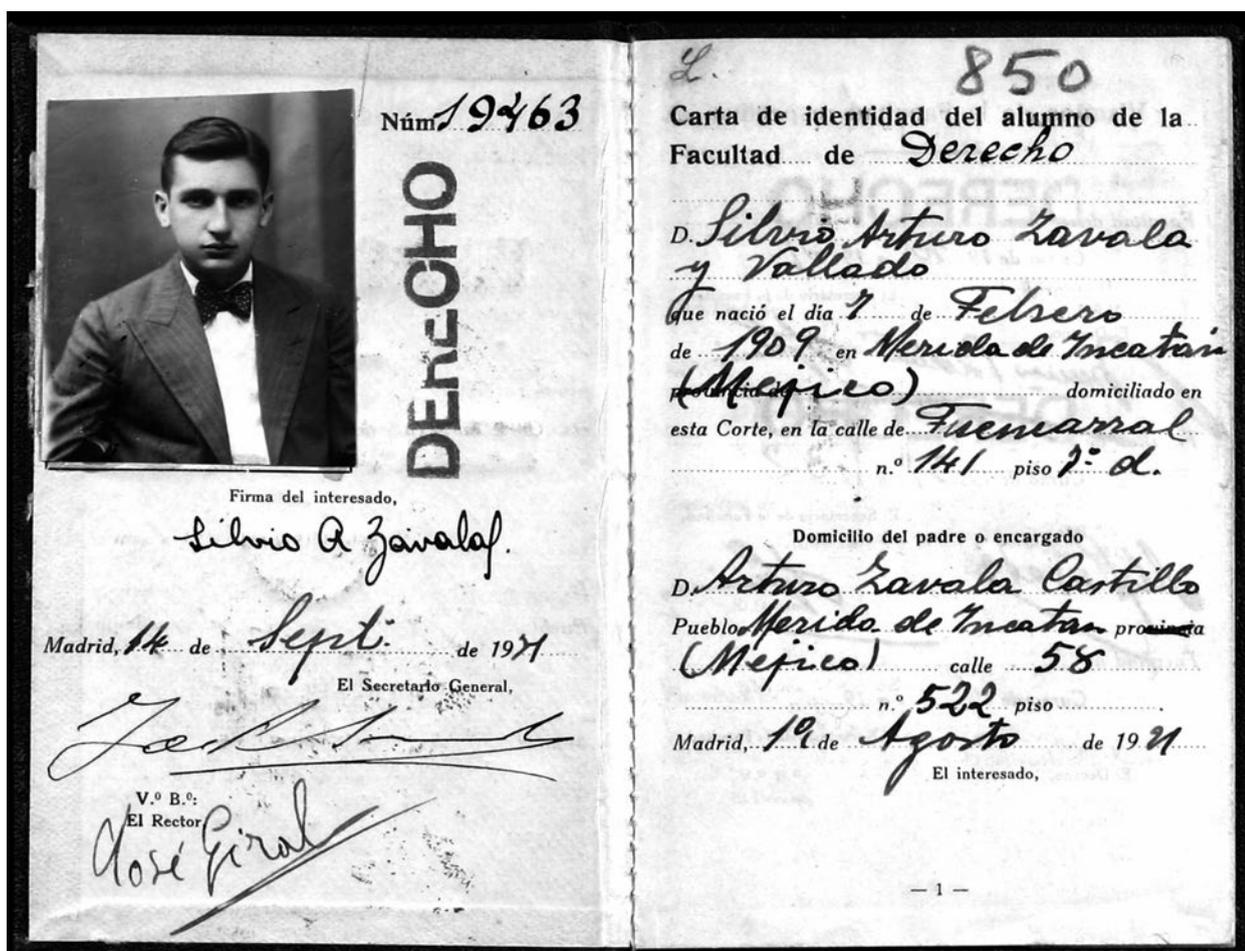
Toda la propiedad en América ha nacido de un acto de usurpación. Es cierto que los amerindios no tenían cabal noción del concepto jurídico de *propiedad*. Se apoyaban en un acto más simple, acaso el inicial de todo el derecho, el más sencillo de todos, como dice Hegel en su *Filosofía del derecho*, el *acto de posesión*.⁶ Por eso es incongruente que Hernán Cortés haga *firmar*, según dice, al *tlahtoani* de México-Tenochtitlan, Motecuhzoma, un acta de donación y de sometimiento al emperador hispano. Motecuhzoma no era un rey al estilo europeo ni los mexicas sus súbditos. Por lo mismo, ni él ni los *calpuleques* disponían de derechos

⁶ G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, traducción de André Kaan, Gallimard, París, 1968. Como se sabe, Hegel arranca su exposición sistemática, siempre, de una figura *abstracta y vacía* que, poco a poco, se vuelve plena de contenido y se hace *concreta*. En el caso de la *Filosofía del derecho*, esa primera figura, abstracta y vacía, la más sencilla, es el *acto de posesión* (lo desarrolla a partir del parágrafo 40, inscrito en la primera parte de la obra, "El derecho abstracto").

de *propiedad* sobre la tierra (ni sobre los supuestos *vassallos* de un supuesto "emperador"⁷). Sin embargo, es claro que Cortés, inserto en las concepciones jurídicas occidentales, crea que el *tlahtoani* mexica es depositario de la *soberanía* (derivada de Dios) y que, por esto, se encuentra en condiciones de firmar un acta de sujeción al emperador Carlos.

Que la bula papal sea el origen de toda propiedad en América se comprueba si recordamos el edicto de Fernando V (en Valladolid, 18 de junio y 9 de agosto de 1513), muerta su esposa Isabel y antes de que ocupe el trono su nieto Carlos. Dice el rey que es su "voluntad que se puedan repartir y repartan casas, solares, tierras y cavallerías, y peonías a todos los que fueren a poblar tierras nuevas en los pueblos y lugares" del continente que luego recibiría el nombre de América. A su vez, Carlos I, el joven monarca, emite otro edicto en Barcelona, el 14 de septiembre de 1519, en el que dice: "Por donación de la Santa Sede Apostólica y otros

⁷ En la 2ª de sus *Cartas de Relación*, Cortés le informa al emperador Carlos que hizo firmar a Motecuhzoma un texto de *sumisión* por medio del cual renunciaba a la *soberanía* de su *reino* para, de *libre voluntad*, quedar *sujeto* al rey español. Cortés añade que todo esto pasó ante un *escribano* que "lo asentó por auto en forma". La sublevación del pueblo mexica contra Pedro de Alvarado es vista por Cortés como un *acto de rebeldía* contra Motecuhzoma y contra el propio emperador Carlos. De este asunto me ocupó con más amplitud en el Prólogo al libro de Lewis Morgan y Adolph Bandelier, *México antiguo* (Siglo XXI Editores, México, 2ª edición, 2004).





Vasco de Quiroga

justos, y legítimos títulos, somos Señor de las Indias Occidentales, Islas, y Tierra-firme del Mar Oceano, descubiertas y por descubrir, y están incorporadas en nuestra Real Corona de Castilla”... Cuáles sean esos “otros justos y legítimos títulos” que le dan el *señorío* sobre las Indias Occidentales y las tierras *descubiertas y por descubrir*, el emperador no lo dice. Lo cierto es que la donación papal es el solo y *justo y legítimo título* que puede aducir el rey como origen de la soberanía hispana en América.

Examinemos ahora el segundo tema propuesto por Zavala, el de los vínculos entre la teoría utópica de Tomás Moro y los estatutos de los Hospitales elevados por Vasco, primero en Cuajimalpa y después en las orillas del lago de Pátzcuaro. No pongo en duda el vínculo descubierto por Zavala: es incuestionable. Lo que deseo discutir es otra cosa: el carácter mismo de las utopías y, en este caso, el de la utopía de Moro y su puesta en práctica por Tata Vasco.⁸

⁸ Silvio Zavala desarrolló sus tesis en *Ideario de Vasco de Quiroga* (El Colegio de México, México, 1941) y, sobre todo, en un libro más amplio, ilustrado, *Recuerdo de Vasco de Quiroga* (Editorial Porrúa, México, 1965).

Tres utopías conoce el Renacimiento: la de Tomás Moro, que recibe el título de *Utopía*, palabra insólita traducida por Francisco de Quevedo de manera precisa: *No hay tal lugar*, lo que significa, en rigor, que el *lugar* que ocupa la *utopía* es un *no-lugar* o, dicho de modo llano, que la utopía no puede asentarse jamás en el suelo de la realidad. Las otras dos fueron escritas por Tommaso Campanella y Francis Bacon. Advirtamos que las tres utopías renacentistas poseen rasgos que les son comunes: situadas en islas, deben por necesidad estar al margen del mundo; se hallan en un precario equilibrio, que puede alterar cualquier contacto externo; en tanto que han logrado ya la perfección, no cambian. El sueño que sueñan es a la vez insatisfacción y crítica de la sociedad presente. Moro afirma, por ejemplo, que en Inglaterra *las ovejas devoran a los hombres*. Mostraré unos cuantos rasgos de las utopías, los que me parecen fundamentales para lo que intento decir.⁹

Examinemos la propuesta de Campanella en *La Ciudad del Sol*. Ha de llamar la atención que la ciudad sea gobernada por un triunvirato que se apoya en el libro de la *Sabiduría*. En este libro están dibujados, dice Campanella, *todas* las estrellas, *todas* las figuras matemáticas, *toda* la Tierra, *todas* las piedras preciosas, *todos* los metales; *todos* los árboles, *todos* los peces, *todas* las aves; *todos* los animales: *todos* los reptiles, serpientes, dragones, gusanos e insectos; *todas* las artes mecánicas y *todas* las lenguas. Subrayo el adjetivo *todos*: indica que la Ciudad del Sol diseñada por Campanella no puede tener otro desarrollo: es perfecta, inmóvil, cerrada en sí misma. Nada nuevo cabe en esa ciudad, concluida ya, finalizada ya, muerta.

Bacon diseña en *Nueva Atlántida* una sociedad que se apoya en el desarrollo de la ciencia y la tecnología propias de la época. Es un sueño que desea ser real: el que se alcanza mediante el dominio de la naturaleza por el hombre. Podría decirse que *Nueva Atlántida* es el diseño de una sociedad que haría realidad lo que Bacon postula en su *Novum organum*, el deseo de que el hombre, cito las palabras de René Descartes, sea el *amo y señor de la naturaleza*, en la medida en que *a la naturaleza*, dice Bacon a su vez, *se la domina obedeciéndola*.

Por último, la *utopía* de Moro se apoya en el concepto de *virtud*, que define como la *forma de vivir conforme a la naturaleza*. En *Utopía* no existe la propiedad privada y todo se encamina hacia el bien y la felicidad comunes.

Preguntemos, ¿dónde están las utopías? ¿Dónde se asientan? ¿Son fruto del deseo? ¿Qué sucede cuando la utopía se coloca en el suelo incierto de la realidad? Se hace lo contrario de sí misma. Veamos algunas de las normas de estas *repúblicas* de Vasco, tal como las planteó

⁹ Tomás Moro, Tommaso Campanella y Francis Bacon, *Utopías del Renacimiento*, FCE, México, 1941, 348 pp.

en sus *Ordenanzas*. Vasco parte de un supuesto: que los naturales son *blandos como la cera*, pueden ser *moldeados a voluntad* y recibir, por ende, la doctrina cristiana. Se trata, según Vasco, de restablecer la Edad Dorada y fundar el reino de Dios en la tierra: los bienes son comunales; el trabajo también. Para que el sueño sea real, Vasco dispone de tierras, primero en Cuajimalpa, luego en Michoacán. Allí, las *repúblicas* se regirán por leyes que Vasco considera justas, sabias, conformes a la naturaleza y la religión cristiana. Los amerindios, *blandos como la cera*, deben abandonar su estado natural, salvaje, carente de orden, ley y rey: son *crueles, inhumanos, fieros, bestiales* y viven contra toda *ley natural*. Las ordenanzas prescriben con todo rigor las horas dedicadas al trabajo, a la oración, al sueño, en fin, que esas *repúblicas*, aisladas de la república de los españoles y de las otras repúblicas indígenas, quedan sujetas a normas que les permitan alcanzar la perfección. No hay en ellas lugar para el vicio y sí para la virtud. No hay ocio ni *tiempo perdido alguno*. ¿Hay espacio para el arte, la poesía o la filosofía? Vasco no se ocupa de tales pequeñeces. El tiempo, si sobra, debe dedicarse a la oración y al cultivo del alma, como lo pide la doctrina cristiana.

Santa Fe de Cuajimalpa, al tiempo, se volvió propiedad ejidal, después minas de arena; luego, relleno de basura. Hoy es un centro comercial y financiero. ¿Ese es el destino de la utopía? Si entra en contacto con el universo, ¿se desvanece? ¿Se puede llamar utopía también a la revolución política? La revolución política nace de una profunda inconformidad con el orden existente. Alguna se ha soñado como realidad de una idea. Diseña un deseo que brota de lo más hondo del ser humano: la esperanza. La revolución no ve que el paraíso se sitúe en el pasado ni en el reino de los cielos. Desea que el paraíso se construya pronto, aquí, sobre la Tierra. Como la utopía, se desea perfecta. Alguna ha supuesto que tiene su raíz en la ciencia, que ha descubierto, al fin, las leyes que rigen a la sociedad. Las revoluciones y las utopías creen que es posible lograr una sociedad perfecta. Imponen, por lo tanto, su deseo a la realidad (y a los hombres que se oponen al deseo). Alguna fue tan radical que hizo nacer un tiempo histórico nuevo: cambió los nombres de los meses del año e inauguró una manera novedosa de llevar la cuenta del tiempo: a partir de ella daba inicio la historia. Brumario, vendimiario, el Año I de la Revolución: tiempos nuevos, virginales, inéditos. Pronto, sin embargo, hubo emperador y se restauró el antiguo régimen. Como lo dijo Anatole France, la revolución devoró a sus propios hijos; *los dioses tuvieron sed* (de sangre). Otra revolución estableció el infierno en la Tierra y asesinó a sus creadores, porque la perfección conduce a una sociedad de hielo y de muerte, a estructuras inmóviles: si se alcanza la perfección; si se construye el reino del cielo en la Tierra, ¿quién,

salvo un demente, puede estar en contra suya? Hay que imponer el bien, por la fuerza, como antes se imponía, también por la fuerza, la religión cristiana a los amerindios. Quienes disientan son locos y se les encierra en el manicomio. Los que discrepan tienen por destino la cárcel, la tundra siberiana o son muertos de un balazo en la nuca.

La utopía puesta en práctica por Vasco a partir de la tesis de Tomás Moro es también una sociedad de hielo. El paraíso no existe. Nunca existió. Nunca existirá. Lo que sí existe, en cambio, es el deseo. El deseo nos empuja a buscar un mundo mejor, conscientes de que nunca lo podremos realizar. Las utopías jamás deben ser realizadas (porque la perfección misma es un veneno).

Creo que las utopías sirven para soñar un mundo distinto del mundo inicuo, el nuestro, que es injusto e inmoral. Pero cuando las utopías pisan el suelo amargo de la realidad y se hacen regímenes estables, se convierten en estructuras por las que cruzan los *ruiseñores de la muerte*. Por esto, me parece necesario desconfiar no sólo de nosotros mismos sino también de la santidad y de la soberbia. **U**



Juan: el arte de la mirada

Álvaro Ruiz Abreu

*Juan Rulfo no es sólo el prosista extraordinario que entregó a las letras de México *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. También fue un mago de la fotografía que tuvo el don de adivinar el lado profundo de las cosas, mirando como solamente puede hacerlo un artista original que convierte el universo en arte visual, a través de las palabras o de la lente de una cámara.*

El nombre de Juan Rulfo (1917-1986) sigue despertando preguntas que invitan a la reflexión, a la investigación de su vida, de sus personajes tan originales por su complejidad psicológica y su habla original. Interminable, la obra rulfiana nos llama ahora, a 30 años de la muerte de Rulfo, y lo hará en 2017 en el centenario de su nacimiento. Rulfo revisitado. Escritor realista y fantástico de cuentos, reunidos en *El Llano en llamas* (1953), en los que ondea libremente la bandera del sufrimiento y la idea de que hubo alguna vez un paraíso pero inalcanzable, fue también un visitador obsesivo de cementerios, a los que iba por pura vocación por los muertos y también imitando, dijo en una ocasión, a Ernst Jünger (1895-1998). Rulfo envuelto en las tinieblas de los años de la Guerra Cristera, pero lúcido a la hora de tomar la pluma y trazar sus cartografías literarias. Lector de novela mexicana, y de escritores extranjeros como Knut Hamsun (1859-1952) y autor de una sola nove-

la, *Pedro Páramo* (1955), asombro de los lectores y de la crítica, texto tejido en una compleja y bella prosa poética, atrás de la cual se esconde una estructura única difícil de descifrar.

Repasamos su biografía y encontramos a un *voyeur*, a un observador agudo a la hora de recrear el mundo oculto de los hombres y de las cosas. Entre paréntesis digo que nos falta saber quién fue primero: el fotógrafo o el narrador. Ser taciturno y melancólico, sin afán de gloria o de fama, Rulfo se nos aparece como un consumado artista de la cámara y como un hombre prendido a la idea de la fragilidad de la vida. “Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida”.¹ Y como un narrador excepcional que puso en boca de la

¹ Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2004, p. 200.

gente humilde del campo el sueño de la gloria y la resignación de la derrota, el arte de la palabra y la vocación por el silencio.

Cuando trabajó junto al ingeniero Raúl Sandoval en el Alto Papaloapan, en Oaxaca, durante los años 1954-1956, Rulfo se mantenía con escasos recursos económicos. Sin embargo, se abastecía de nuevas experiencias, imágenes, voces, lecturas, con la mirada puesta en proyectos literarios y fotográficos. Quería conocer ese México profundo, el de la pasión por la sangre, que parecía no haber olvidado nunca; no era el de Jalisco, su tierra, sino el que había descubierto recientemente en los estados de Puebla, Oaxaca y Veracruz, una zona de la que se apasionó. Se había convertido de pronto en viajero, excursionista, fotógrafo, historiador y antropólogo, feliz porque así pudo abandonar el puesto burocrático de la Secretaría de Gobernación, donde permaneció muchos años. Como sea, lo importante es que encontró en el ingeniero Sandoval un aliado en su lucha por la redención de los oprimidos; “el camino para acercarse al tipo de vivencias que de verdad nutrían su quehacer literario y fotográfico”.²

Se alió a la cruzada de Sandoval, el ingeniero empeñado en rescatar de la pobreza y el desamparo a hombres y mujeres de esa zona que no iban a romper el círculo de su atraso si no llegaba a ellos una ayuda real, desinteresada, que no pasara por intermediarios clásicos como el líder agrario, el delegado político. Estos eran los filtros naturales de la corrupción y el atraco. Es preciso destacar que al universo agrario e indígena Rulfo lo había vislumbrado con claridad en sus dos obras literarias. Por ejemplo, en *Pedro Páramo* leemos: “Es domingo. De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanillas, su romero, sus manojos de tomillo. No han traído ocote porque el ocote está mojado, y ni tierra de encino porque también está mojada por el mucho llover. Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y esperan”.³ Es una imagen transparente en la que vemos a los indios frente a sus yerbas, esperando vender; como si fuera una fotografía, la descripción traspasa el aspecto físico y se instala en la moral, la espera y la resignación, la vida comercial y esencial, de la población indígena. Además, las frases están inyectadas de una música serena y abierta al paso de los días, y definen el estilo de Rulfo: “sus rosarios de manzanillas”, como “su romero” y “sus manojos de tomillo”, y el ocote, el encino, que le ofrecen a los lectores el mundo mágico de los aromas y de las plantas que se consideran medicinales. Son una especie de maná que alguien les envía para pro-



Autorretrato de Juan Rulfo en el Nevado de Toluca, década de 1940

tegerlos de la intemperie, pues los indios parecen sombras de la realidad, sombras de la historia, en un país que los ha marginado y explotado.

LA CÁMARA Y LA PLUMA

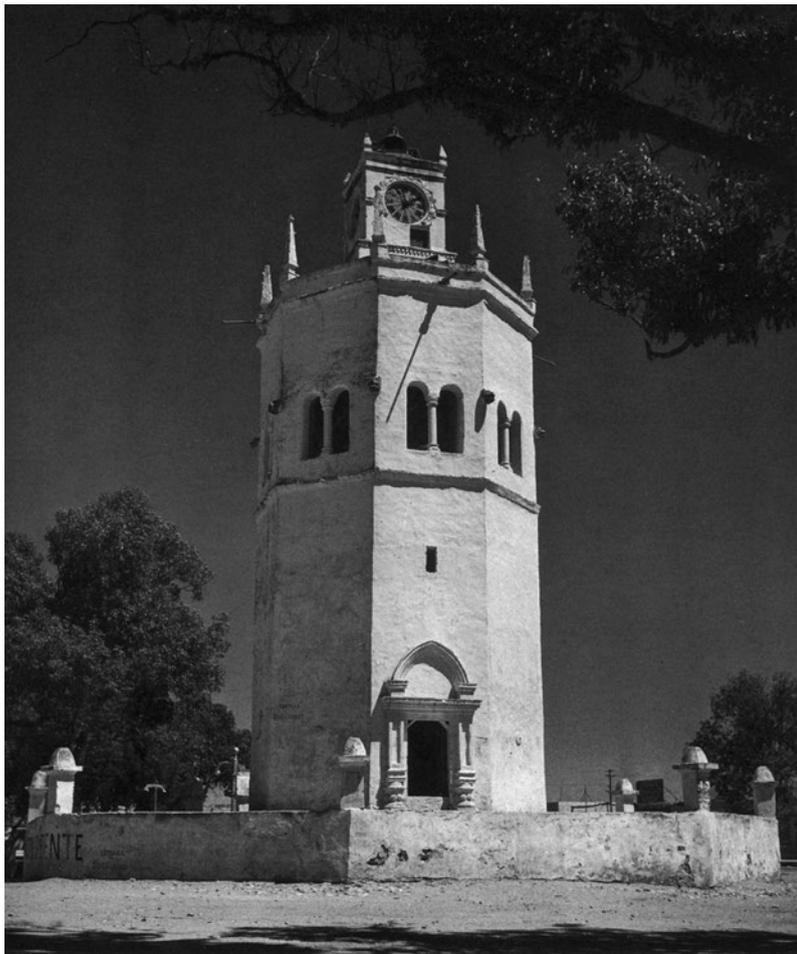
Escritor metido a la fotografía, o fotógrafo convertido a las letras, Rulfo encontró a través de la lente de una cámara el mundo que latía en su imaginación. La fotografía de Juan Rulfo parece un relato: la cámara mira a dos mujeres, en su libro *Oaxaca*,⁴ trabajando el café en su comunidad; detrás de esta acción y estos personajes se urde, de manera sutil, una historia; ellas pisan la tierra con sus pies desnudos, bajo un cielo lleno de sol en las montañas de Oaxaca.⁵ Rulfo trabajó en esa zona, convivió con los hombres y mujeres zapotecas, pensó que su esfuerzo junto a Raúl Sandoval, el amigo que lo llevó a esa tierra, serviría por lo menos para dar dignidad a esta gente despojada de casi todo, menos de su espíritu de solidaridad. ¿No es este “modelo” el que escogió para su arte narrativo? Hombres y mujeres sin aparente provenir, que cruzan la historia en su universo visual, mirando el silencio de las lomas y los abismos en los que han nacido y en los que el rito de sus ancestros, el humo y el poderoso olor del copal los sepultará cualquier día.

² Alberto Vital, “Raúl Sandoval y Juan Rulfo”, *La Jornada Semanal*, número 610, 12 de noviembre de 2006.

³ Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell, FCE/Conaculta/UNESCO, México, 1992, p. 263, Colección Archivos.

⁴ Juan Rulfo, *Oaxaca*, textos de Andrew Dempsey y Víctor Jiménez, Editorial RM, México, 2009, 77 pp.

⁵ Véase Andrew Dempsey, “La discreción de Juan Rulfo. Reflexiones sobre una fotografía: mujeres de Oaxaca recogiendo café” en Juan Rulfo, *Oaxaca*, 2009, p. 34.



Juan Rulfo, "El rollo", Tepeaca, Puebla, 1955



Juan Rulfo, Portada del Palacio de Gobierno, Tlaxcala, 1955

O sea que hay un destino manifiesto en esa gente, que quería entender y proteger Raúl Sandoval; cuando este redentor murió, la esperanza se vino abajo. Es preciso señalar que la muerte de Sandoval, el 13 de noviembre de 1956, representa una ruptura en la biografía de Rulfo.

A raíz de esa pérdida, Rulfo escribió "Un texto y dos esbozos",⁶ que a ratos parece un cuento más, en el que evoca a su amigo desaparecido; su lenguaje es preciso una vez más y cala en la condición humana: "Cuesta trabajo verlo caído para siempre. Él, cuya fuerza y tenacidad se resolvía en realizaciones que el brillo de su talento hacía más efectivas. Él, que combatió por la causa de México con la más grande nobleza, sin banalidades, consagrando su corazón a crear un destino mejor para el hombre". Rulfo sintió como si algo faltara sobre la tierra, "como si la Cuenca del Papaloapan estuviera vacía". Sandoval había sido un camarada y un hermano y, más aún, el "padre" que fue para todos. No sólo llevó caminos a los mazatecos y a los zapotecas, sino un puñado de ilusión. Lo lloran, dice Rulfo, porque se sienten huérfanos. Toda alusión a su biografía, a su obra empotrada en la imagen del padre y de la orfandad, resulta vana frente a esta confesión. Escribe que nadie se ha ocupado de los indios; no hubo gobierno ni gobernadores que los escucharan. Sandoval fue el primero en ir a verlos, a "calcular la medida de su pobreza"; no les prometió nada; para él no eran indios a secas sino parte sustancial de México; grupos que vivían en el olvido y en la edad de los dioses. "Víctimas de la indiferencia".

En ese texto se advierte la identificación evidente de Rulfo con esta gente, en la que aflora la figura del Padre como el catalizador de cierta fe en el futuro; el que guía a su pueblo hacia una tierra prometida y los defiende. El padre que siembra la esperanza. Luego Rulfo se ocupa de describir, de nombrar por vez primera el paisaje de esas comunidades del Alto Papaloapan. ¿Y qué miran sus ojos con asombro? Bosques de liquidámbar, de cedro rojo; la tierra ardiente, "brumosa por el humo de los incendios, casi invisible". Y fue precisamente su amigo Sandoval el que dijo: hay que detener esto, detener "la lumbrada que asolará esas regiones".

Como vemos, la prosa de Rulfo, aun la que escribió al margen de su ficción, es de una lucidez inquietante; aparece cansada de pedir a gritos mayor atención a los indígenas, se vuelve más poética que didáctica, menos ideológica y más humana; pienso que le da sentido a una realidad que parece negar cualquier sentido. Y en la fotografía tal vez seguía esa regla. Creo con Susan Sontag que "al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar".⁷ Rulfo

⁶ Juan Rulfo, "Un texto y dos esbozos", *La Jornada Semanal*, número 610, 12 de noviembre de 2006.

⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Gardini, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 13.

intentó apresar el mundo a través de la cámara; es cierto entonces que “coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”, ¿y cuál es el mundo que coleccionó Rulfo?, el de los olvidados que encarnan el alma colectiva en su hora cero. Su poética se alimenta de la mirada, de la experiencia visual que transforma en metáforas precisas de la tierra, el espacio que expulsó a Juan Rulfo del paraíso, la misma que se tragó a su padre.

Sandoval era un *héroe*, dice Rulfo, y sabemos que es una calidad específica la que está depositando en su amigo; que Rulfo se está desdoblado, y que le habla a su *alter ego*. No se exalta la figura de un amigo en esos términos de manera gratuita; y menos si se trata de Rulfo, que cuando levantaba la pluma era para hacer una fotografía auténtica y original de las cosas, transformándolas. Mostrar algo —una piedra, un río, los pies descalzos— es también empezar a modificarlo. Y esto lo hizo a menudo Rulfo: dar una visión a fondo del mundo.

Nada resume de una manera tan clara y profunda la concepción de la tierra y sus miserias como las fotografías de Rulfo. Hay que entenderlas como un eslabón de su ficción, como trazos que establecen un diálogo libre y sin límite de tiempo con sus relatos, pues la cámara en sus manos también entra a los rincones de la soledad y del olvido. El 20 de enero de 1957 escribió en “México en la Cultura”: “¿Qué necesitaban los habitantes del Alto Papaloapan para vivir?... Maíz... Sólo maíz. Maíz que sembraban en las laderas de las montañas; y para lo cual hacían rozas que destruían bosques inmensos de líquidambar, de cedro rojo... Raúl Sandoval había volado infinidad de veces sobre aquella tierra ardiente: brumosa por el humo de los incendios, casi invisible. [...] Y cuando él se presentó ante esos pueblos, con su rostro impasible que no reflejaba ni emoción ni vanidad, lo recibieron con pétalos de flores, con bandas de música que tocaban día y noche” (“Un texto y dos esbozos”). Así, el hombre de carne y hueso que es Sandoval se esfuma y aparece su silueta rociada de un aura que lo hace otro, anónimo y autónomo como suelen ser los héroes; una fuerza nada terrenal que azota el alma de los pueblos y les ofrece, para decirlo con Rulfo, una gota de esperanza. Igualmente intensa y en armonía con la naturaleza es la mirada de Rulfo sobre la tierra, a la que suelen estar atados sus personajes, esos campesinos por lo común analfabetos que miran el polvo de sus parcelas y de tanta aridez deducen con una filosofía de la vida salida de sus entrañas que es humo, sueño y nada, como lo señaló Quevedo.

En ambos textos, el de la fotografía y el de la prosa, Rulfo emprendió el mismo viaje de introspección de una realidad paradójica, en la que podía mirarse el hombre de cualquier época y latitud. A través de sus fotografías, Rulfo estaba haciendo un viaje no solamente a una zona



Juan Rulfo, Tepeyanco, Tlaxcala, 1955

geográfica de varias etnias y marcada por el contraste social y la desigualdad económica y educativa; su viaje era al interior de sí mismo, es decir, de sus preocupaciones básicas, muchas de las cuales vemos en sus ficciones: la tierra de la que han sido desposeídos sus verdaderos propietarios durante siglos; el campesino que espera que alguna vez llegue su renacimiento; el paisaje árido y desolado en el que crecen apenas los cactus, el nopal, y en tiempo de lluvia el maíz, el grano de oro bendito que alimenta a estos hombres y les proporciona fuerzas para vivir. Se empeñó en conocer esas comunidades del Alto Papaloapan, y entrar en ellas como por su casa para explorar el alma despierta en las noches de estos seres que siempre le parecieron una pieza clave de la existencia humana. Y el resultado fue, una vez más, la frustración de no ver realizado su “sueño”, sino abortado por diversas causas. Sin embargo, su mirada —tanto la de sus ojos como la de la lente de la cámara— dejó un testimonio invaluable de esa realidad que él transforma en hecho estético.

Así es que su amigo Sandoval no pudo haber sido más que una estrella para Rulfo, un misionero en esa zona de Oaxaca⁸ que pedía a gritos ayudar a la comunidad. Y eso también pudo captarlo su lente. La fotografía, dice Susan Sontag, es el acercamiento a un objeto y a un ser humano, que de inmediato la lente descifra y eterniza. Pero la lente es instrumento, que necesita la dirección y la voluntad del fotógrafo que dispara y convierte la realidad en algo que está más allá. Rulfo fue un mago de la fotografía porque, además, tuvo el don de adivinar el lado profundo de las cosas, mirando como solamente puede hacerlo un artista original que convierte el universo en arte visual, a través de las palabras o de la lente de una cámara. **U**

⁸ Véase Fernando Hiriart, “El ingeniero Sandoval”, “La Jornada Semanal”, número 610, 12 de noviembre de 2006.

Dolor sin límite

Arnoldo Kraus

¿Qué puede hacer un médico cuando la enfermedad y la pobreza se juntan en la historia de sus pacientes? ¿Qué ayuda ofrecer a quien sufre del dolor sin límite? En este relato, dos jóvenes egresados de la carrera de Medicina se encuentran ante un cuadro extremo: una muchacha enferma de cáncer en etapa terminal no tiene más futuro que seguir sufriendo indeciblemente hasta que llegue la muerte.

No me obsesiona la muerte, me obsesiona la vida.

Pensar la muerte es parte del oficio de la mayoría de los médicos. Mi obsesión, como la de todos, tiene historia. Recuerdo el momento preciso cuando la muerte de otro irrumpió en mi vida. El primer enfrentamiento, crudo, abierto, fue, a la vez, necesario y duro. Sucedió de noche. Iniciaba mi entrenamiento médico. Era joven. Ayudar, repetíamos con frecuencia, es una de las razones fundamentales de la profesión. La muerte no formaba parte del currículo de la Facultad ni de mi código interno. Llevaba haciendo guardias en un hospital general del sector salud tres o cuatro meses. En esos nosocomios, la mayoría de la población es pobre o muy pobre. Los pobres o muy pobres cuando enferman se entregan “de otra forma”: confían, cuestionan poco, admiran, se depositan. Piensan que el médico es una figura cuasi divina. Le otorgan autoridad, no poder autoritario. Tener autoridad obliga. Ejercerla suma ética y compromiso, ambos, valores fundamentales, ahora en desuso. Basta observar el correr de la vida; basta repasar las materias de las escuelas de medicina.

En ese hospital, gran parte de los pacientes padecía enfermedades complicadas. Pobreza y patología es un

binomio siniestro. Quien enferma pobre, vive mal, muere pronto. Algunos pacientes venían de provincia. La familia pedía prestado, embargaban sus vidas, y, como podían, traían a su ser querido. Cuando una persona amada está enferma o ha recibido el mote desahuciado, familiares y amigos no cejan: buscan ayuda y esperanza. Esperanza es una palabra formidable. Enfermos y seres cercanos la repiten incontables veces, la necesitan. Algunos familiares de enfermos pobres, antes de sepultar sus esperanzas, empeñan sus vidas. Si a los enfermos se les amputan las ilusiones la muerte penetra antes. Barre con todo. No se inmuta. La esperanza no detiene el final, sólo lo aparca un momento. Un momento, en ocasiones suficiente, para decir adiós. Despedirse, decir adiós, sirve. Le sirve a quien marcha y a quienes se quedan.

Empeñar sus vidas significa vender lo que no tienen y pedir prestado lo que nunca podrán pagar. Empeñarse por un ser amado es una definición no escrita de dignidad, de congruencia. Algunos actos humanos superan

las posibilidades del lenguaje. Empeñarse por otro es uno de ellos. Quienes abandonan su terruño en busca de ayuda, antes escucharon: “En ese hospital le salvaron la vida a mi padre”, “en ese hospital los equipos son buenos y los médicos son muy preparados”.

Al principio las guardias asustan, después abruman. Las noches en los pasillos del hospital son oscuras y largas. En ocasiones no terminan: cincuenta metros son mucho, dos horas son demasiado. Confrontar la enfermedad y la muerte sin las manos del mentor es complicado. Más lo es cuando el correr de la noche acumula cansancio. Peor aún cuando enfermos jóvenes y sus padres reclaman curación imposible de ofrecer.

Las patologías de la miseria no son más graves porque las células enfermas sean más agresivas o más resistentes a los medicamentos; lo son por la injusticia social. Ser pobre y enfermo, ya lo dije, es uno de los peores binomios. Muchos de los pacientes que acudían al hospital llegaban “tarde”: la patología había destrozado el cuerpo. Sin fármacos ni proteínas, la enfermedad se apodera de la persona y hace lo que sabe hacer: demoler, romper, desordenar, matar. Llegar “tarde” significa enterarse de que nada puede hacerse para aliviar o sanar. Tarde es palabra del diccionario. Tarde es realidad de la miseria. “Tarde”, entrecomillado, es un recurso con el cual cuentan los médicos jóvenes cuando nada se le puede ofrecer al enfermo.

Carmen lloraba todas las noches. Plañía, gemía, pedía, no se acomodaba. Su cuerpo tenía vida; su vida carecía de cuerpo. Siete días habían transcurrido desde su internamiento. Carmen madre le cogía la mano:

—Sí, *mijita*, aquí estoy. Duérmete.

Carmen hija tenía veinte años. Venía de la Sierra de Puebla. Carmen madre tenía, aproximadamente, 45 años. Carmen chica tenía siete hermanos, todos menores; sus padres eran, cuando podían serlo, campesinos. Lloraba de noche, gritaba de día. Sosiego no había, dolor sobra. El dolor sólo tiene un límite, la muerte. El de Carmen hija la mataba poco a poco. Lo sabía la cama, lo sabían las enfermeras. La madre lo ignoraba: nunca habló del final.

La madre, analfabeta, era infinitamente solidaria: salvo para ir al baño no dejaba nunca a su hija. Su cara era cansancio puro, su fe infinita. Carmen madre comía lo que dejaba su hija, o lo que recibía de la ayuda de vecinos menos pobres o de la *coperacha* que realizaban enfermeras y médicos.

Conforme pasaban los días Carmen lloraba sin cesar. Todo le dolía. No le dolía morir, le dolía vivir. Su abdomen inflamado y el dolor del cuerpo correspondían a cáncer de ovario con diseminación a pulmones, hígado y huesos. El tumor se había comido la vida de Carmen. El hambre de *su* cáncer, como sucede con todos los “tumores tarde”, es insaciable. Mientras avanzaban los días

el abdomen aumentaba y los pulmones sufrían. Cada vez le era más difícil respirar, cada vez era más insoponible verla y escuchar su dolor.

Sin aire, ni comía ni parpadeaba ni se movía ni hablaba ni se esforzaba por voltear cuando su madre le decía:

—Sí, *mijita*, aquí estoy, ya mañana nos vamos.

Sin aire, y con dolores en todo el cuerpo, gemía y lloraba sin cesar. En ocasiones parecía morir: pasaban cinco, seis, siete segundos sin respirar. Después suspiraba, pervivía, regresaba: plañía, movía la mano, buscaba a su otra Carmen, y le decía, sin decirle:

—Ma, ¿estás ahí?

Queríamos, mis compañeros y yo, auxiliarla. Poco logramos. Los medicamentos casi no ayudaban. El dolor invadía su cuarto. La muerte, lo sabíamos, aguardaba el menor descuido.

Jaime, uno de mis compañeros de guardia, me dijo: “¿Qué hacemos?”.

—Lo que dijimos —respondí.

Aguardamos el cambio de guardia. Antes de amanecer la tensión disminuye. Cogimos de las gavetas algunos medicamentos. Los inyectamos en el suero. Mientras Carmen madre dormía Carmen hija moría.

“Hasta aquí, Carmen”, dijo Jaime. “Hasta nunca”, agregué. **u**



Cazadora de cometas

Verónica González Laporte

En la playa, tres monjas juegan, observan el mar, no se animan a meterse a las olas. Luego llegan tres muchachas de nacionalidad rusa que hacen levantar las cejas a los hombres. En este distendido panorama, sin embargo, lo que roba la mirada de la narradora es una estrella despeinada en el cielo, una imprevista viajera del espacio que muy bien puede tener un sentido profundo.

Tres monjas miran el mar maravilladas. Se han quedado sin aliento, al contemplar la inmensidad de olas transparentes, de reflejos verdes y azules. La arena oscura se extiende al infinito. El viento alevoso les levanta los hábitos. El viento ventajoso levanta un polvillo dorado, millares de partículas de oro se quedan atrapadas en sus pestañas. Ellas quisieran acercarse un poco más, hasta la orilla, hasta la espuma tibia del Pacífico. La espuma que no sentirán porque no han querido quitarse los zapatos. ¿Será pecado exponer los dedos de los pies a las lenguas cristalinas del agua salada? ¿Será pecado dejarse lamer por ellas? El viento se pega a sus cuerpos regordetes, de traseros imponentes, como para recordarles que son mujeres y no niñas, aunque se rían como tales.

Quién pudiera reírse con el candor de los tiempos primigenios, como en sexto de primaria, cuando no era el viento el que levantaba las faldas sino la curiosidad de los niños... De un tajo, el velo de una de ellas se le desprende de la cabeza. Vuela el lienzo de fino algodón blanco, como una vela. Tres monjas persiguen un velo blanco, a la orilla del mar. Al fin lo alcanzan. La “desvelada” muestra una cabeza con el pelo cortado por ningún lado, como un soldado raso que llegó tarde a su cuartel. Apenada, procura acomodarse el tocado tan rápido como puede.

Con una mano sujeta el velo aventurero, con la otra se cubre la boca para no mostrar los dientes.

Tres monjas se toman de la mano, a la orilla del mar. Una saca un globo de la bolsa de su delantal blanco. Lo infla. El viento arremete. Tres monjas corren detrás de un globo blanco. Piernas al aire, hábitos levantados. Ninguna de ellas consigue capturarlo. Lo miran alejarse, subir al cielo en remolinos, convertirse en un punto blanco en el azul sin nubes, y perderse. Una monja saca otro globo de su delantal. Lo infla. Es anaranjado como las frutas del desayuno. En cuanto se lo presenta a sus compañeras explota en sus manos. A la sorpresa le sigue una ruidosa carcajada. Tres monjas inflan un tercer globo a la orilla del mar. Es amarillo, cáscara de plátano. Revienta como el anterior. Dejan de reír, miran la punta de sus zapatos de plástico. Está dicho que el viento no las dejará enviar su mensaje aerostático al Espíritu Santo.

Tres rubias en tanga caminan frente a ellas. Delgadas y muy altas, cabelleras leoninas. A los turistas chilangos se les han caído las mandíbulas. Pasaron de los gritos y los chistes tontos al silencio que precede una tormenta. Las gaviotas detuvieron su vuelo unos instantes. Los canchales se metieron a sus guaridas de arena. Un par de nalgas tan expuestas y redondas como esas no se ven a diario, tres pares de nalgas menos...



Stanislaus Lubienietzky, *Comet Crisis*

Las rusas se saben admiradas, con sus largas manos acarician sus cabellos de puntas decoloradas, jalan el resorte de las tangas coloradas con dominio. Se agitan las olas alrededor de las tres gracias de piel dorada. Los cerveceros no atinan qué hacer, quisieran chiflar pero no desean parecer más vulgares de lo que ya son, con sus bermudas de surfistas sujetadas con cordón por debajo de las panzas. Quisieran acercarse pero quién iría primero, a once contra tres... Miran a un lado y a otro. Vienen solas. Aun así, mejor no acercarse todavía. “Qué bonito es lo bonito”, se atreve al fin a decir uno. “Sí, salud, qué bonitoooo, pásame otra chela”. Vas.

Tres monjas se han quedado inmóviles frente al mar. Como si hubieran recibido una descarga eléctrica. Contemplan a las jóvenes rusas. El sol de la tarde incendia las cabelleras rubias. El agua se torna verde jade. La espuma sube por sus muslos, mientras ellas dan brinquitos juguetones entre cada ola. Es demasiado. Tres monjas giran los talones, en silencio. Se alejan de la playa y se pierden en un punto blanco, en el azul sin nubes.

La tarde se ha puesto rosa rosa. Vuelan los escandalosos loros verdes por encima de las rocas enlamadas de musgo tierno. Por debajo de las raíces expuestas de los árboles parota, entre las ramas de los tamarindos. Vuelan en círculos los ciegos murciélagos de alas aterciopeladas, ajenos a la brisa tibia y a las nubes emborregadas. Nubes algodinosas como las alas de un ángel inmenso. Salen de tres en tres los mapaches regordetes, como las monjas, como las rusas, colas levantadas y antifaz bicolor, en busca de algún basurero abierto.

La noche cayó del todo. El primer astro despunta en el horizonte. Noche sin luna. Una a una las estrellas se encienden y parpadean. Quisiera alterar el reloj cósmico, quisiera que dejara de girar un poco el Sol, detener la bóveda celeste. Un poco. Intervenir en la trayectoria de los astros para no perderme de nada. Ni la línea en

la que se juntan el mar con el cielo, ni los azules cada vez más profundos.

De pronto surge.

Es una estrella despeinada. Verde y veloz. Inmensa. Con una cola larguísima que chisporrotea en centellas rojas. Un pequeño planeta alborotado, vestido para ir a una fiesta. Casi podría escucharlo crujir, como esas piedritas de dulce que explotan en la boca cuando se derrieten. He visto estrellas fugaces y juegos pirotécnicos, pero esto no se parece a nada. Quisiera gritar “¡Un cometa!” pero me quedo muda. ¡Niños, con un carajo, levanten las caras del iPad! ¡Niños, miren el cielo! Pero me quedo muda. En cuanto logro entender que se trata de un cometa, ya pasó.

Pido un deseo por supuesto. Uno definitivo. No lo contaré, por supuesto, para que se me cumpla.

Miro el vaso de tequila en mi mano. Apenas me bebí medio caballito y yo misma me lo serví. No fumo. No padezco alucinaciones. Lo que vi es tangible como las tres monjas y las tres rusas en la playa, unas horas antes. San Wikipedia ven a mi rescate. Niños, devuélvanme el iPad. Sí, ¡se trata de un nuevo cometa! Se llama Jacques L-14, fue descubierto por dos astrónomos brasileños. Es verde y suele dejarse ver acompañado por dos nebulosas rojas. Me imaginé a Jacques, de frac y corbata de moño, grefüdo y luminoso, en medio de dos beldades encendidas. No es fácil verlo sin telescopio, se presenta en la madrugada, y las más altas probabilidades de observarlo desde el suelo mexicano se sitúan entre el 21 y el 28 de agosto...

No soy astrónomo. Pero sé que un cometa verde vestido de fiesta sólo puede ser un buen presagio. Un amuleto estelar que me ha obsequiado el cielo. Poco importa si se dejó ver de noche y no de madrugada, a cuántos kilómetros se halle de la Tierra, a qué velocidad viaje o qué tan larga sea su cola. Su fulgor centellea en mí y no voy a desperdiciarlo. Me declaro cazadora de cometas a partir de ahora. **u**

Sismógrafos de lo invisible

Ondas gravitacionales

José Gordon

“Seguramente encontraremos cosas que no nos imaginamos. Este es el descubrimiento del siglo”, afirma de manera enfática Miguel Alcubierre, director del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM, respecto de la noticia científica que ha provocado la mayor conmoción de los últimos tiempos: la confirmación de la existencia de las ondas gravitacionales predichas por Einstein hace un siglo.

El 11 de febrero de 2016, David Reitze, director del Observatorio de Interferometría Láser de Ondas Gravitacionales (conocido con las siglas LIGO), anunció en Washington: “¡Damas y caballeros. Detectamos ondas gravitacionales. Lo hemos conseguido!”. Se había logrado la hazaña de registrar un leve temblor, tan fino, que pasa prácticamente desapercibido al igual que un sutil movimiento de la percepción que sólo registra el sismógrafo de la buena literatura. En ambos casos las consecuencias, sin embargo, son enormes. En una novela, cambia el rumbo de la vida de un personaje; en la ciencia, se abre una nueva ventana para asomarnos al universo.

Miguel Alcubierre, director del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM, sabía que ese era un momento clave en la crónica de una noticia largamente anunciada. Hacía cien años, cuando Albert Einstein formula la Teoría General de la Relatividad, había propuesto que deberían existir ondas gravitacionales. Sin embargo, también era consciente de que tal vez jamás las veríamos, debido a que son extremadamente débiles.

Alcubierre explica el marco que nos permite entender este fenómeno: “Para Einstein lo que nosotros

percibimos como la fuerza de gravedad, que nos atrae al piso y que hace que los planetas le den vuelta al Sol, es una manifestación de la curvatura del espacio-tiempo. No vemos esas curvaturas pero las sentimos cada vez que nos caemos. Lo que ocurre es que para tener una manifestación que se note necesitas objetos muy masivos, del tamaño de la Tierra o el Sol. Incluso para el Sol la curvatura es muy pequeña. Sólo se puede medir si pasan rayos de luz muy cerca del Sol. Se ve que se desvían pero por una cosita de nada. Este efecto se midió por primera vez en 1921: aparecía una ligera desviación de la luz de las estrellas cuando pasaba muy cerca del Sol”.

Desde esta perspectiva, el espacio que nos rodea es dinámico, es un actor en la física, no es nada más un escenario. El problema es que se nos dificulta imaginar que tiene hendiduras invisibles, curvaturas que lo distorsionan. Si nosotros colocamos nuestro codo en un colchón, los objetos pequeños que están alrededor giran en torno a esa hendidura. Lo mismo sucede con las estrellas: modifican la geometría del espacio circundante. Einstein plantea —nos dice Alcubierre—

que estas distorsiones se propagan por el espacio en forma de ondas que se mueven a la velocidad de la luz, pero “lo que está oscilando no es el mar, no es agua, sino el espacio-tiempo”. La ondulación de estas palabras se queda resonando en mi mente: “Lo que está oscilando no es el mar, no es agua, sino el espacio-tiempo”. La poesía de la ciencia se mueve en un registro extremadamente sutil.

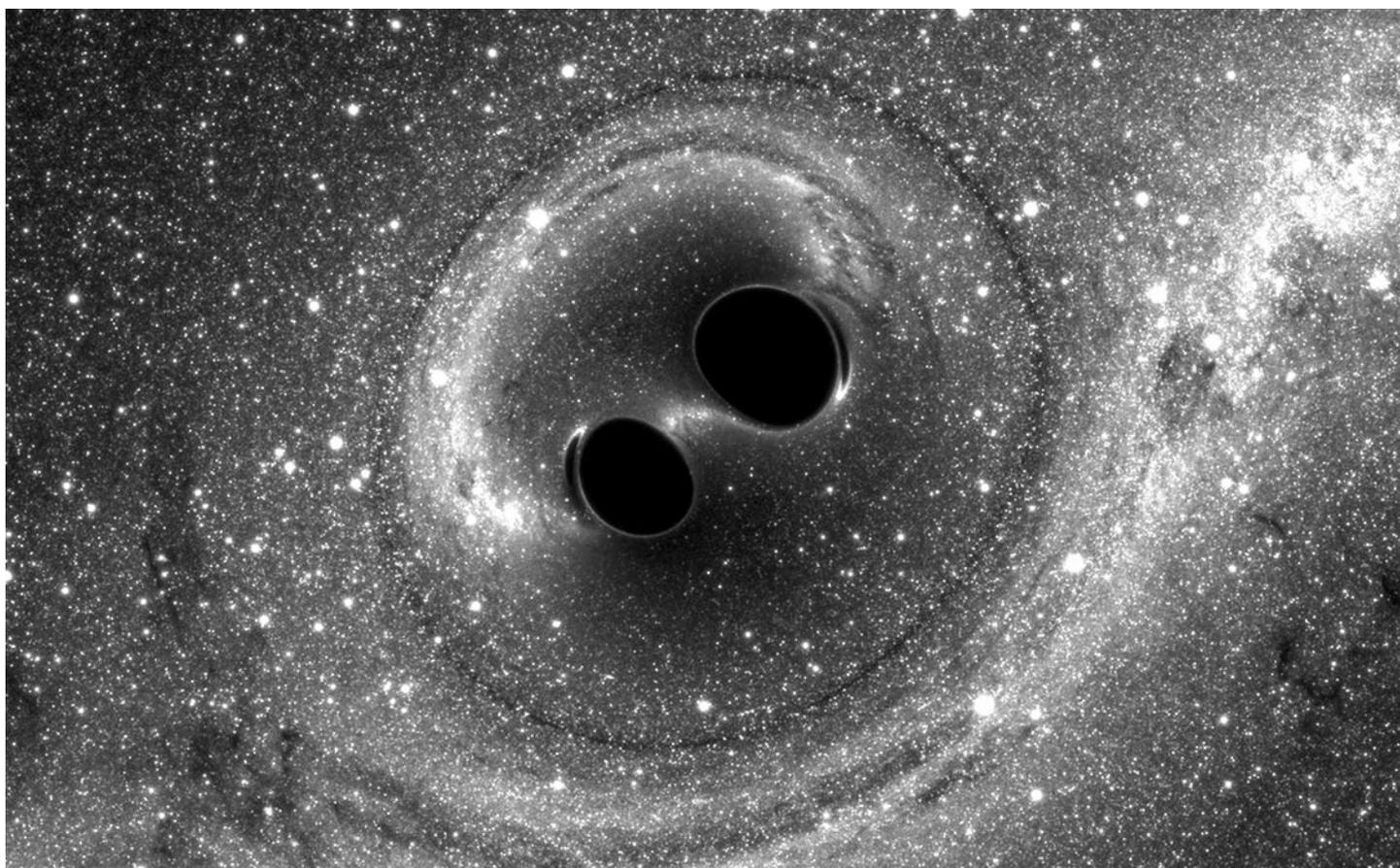
LA “MÚSICA” DE LAS CURVATURAS DEL ESPACIO-TIEMPO

Para apreciar por qué estas ondas son tan difíciles de medir, basta señalar que, comparadas con la extensión de la Vía Láctea, su tamaño es menor al de un balón de fútbol. Por eso se han buscado en fuentes que distorsionan violentamente la geometría del espacio-tiempo, como sería el caso del choque de dos agujeros negros que tienen 300 veces la masa del Sol. Lo asombroso es que a 1.3 miles de millones de años luz de una tormenta cósmica de ese nivel, se pudo detectar directamente, por primera vez, una pequeña ondulación —muy diluida— de ese tipo de fenómenos. Eso fue justamente lo que encontraron los sofisticados instrumentos del LIGO, en Estados Unidos. Estos aparatos se volvieron sismógrafos de lo invisible. En esta marco, vale la pena destacar que el trabajo de Alcubierre sobre ondas gravitacionales es valorado como una de las piezas que contribuyó en el trabajo del equipo responsable de este hallazgo.

Alcubierre desarrolló métodos de simulación en computadoras del fenómeno que querían identificar. Esta comparación era fundamental ya que las tenues ondas gravitacionales nos enfrentaban a lo que nunca habíamos podido ver. De ahí que los modelos matemáticos eran clave para orientar el esfuerzo de detección.

Lo interesante de las ondas gravitacionales es que pueden ofrecer una ventana del universo muy diferente a la que brinda la luz. Estas ondas —destaca Alcubierre— tienen una característica peculiar: se pueden escuchar, pero se trata de otro tipo de sonidos. Me quedo pensando que estas ondas permiten oír una suerte de “música de las esferas” o “música de las curvaturas del espacio-tiempo”. Dice Alcubierre:

“Por pura casualidad, las frecuencias de oscilación de las ondas gravitacionales de los sistemas como los agujeros negros que chocan, están justamente en el rango de frecuencias que podemos oír con sonido. Entonces si uno toma la señal del detector de ondas gravitacionales y la conecta a una bocina, de hecho se pueden oír. Estamos escuchando el universo. Con estas señales de alguna manera podemos hacernos una imagen de dónde está un sistema como el de los hoyos negros y cuáles son sus propiedades. Esto es análogo a lo que hace un murciélago que ve con sonido, no con luz. Aquí la diferencia es que el murciélago manda su propio sonido que rebota y lo vuelve a oír. Nosotros no estamos mandando nada, solamente estamos escuchando lo que proviene del universo”.



Colisión de dos hoyos negros detectada por LIGO



Miguel Alcubierre

MÁS ALLÁ DE UN MURO DE LUZ

¿Cuáles son los territorios del universo que se abren? Alcubierre plantea que se están explorando regiones del espacio muy cercanas a la frontera de los agujeros negros, zonas donde la gravedad es muy intensa y dinámica. Hace una estimación de los alcances de este rastreo: “Con luz a lo mejor podemos ver lo que pasa a millones y millones de kilómetros del agujero negro, pero con ondas gravitacionales podemos ver lo que pasa a 50 kilómetros o menos del agujero negro”.

Alcubierre plantea que esto sólo es el comienzo de una gran revolución en la astronomía. ¿Podríamos conocer detalles del universo temprano en las cercanías del Big Bang? Este es uno de los límites que tenemos en los mapas de los inicios del universo que no se han podido explorar con luz. Debido a que los electrones están libres y no se han formado todavía los átomos, no hay radiación de luz hasta 300 mil años después del Big Bang (tiempo muy breve en el contexto de un universo que tiene 13 mil 800 millones de años). Es entonces que el universo se vuelve transparente en lo que se conoce como radiación cósmica de fondo. Si usamos términos de Dante Alighieri, ésta sería como una especie de “esfera de fuego” más allá de la cual no podemos ver con la luz cotidiana. Esta “muralla”, cartografiada por el Premio Nobel de Física George Smoot, parece infranqueable. Sin embargo, las ondas gravitacionales podrían crear nuevos tipos de mapas. Me explica Alcubierre:

“La gravedad atraviesa la materia como si no estuviera ahí. Esto quiere decir que si pudiéramos detectar ondas gravitacionales primordiales, las que provienen del origen del universo, podríamos ver fracciones de segundo después del Big Bang. En el origen del universo, cuando se formó el universo, la materia oscura dominaba y fue la que creó la estructura que luego dio lugar

a las galaxias. Durante esta formación se produjeron ondas gravitacionales llamadas primordiales. En principio podríamos detectarlas. Tal vez no con los instrumentos que tenemos ahora, no con LIGO, que no es suficientemente sensible, pero con generaciones futuras de detectores que probablemente se lanzarían al espacio. Ya existe un proyecto para hacerlo dentro de unos quince o veinte años”.

Alcubierre se trata de asomar al futuro. Lo quiere ver ya: “Seguramente encontraremos cosas que no nos imaginamos. Aparecerán. Siempre que hemos aprendido a ver el universo de una forma nueva hemos encontrado resultados inesperados. Aquí seguramente ocurrirá. También hay ideas mucho más esotéricas por explorar. Hay científicos que dicen que a lo mejor vamos a detectar cosas que se llaman cuerdas cósmicas que tienen que ver con extrañas hipótesis de gravedad cuántica o cosas similares. Entonces no sabemos bien qué vamos a detectar”.

Estamos en el umbral de una nueva forma de exploración del universo que revelará paisajes inéditos. Alcubierre asiente: “Exactamente. Si podemos detectar ondas gravitacionales primordiales, aprenderíamos del origen del universo, de la inflación cósmica y el Big Bang, de lo que sucede en el universo temprano antes de que se formen los átomos. Esto abre una ventana totalmente nueva, como si hubiéramos sido sordos hasta ayer. Podíamos ver pero no podíamos oír. Ahora podemos oír. Yo creo que este es el descubrimiento del siglo. Esta es una predicción de Einstein que tenía cien años y no se había encontrado. Pienso que es equivalente a haber descubierto las ondas electromagnéticas en el siglo XIX, con toda la revolución tecnológica que nos ha traído”.

Nuestros sismógrafos están captando lo que está más allá de un leve temblor, una música casi invisible pero profundamente conmovedora y transformadora de nuestros mapas del universo. **U**

Rubén Darío

El regreso de *Los raros*

Adolfo Castañón

La publicación en 2015 de una exhaustiva edición crítica de Los raros, el libro que el joven Rubén Darío publicó en 1896, es la oportunidad de revisar las aportaciones exegéticas de Günther Schmigalle, uno de los especialistas más acuciosos de la obra del gran poeta nicaragüense, así como de las circunstancias en las que este título se dio a conocer.

Para Alberto Paredes, amigo y lector

Rubén Darío lanza este libro a los 29 años de edad. Lo componen 21 ensayos —crónicas, medallones, homenajes y retratos— que había publicado previamente en la prensa, en el periódico *La Nación*, desde hacía al menos cuatro años, algunos de ellos con el título del libro *Los raros*. El libro se armó en el vértigo y vaivén de la cosmopolita Baires, Buenos Aires, luego de haber viajado desde Nueva York y París a partir de su nombramiento como cónsul de Colombia en Buenos Aires. Las experiencias y lecturas que lo alimentan provienen de años antes. Aunque en su mayoría *Los raros* reúne en su banquete a convidados de origen francés, o francófono, o afines a la cultura y la civilización francesa, el libro se presenta —según definiría Octavio Paz— como un vademécum, es decir, como una guía para aquellos lectores curiosos de las rarezas europeas. Era y es también una partitura y una suerte de diccionario o atlas cultural, una suerte de nuevo *Cortesano* al estilo del estampado siglos antes por Baltasar de Castiglione. Sin embargo, se trata de un libro típicamente hispanoamericano y latinoamericano, cuya lectura se da como paralela no sólo a los libros poéticos de Darío —como *Azul...*, *Prosas*

profanas, *Cantos de vida y esperanza*— sino a las otras producciones líricas del modernismo hispanoamericano. No lo cita el inglés Malcolm Bradbury en su libro *Modernism*, como bien lo supo Cathy Login Jrade en su *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, traducido en México por Guillermo Sheridan (FCE, 1983).

Si bien dice Octavio Paz que *Los raros* fueron un vademécum de la modernidad, hay que admitir que para muchos —incluidos los modernistas mismos y hasta el propio otoñal Rubén Darío— la “modernidad” era en su origen un híbrido de grandilocuencias derivadas del romanticismo y el simbolismo, y las letras de la decadencia. No en balde los raros eran vistos como *bohémios*. La oportuna nota que hace Schmigalle de esta categoría entre étnica y cultural es sintomática de los profundos malentendidos que puede encerrar la caja de sorpresas y contradicciones que es el álbum de *Los raros*: panorama de especies en extinción de destinos malditos, panoscopio de personas que hacen de la religión del arte (así se llamó, por cierto, una selección de la correspondencia de Gustave Flaubert), una religión decadente

o terminal, valga la paradoja, una *religión crítica*. Y es este aspecto corrosivo, subversivo y hasta revulsivo el que hizo de *Los raros* algo así como una autobiografía colectiva de una época desvivida por buscar en el mundo un sentido y un lugar distinto del mundo. De nuevo, solamente desde los confines de Hispanoamérica podía inventarse semejante espejismo: el de un cosmopolitismo prometedor, híbrido de arcaísmo y futurismo.

Rubén Darío publicaba en *La Nación* una sección que durante cierto tiempo se tituló “Los raros”. Había heredado esta tribuna de José Martí, según informa Ricardo Gullón en el prólogo al libro *El modernismo* de Juan Ramón Jiménez. De esa serie saldría la idea del libro. El valor de la reciente edición de Günther Schmigalle¹ estriba en reconstruir la secuencia cronológica de las contribuciones de Darío a ese diario. Sin embargo, hubo algunos otros “raros”, como Federico Nietzsche —según informa Schmigalle—, de quien publicó Darío el 2 de abril de 1894 una semblanza que no llegó a incluir.

Cruzó Rubén Darío como un meteoro el firmamento, como una estrella fugaz atravesó el desierto, la pradera y el páramo, las ciudades y las cordilleras: en él se aprecia la velocidad por la inteligencia. Va rápido, llega en el momento oportuno para conocer a Paul Verlaine en París, a José Martí en La Habana, a Marcelino Menéndez y Pelayo y a Amado Nervo en Madrid, a Lugones en Buenos Aires y a muchos otros amigos, escritores, pintores, empresarios, generales.

Darío escribe sobre autores que ha leído y conocido, es el árbitro de las rarezas y de su linaje, como dice Julio Ortega, los retrata y presenta para divulgar al gran público el valor de un conjunto de estrellas ignoradas o desaparecidas, a veces casi inventadas, como el caso de Fra Domenico Cavalca; no pocas veces los traduce y, como en el caso de Moréas, comunica al público del periódico, como si fuesen un secreto, las hojas manuscritas que le deja ver el autor. Esta hábil estrategia literaria le confiere a sus crónicas una intimidad que convoca la complicidad del lector y una insuperable y envidiable inmediatez que es acaso uno de los ingredientes del éxito de este libro tan literario y a la par tan casual y tan premeditado. La ecuación, expresada por Saúl Yurkiévich, que asocia cosmopolitismo y futurismo, se hace realidad en Darío. Hablar del bárbaro, del meteco, del anarquista o del místico es una forma de interrogar al futuro. En ese sentido, se podría considerar que *Los raros* es un libro profético no tanto o no sólo por sus contenidos sino por sus medios, instrumentos y estrategias.

Los homenajes que hace Rubén Darío en sus páginas de y sobre *Los raros* no están hechos desde afuera,

sino desde adentro. La cuidadosa anotación que hace el filólogo alemán Günther Schmigalle pisándole los talones a la escritura de Darío hace ver hasta qué punto la gozosa escritura del poeta se regodea y alegra, se acompaña en la paráfrasis, compendio y apunte de los poemas de sus amigos admirados y amados que gustan lo mismo que él: el medioevo, las edades heroicas, las atmósferas imantadas de aquellas edades del sueño romántico. El observador se metamorfosea en lo observado, el filólogo que anota no juzga, pero precisamente apunta, acota y se hace eco de la música de la prosa con la caja del aparato referencial.

Los raros: semblanzas, tributos y apologías que presentan otras tantas posibilidades encarnadas de la poesía en el mundo. Esas encarnaciones están trabajadas y trabadas en una exposición que tiene unidad de tiempo y de espacio. Casi todos los árboles de este bosque imaginario crecen en París; están arraigados en una época o más bien contra una época. No son realmente contemporáneos sino extemporáneos: afirman en su siglo otros siglos, en particular ciertos momentos de la Europa feudal a Darío. Les es ajena la política, la ciencia, pero están devorados por una pasión: el entusiasmo por el arte; aspiran a lo divino: viven entusiasmados, cautivos de contemplaciones gozosas, de espaldas a la ciudad, al dinero, pero abiertos invariablemente al soplo de la religión y de lo sagrado. Su devoción es, valga la redundancia, una devoción enrarecida, quintaesenciada, rara, improbable. No son, no pueden ser, personas comunes y corrientes: están tocados por la excentricidad, y es ese estar fuera de todo centro que no sea el inapresable de la poesía el que les confiere, de rebote, una actualidad chocante, insospechada, a pesar de que muchos de esos nombres no le digan nada al lector contemporáneo a menos que venga en su ayuda el salvavidas crítico del doctor Schmigalle.

Los raros puede ser leído también como un libro de viajes. El de las peregrinaciones es en efecto un *leitmotiv* en la poesía del autor de *El canto errante*. *Los raros* es también un espejo en prosa de la poesía, de la palabra y del proyecto poético de Rubén Darío. Más allá de la edición que estamos comentando ahora, casi se podría caer en la tentación de hacer una edición anotada de *Los raros* llamando la atención sobre ciertos poemas y versos diseminados en su obra. Ir y venir, desde luego, a París y a Francia, pero también a Estados Unidos (Nueva York), Cuba, Buenos Aires y Chile.

Darío no postula que *Los raros* estén *Contra Sainte-Beuve*. Muy al contrario de Marcel Proust, piensa implícita y explícitamente que la persona sustenta la personalidad y que esta, a su vez, explica el carácter, el talante y la inclinación de la figura destacada por la mirada crítica. No piensa Darío, al revés de Mallarmé, a quien ciertamente conoce, que entre la persona y el sujeto elo-

¹ Rubén Darío, *Los raros*, edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle, estudio preliminar de Jorge Eduardo Arellano, Edición Tranvía/Verlag Walter Frey, Berlín, 2015, 454 pp.

cutorio que habita y construye el poema, pueda y deba haber una distancia. Proust mismo al titular su libro de crítica literaria *Contra Sainte-Beuve* quizás estaba mintiendo con los labios cuando —como diría Zaratustra— su hocico confesaba otra cosa. Darío piensa y cree, como el naturalista francés Buffon, que el estilo es el hombre (diríamos ahora, el ángel o el animal). De ahí que en un autor como Darío la atención filológica y crítica sea más que necesaria, pues el texto de aquel que cree en la propia identidad debe estar más expuesto a las vacilaciones y mudanzas.

Los raros abrevan en una tradición del retrato y del ensayo literario al estilo de Sainte-Beuve y de otras obras afines que están a medio camino de la historia y la autobiografía, como pueden ser la *Historia del romanticismo* de Théophile Gautier o los ensayos de autobiografía e historiografía literarias con que Alphonse Daudet acompañó la edición definitiva de sus obras.

Al poeta Darío le interesan las personas y las describe —véase el ejemplo de Edgar Allan Poe, a quien no conoció, o de José Martí, a quien sí encontró— con un sentido de lo humano y de la humanidad. En las páginas que redacta sobre Poe, Darío da una de las claves para comprender la galería de *Los raros*: “Nuestro poeta, por su organización vigorosa y cultivada, pudo resistir esa terrible dolencia que un médico escritor llama con gran propiedad ‘la enfermedad del ensueño’. Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semi-locos necesarios para el progreso humano, *lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz*. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio”.²

Desde su título Rubén Darío enuncia, evidencia y clarividencia el hecho de que la cultura en la era de la reproducción técnica, en la edad de la dictadura de las masas y de la uniformidad industrial ha de orientarse hacia lo inusitado y periférico, hacia lo excepcional, no susceptible de reproducción mecánica, lo egregio, hacia los límites de lo humano y urbano. De ahí que sea más que sintomática la inclusión en esta galería del ensayo sobre el médico y “humanista” Max Nordau, abogado de los valores materiales e inquisidor clínico —casi perseguidor— de los excéntricos que desde el arte ensanchan la posibilidad humana.

Se pueden leer los ensayos de *Los raros* como una colección de los evangelios de la poesía moderna, una leyenda dorada que cuenta la vida de los que han buscado la santidad por la palabra. No, no es extraño que estos “cristos del arte” no crean en Cristo ni sean creyentes: el peso de su propia cruz no les permite quizá ni siquiera imaginar otra. Desde esta perspectiva, re-



Rubén Darío

sulta inevitable que Darío haya incluido en su libro de ejemplos el antiejempro que representa la obra del médico Max Nordau: *Degeneración*. La obra del alemán es juzgada por Darío con humor y condescendencia y le sirve para hacer un simpático y, a la par, profundo repaso de las relaciones entre medicina y literatura, al tiempo que se burla discretamente del publicista. En el mismo apartado sobre Nordau, Darío menciona al ilustre “profesor de la Salpêtrière”, Jean-Martin Charcot, cuyos trabajos influyeron en “el génesis del psicoanálisis de Freud”. Schmigalle señala oportunamente que Charcot tuvo entre otros alumnos a un amigo de Rubén Darío, el médico nicaragüense Luis H. Debayle.³

La forma en que Rubén Darío retoma y repasa el libro de Max Nordau habla de la inteligencia de Darío y de su capacidad para superar y asimilar las contradicciones en forma elegante y crítica, como señaló el crítico

² Rubén Darío, *Los raros*, edición citada, p. 123. Cursivas de A. C.

³ *Los raros, op. cit.*, pp. 132-133.

peruano Julio Ortega.⁴ La presencia en *Los raros* del ensayo sobre *Degeneración*, que justamente acusa los rasgos decadentes y supuestamente degenerados de los escritores modernos —de Nietzsche a Verlaine y a Rimbaud—, imprime al libro un horizonte de segundo grado y hace que sus apologías queden como galvanizadas por un sesgo irónico y autocrítico. Por otro lado, las notas oportunas del profesor Günther Schmigalle hacen que las aguas en que nadan *Los raros* recobren toda su vitalidad y vivacidad y hasta le presten al libro una actualidad inusitada.

Los raros no disimula su juego con destreza de prestidigitador de alta escuela. Darío asocia al doctor Max Nordau con el personaje del aristócrata Villiers de L'Isle-Adam, el doctor Tribulat Bonhomet, otro “profesor de diagnosis”, autor de la *Moción respecto a la utilización de los terremotos*. Al igual que Nordau, Bonhomet odia a los místicos y a los artistas y había imaginado recluir-

⁴ Julio Ortega, “Introducción general” en Rubén Darío, *Obras completas. Poesía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 9-25.

los “en lugares donde fuesen frecuentes los temblores de tierra” y ponerlos en “grandes edificios de techos de granito”, para que los temblores los aniquilaran al ritmo de “la inquietante onomatopeya: Krrraak!!!”.⁵ ¿No es curioso que un siglo después una generación de escritores mexicanos (Volpi, Padilla, Palou, *et al.*) haya coincidido en la resurrección de esa sonora onomatopeya: *Crack?*

Lo que está en juego en *Los raros* es el papel del poeta en la sociedad, el lugar del canto y del cantor en la ciudad. Rubén Darío no solamente exalta las figuras de algunos poetas y escritores visionarios, sino que en su sátira de Max Nordau insinúa que no será tan sencillo expulsarlos del ágora y que en última instancia una estética del utilitarismo primario que suprimiera la enseñanza de las humanidades sería, en cierto modo, contraproducente para la civilización misma que se salva a través de los artistas de ese otro krrraak de la demolición total pregonada por Nordau.

Los raros de Rubén Darío se aparece a un siglo de su publicación como un reloj diseñado para marcar las horas no que progresan sino que regresan: la moda, el estilo, 1900 tiene sus exquisitos y místicos, sus esnobs y sus anarquistas, sus bohemios y sus perversos, sus amigos, sus enemigos, sus excéntricos y sus corruptores —figuras todas llamadas a regresar a la escena un siglo después.

No lo dice Darío pero su libro no habría sido posible sin el ejercicio libérrimo de sus crónicas en *La caravana pasa*,⁶ serie de crónicas sabiamente anotadas antes por Schmigalle, quien por cierto tampoco lo dice.

En *Los raros* aparece la figura de “un escritor anarquista, el amado Tailhade, quien dijo que importaba poco el crimen cometido por [el anarquista] Vaillant, ante la hermosura de su actitud y de su gesto al despedir la bomba”,⁷ en palabras de Emilio Castelar. Este anarquista exquisito precursor del simbolismo, provocador discípulo de Rabelais, es objeto de una rara distinción por Rubén Darío, quien inicia y termina su retrato en *Los raros* con dos frases casi muy parecidas: “Rarísimo. Es, ni más, ni menos, un poeta”⁸ y “Es raro, rarísimo. ¡Un poeta!”⁹ El olvidado Tailhade era uno de los aficionados de fines del siglo XIX a la poesía medieval: “Para escribir estos poemas [los de *Vitraux*] ha debido recorrer los viejos himnarios, las prosas, los antiguos cantos de la iglesia; las secuencias de Notker, las de Hildegarda, las de Godeschalk, y las poesías de aquel divino Hermanus Contractus que nos dejó la perla de la *Salve Regina*”.¹⁰

⁵ *Los raros*, edición citada, p. 146.

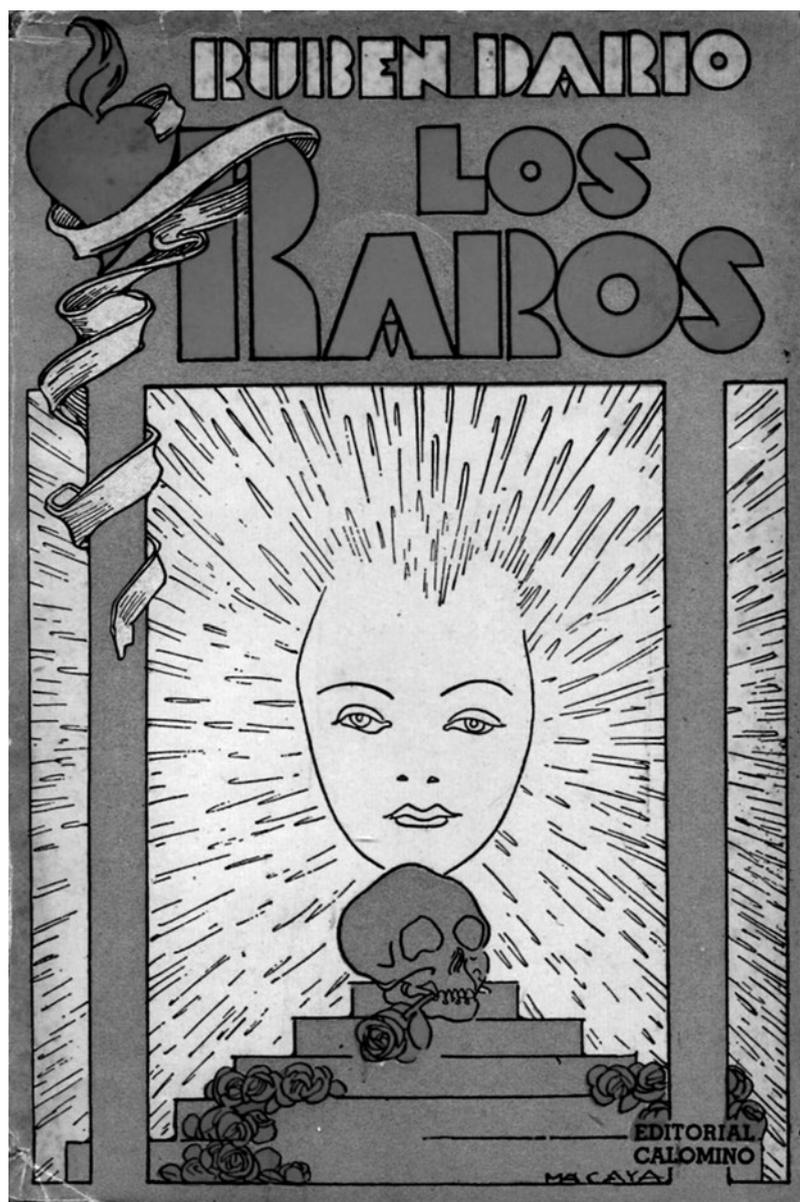
⁶ Rubén Darío, *La caravana pasa*, edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle, Edición Tránvia/Verlag Walter Frey, Libro primero, 2000; Libro segundo, 2005; Libro tercero, 2001; Libros cuarto y quinto, Berlín, 2004.

⁷ *Los raros*, edición citada, p. 223.

⁸ *Los raros*, edición citada, p. 220.

⁹ *Los raros*, edición citada, p. 235.

¹⁰ *Los raros*, edición citada, pp. 227-228.



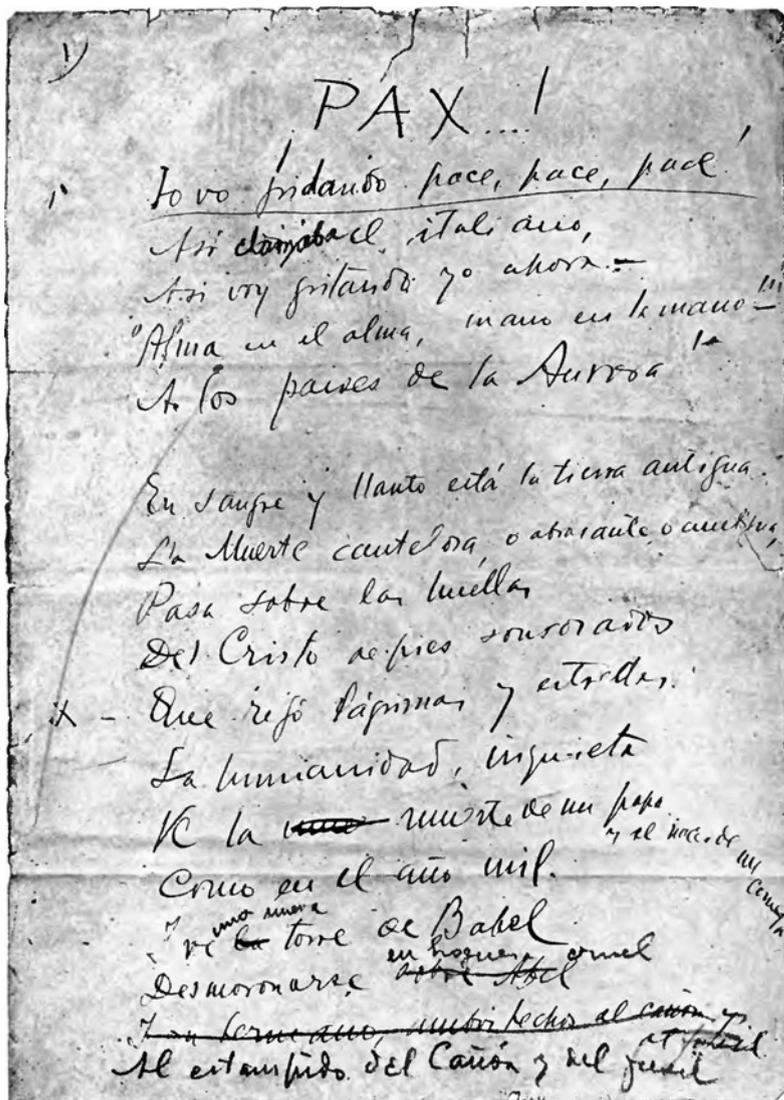
Entre *Los raros* y la obra poética de Rubén Darío se da un diálogo incesante como muestran, de un lado, los poemas que dedica a algunos de los protagonistas de su libro, por ejemplo, los medallones consagrados a Leconte de Lisle o a Catulle Mendès; y por el otro, los versos, alusiones e inspiraciones diversas que encuentran aliento en los poemas, desde Víctor Hugo —su gran maestro y modelo— hasta Mallarmé, pasando por Moréas y por los demás. En *Los raros* trabajan desde adentro, desde antes y después de su publicación, los escritores mencionados, además de Paul Verlaine y las sombras de los griegos transcritas y traducidas por el nicaragüense.

En su “Introducción general” a la *Poesía* de Rubén Darío por Galaxia Gutenberg, el crítico peruano Julio Ortega señala:

Sus testimonios de la lectura y el viaje, por ello, son otro de los mapas de la conversación que formaliza. Y la arqueología de este territorio de la crónica (tiempo historiado como pasajero) revela hasta qué punto la obra de Darío encarna el encuentro de las temporalidades americanas en el acto liberador de la lectura. Lo vemos en su libro modélico, *Los raros* (1896), hecho, como *Cantos de vida y esperanza*, en el fervor de los viajes, las lecturas y la amistad. A tal punto, que es éste un libro que se imprime casi al mismo tiempo que se compila, y que es disputado por uno de sus posibles “raros” (Lugones), y que se prologa en la crítica de sus lectores severos (Groussac), a quien Darío responde prometiéndole categoría de rareza. No extraña que Darío habrá de convertir este libro en término de referencias de su juventud plena de interlocutores.

Cuando Leopoldo Lugones se enteró de que Rubén Darío había enviado a la imprenta el manuscrito de *Los raros* y que él no formaba parte del libro, le escribió una carta (el 9 de septiembre de 1896) protestando el olvido y, como buen poeta de veintidós años, reclamándole inclusión en nombre de la justicia (“Su artículo sobre mí vale tanto como cualquier otro de los que compondrán su libro; y yo resulto en él acreedor a su buen juicio. ¿Por qué no he de ir?”, le dice). En buena cuenta, Lugones no sufría ninguna “ansiedad de influencia”, sino, todo lo contrario, de entusiasmo anticipatorio: quería pertenecer al linaje poético que Darío propiciaba, y le ofrecía al inconstante maestro la oportunidad de hacer ciertas, gracias al joven meritorio, sus profecías. Si Darío con *Los raros* proveía de una librería cosmopolita al escenario modernista (“simbolista”, decía él), Lugones buscaba ser leído en esa biblioteca.

Los raros podía ser un archivo transitorio pero también una genealogía del porvenir. Lugones demanda bautizo de rareza pero promete solución de continuidad. Si Darío presume estar a cargo del espacio de lo nuevo, su lectura se hará anacronista y nostálgica si no apuesta por el porvenir. Por eso lo desafía: “pero conste que no le pido



Facsimil del poema “Pax” de Rubén Darío

nada. Únicamente lo invito a reflexionar”. En esos gestos de reproche y desafío asoma el sistema literario forjado por Darío como un campo lectural, allí donde los nuevos escritores adquieren su identidad en la lectura. Hijos de la lectura, los jóvenes aspiran a una mayoría de edad dialógica.

[...]

Bien visto, estos “raros” no dejan de serlo porque el propio Darío es el más raro, esto es, el dictaminador de la rareza. Si sentencia que alguien es raro o rarísimo, el subrayado es admirativo.¹¹

En el ensayo que dedica en *Los raros* a Eugénio de Castro, Rubén Darío hace un admirable y verdadero ejercicio de síntesis de la literatura portuguesa. Queda en la mente del lector como un símbolo el paralelo hecho por Darío entre Vasco de Gama, que le da la vuelta al mundo y regresa a Portugal con las manos llenas de tesoros, y el Eugénio de Castro que trae de su viaje interior quién sabe cuántos tesoros colgando de las manos.

¹¹ Julio Ortega, “Introducción general” en Rubén Darío, *Obras completas. Poesía*, edición citada, pp. 16-17 y 21.



Rubén Darío

Los raros es, desde luego, un álbum de familia, el retrato y autorretrato de una genealogía donde el autor está siempre presente, invariablemente incluido en el paisaje que captura: “El poeta errante se creó su íntima familia en *Los raros*, los marginales, los expulsados: Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Lautréamont, Léon Bloy, Ibsen, Martí, y otros que, como en la inmensa mayoría de los escritores, no sobrevivieron a su momento”.¹² Tiene así el valor de una confesión o de un oblicuo testimonio donde, cuando Darío dice: José Martí, debe leerse: Darío y José Martí. Libro fraterno y de fraternidades, *Los raros* se propone como el cuaderno de regreso a un país natal, para tomar prestado el título de otro alto poeta latinoamericano: Aimé Césaire; regreso a la casa del segundo nacimiento, regreso prospectivo y anhelante, pues se sabe que las lecturas que llevarán a la redacción de *Los raros* no fueron hechas en Argentina sino antes en Chile, en la casa de su amigo de juventud “A.

¹² José Emilio Pacheco, “Prólogo” en Rubén Darío, *Obras completas. Poesía*, edición citada, p. 45.

de Gilbert”, el hijo del presidente de Chile Pedro Balmaceda Toro. Acaso no se haya enfatizado lo suficiente esta circunstancia: la existencia de unas bibliotecas sembradas por todo el continente americano: la biblioteca de los jesuitas en León, la de Managua, de la que siendo niño fue empleado, la del hijo del presidente chileno Pedro Balmaceda, y quién sabe cuántas otras. En esos depósitos estaban alojadas las municiones que harían explosión poco más tarde en la obra en prosa y en verso de Darío.

En el ensayo dedicado a Edgar Allan Poe, cuando Rubén Darío cita a Paul Groussac, cabe preguntarse si no hubiese cabido ahí ya no solamente la mención a las fechas de nacimiento y muerte del maestro francés residente en Argentina, sino el registro del encuentro casual del nicaragüense con el “argentino” y las conversaciones subsecuentes y cómo “idean entre ambos el calibranismo finisecular, una de las miradas más severas sobre la civilización yankee de su tiempo”.¹³ Cabe preguntarse si esta mención no habría sido pertinente sobre todo porque Paul Groussac “reseñó con cierto desdén superior *Los raros*. Darío lo había admirado desde muy temprano y lo consideraba su maestro de la prosa. Se lo dice en su respuesta, y le dice también que él, Groussac, es un raro (o sea, forma parte de lo nuevo); y que él, Darío había considerado incluirlo en su galería de héroes culturales”.¹⁴

Esta pregunta lleva a otra: ¿debe una edición crítica atenerse solamente al texto mismo publicado por el autor en sus diversas ediciones y variantes?, o bien ¿cabría ampliar el concepto mismo de edición crítica para poder incluir en un archivo anexo complementario ciertos textos como el escrito por Leopoldo Lugones cuando este le reclama no haberlo incluido en *Los raros* o aun el intercambio citado con Groussac, habida cuenta de que en ambos casos quizá nos encontramos con textos de cierta pertinencia para la mejor comprensión del texto y de sus circunstancias?

Europa recobra gracias a *Los raros* de Darío sus raptos y se salva de sí misma, afirma su sentido y su centro en y hacia América. Rubén Darío le da voz a las letras y a la lírica preponderantemente francesas del siglo XIX a través de 21 escritores a los que retrata y traduce: ese concertado coro canta, cuenta y a veces aúlla una historia trágica de vidas rotas o sacrificadas en el altar del arte... Darío se delinea como el historiador y árbitro, cronista y coprotagonista de esos episodios que a él, desde la orilla hispanoamericana de la Europa raptada, como diría Luis Díez del Corral, le ha tocado vivir.

¹³ Paul Groussac, *Del Plata al Niágara* en Beatriz Colombi, “Rubén Darío y el mito de Poe en la literatura hispanoamericana” en *Rubén Darío en su laberinto*, Rocío Oviedo Pérez de Tudela (editora), Verbum, Madrid, 2013, p. 226.

¹⁴ Julio Ortega, *Rubén Darío. Vidas literarias*, Ediciones Omega, Barcelona, 2003, p. 128.

Se sabe que Rubén Darío publicó en Buenos Aires, en 1896, el libro-manifiesto *Los raros*. Gracias a la edición anotada de Günther Schmigalle no solamente se puede saber, por ejemplo, que el nicaragüense publicó su crónica sobre el demoledor León Bloy en abril de 1894, sino que se puede rastrear, gracias a la restitución de la dedicatoria, al “Conde Kostia” (Aniceto Valdivia, 1859-1927) en La Habana, el momento en que dos años antes, a comienzos de 1892, gracias a este amigo voluptuoso de la erudición y de la bibliofilia, Darío descubre al Mendigo Ingrato, como el nicaragüense mismo recuerda —y Schmigalle rescata—. Rubén descubre en casa del Conde Kostia, en compañía de Julián del Casal, la obra de Bloy que —dice ahí— “contemplé por primera vez asombrado”.¹⁵ El dato revela que en ese Caribe, en esa América Central y más allá en Hispanoamérica, la presencia de la cultura y la civilización francesa entre las minorías ilustradas era una realidad cotidiana y que en los países de Hispanoamérica se hacía cuerpo y realidad aquella Europa raptada a la que se ha referido el historiador español Luis Díez del Corral. Darío es uno de los frutos más sazonados y maduros de esa desbordante cultura transatlántica: Henry y William James, Edgar Allan Poe y, más tarde, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Octavio Paz, Álvaro Mutis, serían exponentes de esa cartografía poscolonial.

París es equiparable en *Los raros* a una mujer fatal, a “una querida traidora”,¹⁶ capaz de asesinar a sus amantes. Darío sabía que no quería ni podía morir en París, una ciudad-espejismo riesgosa para el que busca “triunfar” en ella.

Las opiniones de Darío sobre los autores recogidos en *Los raros* podrían ser desde luego discutibles. Sobre Amado Nervo —amigo de Darío—, Miguel de Unamuno, comentando el artículo “Hablemos de literatura”, recuerda que para el mexicano: “De Groux resulta un *poseur*, y Moréas, Jean Moréas, Papadiamontópulos, si es como Nervo nos lo presenta, es sencillamente un fatuo insoportable e hinchado, que no se ha dado aún cuenta que ni será nada de aquí a veinte años, ni hoy es casi nada, fuera del círculo de *mercuriales* en que vive”.¹⁷

Schmigalle opta en su edición crítica por atenerse a la comparación de los textos de las crónicas publicadas en los periódicos y a compararlas con las variantes, cosa que

¹⁵ “Films habaneros”, Parte II, “Diplomacia y bibliofilia”, *La Nación*, 28 de diciembre de 1910; Rubén Darío, *Crónicas desconocidas 1906-1914*, edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle, Academia Nicaragüense de la Lengua/Edición Tranvía, Managua/Berlín, 2006, pp. 353-354, citado en *Los raros*, edición citada, nota 413, pp. 157-158.

¹⁶ *Los raros*, edición citada, p. 107.

¹⁷ Unamuno, “Impresiones viajeras de Amado Nervo”, *La Lectura*, septiembre de 1903, tomo 4, pp. 816-817; en *La caravana pasa*, libro tercero, edición citada pp. 88-89.

desde luego está muy bien. Sin embargo, aunque conoce muy bien los textos que escribió Darío sobre los autores de *Los raros*, pues los cita en la edición anotada de *La caravana pasa*, ha omitido en esta edición referir a esos otros textos de Darío, no recogidos en *Los raros*, sobre Paul Verlaine, Jean Richepin, Rachilde. Sobre esta última, por cierto, Darío publicó —según informa Günther Schmigalle— “un largo artículo”: una carta a Rachilde “donde explica por qué no quiso aceptar una invitación que ella le había enviado”. Rachilde, por su parte, después de la muerte de Darío, publicaría un estudio sobre él (*Revue de l'Amérique Latine*, 1 de enero de 1922), donde afirma que “Rubén Darío es un poco el Verlaine de América Latina”.¹⁸

Los raros plantea una situación analógica: se presenta como una serie de medallones, descripciones, traducciones y transcripciones de un conjunto de autores curiosos, excepcionales, singulares, marginales —místicos, anarquistas, inspirados, tocados por el sueño de la poesía—. Pero esa socialización de la rareza de la rareza, esa divulgación y difusión de la locura del arte y de sus excéntricos agonistas y protagonistas —y aquí cabría hacer una comparación de *Los raros* de Rubén Darío con los *English Eccentrics. A Gallery of Weird and Wonderful Men and Women* de Edith Sitwell (1887-1954): casi los mismos años, casi los mismos mundos (qué lástima que Darío no hizo más retratos de raros hispánicos, ¿verdad?). *Los raros* tiene al menos dos vertientes: de un lado, el libro es una historia de ciertas especies literarias en extinción; del otro, busca en cada uno de los retratos un vislumbre de utopía y de futuro, una luz de esperanza. La economía de la rareza se afirma como una economía del derroche, que está regida por leyes muy distintas de las del intercambio capitalista. *Los raros* son, por definición, soñadores, estandartes o representantes, encarnaciones vivas de una edad de oro de la poesía y aun de la justicia que se enfrentan al orden pedestre, utilitario y sanchopanzesco de personajes como ese otro doctor inverosímil, el doctor Max Nordau. *Los raros* se instaló en el imaginario hispanoamericano como una guía de vida, sentó sus reales como una cartografía a seguir y hasta como una cantera de estilos de vida, usos y costumbres, modelos y formas de relación y de comunicación, como un verdadero modelo para armar modelos y construir formas de pensamiento y sentimiento.

En *Los raros*, en el artículo correspondiente a Paul Verlaine, Schmigalle, el editor-científico de la edición, hace casi medio centenar de notas —todas oportunas y atingentes que van de la nota 1042 a la nota 1091—. Sin embargo, hay que decir que las notas que hace el mismo Schmigalle a la introducción del libro III de *La caravana pasa* sobre las relaciones entre Paul Verlaine y

¹⁸ *La caravana pasa*, libro tercero, edición citada, p. 16.

Rubén Darío habrían cabido muy bien en la anotación del ensayo dedicado por Darío a Verlaine en *Los raros*. En particular las que se refieren al encuentro con Verlaine contado por el propio Darío en distintos momentos y, en específico, el pasaje donde Darío refiere su encuentro con el poeta francés en su autobiografía, así como la valiosa referencia al poema “Littérature” donde se habla de “La gloria” (*La gloire*) publicado en la *Revue Blanche*. Dice Darío acerca de ese encuentro: “Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: ¡la gloire!... ¡la gloire!... ¡M... M... encore...! (¡la gloria !... ¡la gloria !... ¡M... M... todavía más!)”.¹⁹

Esa respuesta de Paul Verlaine sobre el sentido y sustancia de “la gloria” había sido prefigurada en cierto modo por Verlaine cuando escribió: “lo que se llama la gloria / con el derecho al hambre / a la Miseria Negra / y casi a los gusanos [la vermine]. Eso es lo que se llama la gloria”.²⁰ La respuesta de Paul Verlaine al entusiasta y joven Darío de 27 años pone el dedo en la llaga sobre el proyecto mismo de los raros, esos “artistas del hambre”, voluntariamente sacrificados a los equívocos del exhibicionismo que necesariamente acompaña al poeta y al escritor que decide hacer de su vocación una cuestión pública y que expondrá al juicio y al tribunal de la razón y de la sensibilidad sus creencias, valores, ideas e ideales, sus costumbres más íntimas, en fin, sus heces, su mierda, su miseria, su hambre material y de afecto que confesarán así sus deformidades más inconfesables. Desde ese punto de vista, necesariamente provocador, cabría decir primero que Darío tiende un velo pudoroso sobre *Los raros*, pero que acaso su editor, al levantarlo, aspira a hacer de la edición una ciencia de la totalidad legible del texto y que no se debería permitir el lujo de sustraer esas noticias sobre todo si es sabido que las maneja y domina.

El desencuentro de Darío con Paul Verlaine, como apunta el mismo Schmigalle en su edición al tercer tomo de *La caravana pasa*, determinó que Darío renunciara a conocer personalmente a José María de Heredia, Madame Rachilde, Jean Richepin, Catulle Mendès.²¹ Esa reticencia llegaría a ser casi una política, aunque Darío sí conoció y trató a Jean Moréas. Habría sido muy instructivo que Schmigalle preparase algunas páginas en la introducción sobre aquellos autores que hubiesen podido figurar en el libro: Leo-

poldo Lugones sería uno de ellos, Paul Groussac, otro, Catulle Mendès, un tercero...

El encuentro-desencuentro con Paul Verlaine, “uno de los raros”, es un encuentro con la figura de François Villon —ese “hermano trágico” de Verlaine, según Darío— y con su testamento y vida aventurera y peligrosa: a Darío le fascina la vida en las orillas, en los bajos fondos y tiene una consciencia nostálgica de los dorados tiempos pasados, pero quién sabe si se atrevió a identificarse hasta los huesos con aquella vida tenebrosa pero risueña. Dice Verlaine: “Yo idolatro a François Villon, / pero cómo hacer para ser él”, “Y es mi maestro en Apolo, / pero el hombre es otra cosa. / Idolatro a François Villon / pero cómo hacer para ser él”, “Nada tonto me asimilo los dos testamentos”.²²

Otra vuelta de tuerca a *Los raros* es el considerarlos escritos por un entusiasta y talentoso arribista latinoamericano, en parte príncipe de las letras, y en parte un “rastacuero”, decidido no a “hacer la América”, sino a “hacer la Europa”, es decir, a buscar el triunfo y el éxito en Europa. Para entronizarse y sentar sus reales en América. Este talento lo tuvo, desde luego, el entusiasta y talentoso, mundial Darío tan dispuesto a comerse el mundo.

En alguna página en prosa, la poeta polaca Wisława Szymborska (1923-2012) recordaba cómo en la Polonia del siglo XIX la riqueza, los muebles de la casa, el vestuario seguían la moda francesa: todo era importado, igual que en la Francia del siglo XVIII, según recuerda para España el historiador René Pomeau. Podría quizás hacerse un paralelo con América Latina donde en Centroamérica y el Caribe todo era importado: *Los raros* respirarían en ese mundo transatlántico que establece paralelos entre la alta cultura, el lujo y la cultura francesa, sus raíces grecolatinas y las comunidades imaginadas, para saludar al historiador Benedict Anderson (1936-2015). “Darío, embelesado con París y con las letras francesas, escribe *Los raros* [...] Que la literatura es una cosa y los literatos son otra; Darío lo da a entender en su prólogo a la segunda edición de *Los raros* [...] Que la literatura francesa es la más rica, la más variada, la más humana del mundo, el Darío de *Los raros* lo sabe”.²³

Los raros: un carrusel de entrevistas y testimonios con las esfinges que son los artistas de fin de siglo. *Los raros* se abre como un libro mudo: libro que habla no tanto de las esfinges como del enigma que transmiten. Ese enigma es el silencio: *Los raros*: una celebración del silencio. No en balde se incluye un capítulo dedicado a “el arte en silencio”. **U**

¹⁹ Rubén Darío, *Autobiografía, Obras completas*, tomo 1, edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Afrodísio Aguado, Madrid, 1950, pp. 103-104; en *La caravana pasa*, libro tercero, edición citada, p. 15.

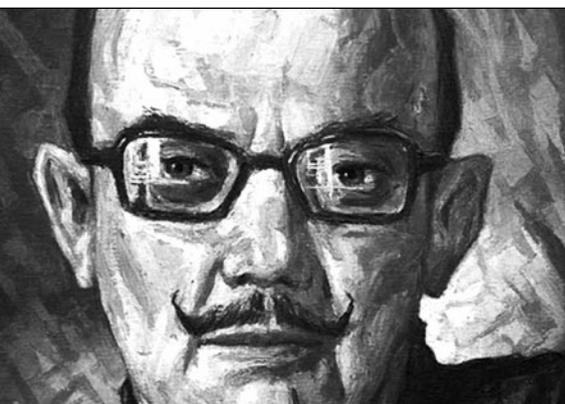
²⁰ Verlaine, en *La caravana pasa*, libro tercero, p. 15.

²¹ Quien si no figura entre los raros es por casualidad.

²² Paul Verlaine, “Triolets en François Villon”, *Ceuvres complètes*, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (editora), con la colaboración de Laëtitia, Gallimard, París, 2014, Bibliothèque de la Pléiade, p. 563.

²³ Günther Schmigalle, “Introducción”, Rubén Darío, *La caravana pasa*, libro primero, edición citada, pp. 10-11.

Reseñas y notas



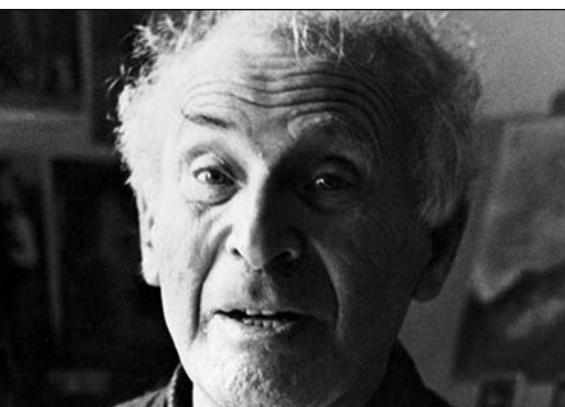
José Fuentes Mares



Rosa Beltrán



Julien Gracq



Marc Chagall



Paulina Rivero Weber



Élmer Mendoza

Iturbide entre mujeres

Enrique Serna

Las mujeres no desempeñaron un papel protagónico en la consumación de la Independencia ni en el ascenso de Iturbide al trono imperial, por la sencilla razón de que en ese tiempo y hasta bien entrado el siglo XX tuvieron vedada la participación política. En la efímera corte de Agustín I, las damas principales veían desde lejos, como algo ajeno a su sexo, las pugnas entre la loggia yorquina y la escocesa, las intrigas de los generales levantiscos inconformes con su papel secundario en la escena política, el respaldo del alto clero criollo a un imperio proclamado a contrapelo de los vientos liberales que soplaban en España, o las componendas entre los antiguos oficiales realistas convertidos al cuarto para las doce en paladines de la Independencia. Sin embargo, en *La corte de los ilusos*, novela ganadora del Premio Planeta-Joaquín Mortiz en 1995, reeditada ahora por Alfaguara en una bella edición conmemorativa, Rosa Beltrán escudriña los entretelones de ese imperio efímero, quizás el episodio más grotesco de nuestra historia, desde el punto de vista de las mujeres más cercanas a Iturbide: su sastra de cabecera Madame Henriette, quien lo vistió desde la cuna y lo seguía viendo como un crío cuando ya ceñía la diadema de emperador; la emperatriz Ana María Huarte, una decorativa esposa con vocación de mártir, preñada ocho veces por un marido infiel; la cleptómana y sexagenaria princesa Nicolasa, prototipo de la señorita a disgusto, a quien Antonio López de Santa Anna cortejó en vísperas de la coronación de su hermano; la marquesa Rafaela, una prima de Iturbide enamorada en secreto de fray Servando Teresa de Mier, a quien sirvió como espía y, en un segundo plano, María Ignacia Rodríguez de Velasco, la célebre Güera Rodrí-

guez, quizá la única mujer verdaderamente libre de la época, con quien Iturbide sostuvo un indiscreto romance. Convertida en personaje de ficción por Artemio de Valle-Arizpe y Salvador Novo, la Güera fue la vampiresa más ilustre del México independiente, pero en esta novela sólo se asoma por una rendija del escenario. No es ella, sino las mujeres oscuras y relegadas al olvido de la familia imperial, quienes interesan más a la narradora. Su renuncia a explotar un escándalo amarillista denota una predilección por los pequeños dramas de la vida cotidiana y por los territorios ficticios inexplorados en los que un novelista puede abrir brecha.

¿Por qué contar la historia del primer imperio mexicano desde el punto de vista femenino, si en esa época las mujeres sólo podían adherirse a las facciones políticas elegidas por sus maridos, padres o hermanos? Creo que Rosa Beltrán eligió ese en-

foque narrativo para confrontar la soberbia machista de los caudillos criollos, intoxicados de vanagloria, con la visión femenina del mundo, en la que el amor ocupa el centro de la existencia. El ángulo escogido para contar esta historia nos sitúa de entrada en la intimidad del poder, un ámbito libre de máscaras. Según Balzac, la esencia de la novela es contar la vida privada de las naciones. Fiel a esa misión, la autora consigue iluminar los recovecos del pasado que los historiadores pasan por alto o dejan a oscuras. La esfera de la vida pública es apenas un trasfondo que Rosa Beltrán esboza entre líneas, configurando un tipo de lector que ya posee la información necesaria para llenar esas lagunas. La pequeña historia representada por las mujeres predomina sobre la Historia con mayúsculas escrita por la ambición masculina, al punto de hacerla aparecer como una sangrienta farsa: un enfoque particularmente válido para narrar uno de los episodios más esperpénticos de nuestra historia. La justicia poética de una novela no siempre dicta condenas o absoluciones, también consiste en minimizar la importancia de los personajes encumbrados o en observarlos con los lentes cóncavos de Valle-Inclán, que deforman las figuras pero desnudan las almas.

La principal aportación de esta novela al corpus de la ficción histórica mexicana es el contrapunto crítico introducido por esas mujeres que, sin tener una clara intención impugnadora, defienden los principios básicos de la vida civilizada dentro de una élite política y social corrompida hasta la médula, donde los hombres actúan como niños engreídos. Mientras ellos se disputan los despojos de una patria malnacida en el sentido literal de la palabra,



las mujeres observan sus corruptelas, su rígido concepto del honor, su proclividad a darse importancia, con una mezcla de ironía y compasión. En *La corte de los ilusos* sólo las mujeres pueden decir verdades porque los hombres, encerrados en una cárcel psicológica inexpugnable, se obstinan en sostener con alfileres una escenografía suntuosa que se derrumba al menor contacto con el mundo exterior. De hecho, algunas escenas cómicas de la novela tienen un aire de familia con el teatro del absurdo; por ejemplo, el diálogo palaciego en el que doña Ana Ozta, una dama imperterta, pero lúcida, insiste en recordarle a los varones cegados por el relumbrón de sus títulos nobiliarios que a pesar de los fastos imperiales, la Ciudad de México sigue siendo un muladar pestilente lleno de hoyancos y basura, donde nadie puede salir de noche sin jugarse el pellejo. El obispo Pérez trata de imponerle silencio, como si el poder corrosivo del sentido común pudiera desvanecer en cualquier momento el sueño de opio compartido por los altos dignatarios de la corte. Las mujeres desempeñan, pues, un papel semejante al de Sancho Panza en el *Quijote*, pues oponen un sano pragmatismo al autoengaño crónico de los varones. La nula atención que Iturbide les presta determina en buena medida el desenlace trágico de la aventura imperial, pues cuando Agustín envía al exilio a Nicolasa junto con su prima Rafaela, y más tarde recluye a la emperatriz en un convento, la soledad agrava su delirio de persecución y lo induce a cometer berrioches autoritarios que sus enemigos interpretan como patadas de ahogado.

Una de las escenas que ilustra con mayor intensidad dramática la fatal incomunicación entre el universo femenino y el masculino ocurre cuando Iturbide acaba de abdicar al trono y encuentra a su esposa rezando en el oratorio del Palacio de la Moncada. ¿Pasa algo?, le pregunta, extrañado por ese arranque de fervor. Ana María quiere decirle tantas cosas que no atina a decir palabra:

Se concentraba en observar la talla hecha en madera, no pasaba nada, Agustín, especialmente las llagas de las manos, de los pies, la piel rasgada. No pasaba nada. Sal-



Anónimo, *Entrada de Iturbide a la Ciudad de México*, 1821

vo una pequeña esperanza, un simple guiño, una señal apenas para que ella pudiera confirmar que Dios la aceptaba aún y la quería para él. Un llamado solamente y entonces la comprobación de que su vida había servido para algo, de que alguien la necesitaba. Cosas de mujeres. Es decir, nada. No pasaba nada.

En esa escena preñada de malos augurios, la novela comienza a dar un giro de la comedia hacia la tragedia, como si al romperse toda posibilidad de entendimiento entre Iturbide y su esposa, el prócer eligiera un despeñadero egoísta. El emperador derrocado no ha entendido nunca las trampas del ego, porque su alma está blindada contra la entrega amorosa, el único ensanchamiento de la personalidad que le permitiría crecer en términos de inteligencia emocional. Ha reprimido a tal grado el componente femenino de su carácter que tiene embotados todos los resortes del espíritu ajenos a la lucha por el poder. Visto como un fenómeno de enajenación colectiva, el imperio de Iturbide aparece en la novela como la mojiganga ridícula que sin duda fue, pero también como un patético desencuentro entre las ilusiones de grandeza y las necesidades afectivas del hombre.

En la novela histórica tradicional, el contexto político casi siempre tiene mayor relevancia que las “cosas de mujeres”. Al invertir los términos de esa fórmula, Rosa Beltrán difumina la frontera entre la

novela intimista, en la que los movimientos del alma son el motor de la acción, y el retrato novelesco de las figuras públicas. Su novela nos recuerda que las “cosas de mujeres” son el suelo nutricio de la existencia y cuando un hombre, por egolatría o por frialdad, prescinde de ellas, se condena a una terrible mutilación. En el trazo de los personajes femeninos incomprensibles y vulnerables, el magisterio de Virginia Woolf parece haber fertilizado la imaginación de la autora. Ana María Huarte, por ejemplo, pertenece al linaje de Mrs Dalloway: ambas son damas de alta sociedad con un grave déficit afectivo, resignadas a buscar un sucedáneo de amor en la calidez histriónica del trato social.

Vale la pena recordar, por último, que *La corte de los ilusos* es la primera novela de Rosa Beltrán. Debutó con un oficio narrativo cautivador, que denota un largo proceso de maduración estilística. A veces la formación académica es un obstáculo para incursionar en la escritura creativa, porque la sobredosis de teoría literaria suele atrofiar la creatividad de los doctores en letras, si alguna vez la tuvieron. Pero el conocimiento profundo de su tradición literaria no le estorba a ningún escritor, menos aun cuando emprende excursiones por el túnel del tiempo, y en el caso de Rosa Beltrán, ese aprendizaje le allanó el camino para reconstruir con originalidad y humor negro una época de la historia que ahora sentimos cercana y presente gracias a su novela. **U**

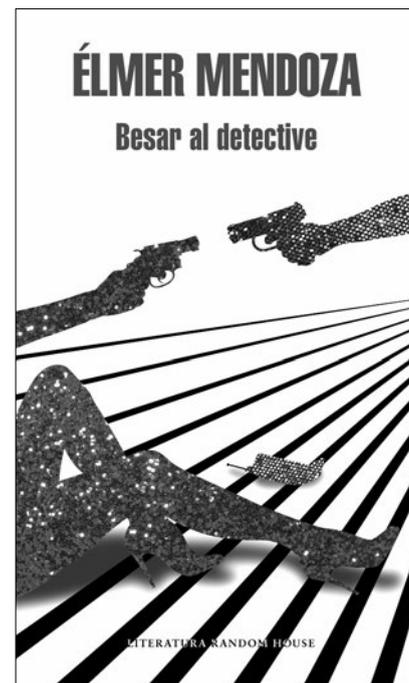
Las tribulaciones del Zurdo

Eduardo Antonio Parra

Un ejercicio más o menos común —y no por ello menos notable— entre los narradores que se decantan por el género negro es el que los encamina a construir una saga: serie de novelas protagonizadas por un mismo personaje con el que los lectores se familiarizan muy pronto, pero al que van conociendo más a fondo en cada nueva entrega. Se trata de relatos en los que el lector se siente cómodo desde las líneas iniciales, pues sabe que, además del protagonista, durante la lectura reencontrará también a varios de los actores secundarios y recorrerá espacios conocidos, aunque las tramas en que se verá inmerso sean, como la vida misma, siempre cambiantes. Una saga es, por tanto, un ámbito revisitado una y otra vez, escrito acaso con el fin de que el lector enfoque su atención en las peripecias del protagonista, al tiempo que asimila, casi sin advertirlo, las situaciones en que se halla envuelta la sociedad reflejada en el texto, el lenguaje que despliega el discurso, las verdades ocultas entre las páginas de ficción. Es, asimismo, una construcción de muy largo aliento en la que el autor prueba su capacidad para mantener a largo plazo el interés de quien se acerque a ella, sorprendiéndolo de nueva cuenta con episodios diferentes. Lo anterior ocupa el pensamiento al leer *Besar al detective*, de Élmér Mendoza, cuarta novela protagonizada por El Zurdo Mendieta, personaje entrañable que se ha vuelto ya una de las referencias indispensables del género negro en Latinoamérica.

Hombre contradictorio cuya vida transcurre siempre en el filo de la navaja, entre la corrupción y la honestidad, entre sus relaciones amistosas con la delincuencia y sus convicciones éticas, este detective de la policía ministerial de Sinaloa ha dejado

su impronta en el imaginario de un grupo cada vez más nutrido de lectores de nuestra lengua —y ya de varias otras— quizá debido más a sus debilidades que a sus fortalezas (o a que sus debilidades como “ser humano” son sus verdaderas fortalezas como personaje de ficción). Surgido del género de la picaresca, como casi todos los personajes de Élmér Mendoza, en los primeros episodios solitario, ávido de amar y ser amado, constantemente deprimido al grado de depender de su psicoanalista, pero siempre conservando el buen humor, los lectores lo hemos visto atravesar distintas etapas de su vida y diversos estados emocionales mientras se encarga de investigar homicidios, esquivar balas y perseguir criminales, hasta que ha acariciado la felicidad tras el reencuentro con su ex mujer y recibir la sorpresa de que es padre de un muchacho ya mayor, Jason, quien se prepara a seguir sus pasos como policía en Los Ángeles, California. Siempre vestido de negro, calzado con sus botas Toscana, a bordo de su Jetta, escuchando sus rolas favoritas entre los clásicos del rock mientras mantiene profundos diálogos consigo mismo, o con su cuerpo, sobre las mujeres que conoce y las circunstancias por las que atraviesan su vida y su ciudad, El Zurdo Édgar Mendieta repite desde su aparición en *Balas de plata*, la primera novela de la saga, que no quiere tener nada que ver con el crimen organizado, aunque siempre al final se enreda en casos que, de modo directo o indirecto, tienen su origen en el negocio del narcotráfico. Así, lo que a simple vista parecería un contrasentido, bien puede ser el procedimiento en que Élmér Mendoza nos recuerda que en este país la influencia de este negocio ilícito —su violencia,



su riqueza sucia, la corrupción que desencadena— es capaz de alcanzarnos a cada uno de nosotros en cualquier instante.

En *Besar al detective* nos encontramos en Culiacán con un atentado contra la capisa del Cártel del Pacífico, Samantha Valdés, amiga personal del Zurdo Mendieta, quien le ha insistido varias veces, sin éxito, que se integre a su organización. La jefa de la plaza sobrevive apenas al intento de sus enemigos por “darla de baja”; intento que, después sabemos, fue ordenado desde unas oficinas gubernamentales en la Ciudad de México. Es trasladada malherida a un hospital privado en la capital sinaloense y, cuando se entera, el detective interrumpe la investigación que realizaba sobre el asesinato de un adivino para ir a visitar a la convaleciente. Por razones de amistad se involucra en la fuga de la Valdés en medio de un tiroteo donde se cruzan balas del ejército, la policía federal, los sicarios del Cártel del Pacífico, la policía ministerial y los asesinos enviados del D. F. con objeto de consumar la ejecución de la capisa.

La historia arranca en medio de la acción, con una intensa refriega en las calles seguida, pocas páginas después, por una fuga cuya consecuencia es que las diversas corporaciones policíacas desconozcan al Zurdo Mendieta y lo identifiquen como cómplice de los narcotraficantes, por lo que se desata la persecución del detec-

tive a gran escala. Para sostener tanto la tensión de inicio como la velocidad de los acontecimientos y la fluidez de la lectura, el estilo narrativo de Élmer Mendoza —ese lenguaje de marcado acento norteño que ya conocemos— consigue un logro difícil en extremo: sin dejar de ser un caudal en el que se conjugan pensamientos, sucesos, eslogans publicitarios, reflexiones, descripciones, intercambios de información, acotaciones e incluso aforismos irónicos y redondos, parece aligerarse hasta el minimalismo en busca de una mayor rapidez, privilegiando los trazos breves, las acciones dinámicas y sobre todo los diálogos, donde el autor reafirma la que quizá sea una de sus mayores virtudes literarias: ese oído fino que lo lleva a plasmar con naturalidad los giros verbales de su región natal convirtiéndolos en algo muy semejante a la poesía.

Perseguido por propios y extraños, El Zurdo Mendieta se encuentra en una situación hasta entonces desconocida para él: ahora es la presa a quien todos quieren dar caza. Está solo, contra todo y contra todos. Sólo le resta esconderse, pues quien lo encuentre “le dará piso”. Claro, cuenta con algunas personas que le son incondicionales, pero estas carecen del poder suficiente para apoyarse en ellas. Es entonces cuando el “canto de las sirenas” suena más seductor que nunca: Samantha Valdés le ofrece su respaldo y su protección a cambio de que se una de manera definitiva al cártel que ella encabeza. Y se reduce en él ese dilema moral que ya se había perfilado en novelas anteriores de la saga: ¿dejar la policía y convertirse en narco?, ¿dejar de ser tan sólo amigo para convertirse en empleado de la capisa? Justo cuando, acosado por todos, se debate entre las dos opciones, una serie de llamadas insistentes de sus familiares le hacen saber que su hijo Jason ha sido secuestrado en Los Ángeles por alguien que quiere vengarse de algo que el detective hizo tiempo atrás.

En ninguna de las entregas anteriores de la saga Élmer Mendoza había centrado tanto su enfoque en las tribulaciones de su protagonista como en *Besar al detective*. A sus conflictos amorosos —que en esta novela se retoman cuando El Zurdo se

enreda con una mujer de cuerpo de diosa pero adicta al juego, que termina metiéndolo en problemas—, ahora se suma la desesperación del padre que ve a su hijo plagiado, el del policía considerado corrupto y traidor a quien todos acosan, el del hombre de la ley tentado a cambiar de bando, no por ambición sino por salvar la vida, el del amigo que para probar su amistad debe pasar por encima de sus convicciones y lealtades, incluso el del nacionalista convencido que está a punto de vender su alma a una agencia de Estados Unidos con tal de obtener ayuda para rescatar a su hijo. Mientras se desgarran interiormente, Mendieta da largas a unos y a otros, retrasa el momento de tomar decisiones, torea a los más impacientes, busca alianzas, se mueve, trata de actuar. Pero el círculo en torno suyo comienza a cerrarse, los amigos que lo ayudan caen, recibe un despojo sangriento de su hijo y surgen nuevas amenazas...

Como ocurre en toda su obra narrativa, desde los primeros cuentos hasta las novelas que integran la saga de Mendieta, las tragedias perfiladas en frío sin piedad y sin sosiego son siempre amortiguadas por el sesgo irónico que Élmer Mendoza imprime tanto a su lenguaje como a la visión personal de sus personajes, que no es sino el reflejo de su propia mirada irónica sobre la realidad de nuestro país. Un enfoque que, transformado en recurso o técnica narrativa, despoja a la existencia de su sentido trágico, del peso de su crueldad, para insertarla en una suerte de movimiento sin fin, empaparla de una vocación de juego, y recubrirla con varias capas de pa-

rodía. Un enfoque aprendido, como ya se sugirió, en libros como *El Lazarillo* o *El Buscón*, cuyo parentesco convierte a nuestro detective culichi en una especie de pícaro con suerte en medio de tragedias policíacas y masacres delincuenciales.

La manera en que Mendieta emerge o no de sus dilemas axiológicos, del cerco policial que lo ahoga y de la incertidumbre sobre la suerte de su hijo, tendrán que averiguarlo los lectores en las páginas de *Besar al detective*. Con ella el autor nos ha entregado, como lo esperábamos, una novela de acción que incide en la violencia criminal que domina a este país, sí, pero también una meditación en torno a la amistad y las formas extrañas que a veces adquiere una historia de amores, un relato sobre las relaciones entre padres e hijos, un alegato regionalista, otro nacionalista, y una reflexión sobre la fortaleza o debilidad de nuestras convicciones éticas en tiempos tan caóticos como los que corren, donde no siempre el bien o lo correcto se hallan en el lugar que nos enseñaron las abuelas. Con esta cuarta entrega de la saga del Zurdo Mendieta, Élmer Mendoza nos muestra que con malicia literaria y madurez narrativa es posible mantener el apego de los lectores a las aventuras de un personaje si está configurado —como lo quería Calvino— con hondura y rapidez, multiplicidad y precisión, levedad y simpatía, y si sabe atrápanos metiéndose siempre en vericuetos tan atractivos como los que le hemos conocido. **U**

Élmer Mendoza, *Besar al detective*, Random House, México, 2015, 254 pp.



Élmer Mendoza

Paulina Rivero Weber

Habitar el pensamiento

María Antonia González Valerio

El volumen que presentamos hoy, *Ética. Un curso universitario*, es el resultado de muchos años de cátedra de la doctora Paulina Rivero Weber, quien ha impartido la asignatura de Ética en la Licenciatura en Filosofía en el Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es un libro esforzado, dedicado y claro. Es un libro que para mí representa un viaje en el tiempo. Y es esa historia la que quiero contar un poco aprovechando el lugar ventajoso que tengo al haber sido receptora de ese curso de ética, de haber entrado al aula y escuchado de viva voz lo que en estas páginas se contiene.

La lectura de este libro, de ánimo de pies ligeros, me transporta a agosto de 1995. Un martes. Las ocho de la mañana. Primera semana de clases. Todo el entusiasmo puesto en la idea de empezar a estudiar la carrera de Filosofía en la Universidad Nacional. Más que entusiasmo, lo que sentía era una alegría desbordante, una ansiedad extraña ante la apertura del horizonte de lo nuevo, de lo inesperado, de lo que tenía que ser radicalmente de otro modo a todo lo hasta entonces conocido. Ni qué decir, así fue. La expectativa consumada. El mundo devino otro.

Y todo comenzó ese martes a las ocho de la mañana, cuando, no por elección (porque en primer ingreso no eliges tus grupos), entré en el aula de la cátedra de Paulina Rivero, me senté en una de esas sillas atornilladas al piso en el salón 114, al final de un pasillo largo que sigue pareciendo de hospital psiquiátrico, un salón con un gran ventanal por el que se miran el cielo y los jardines de las islas, con un balcón para salir a contemplar la realidad de la Universidad —años después yo misma habría de pedir dar clases en ese salón, pi-

sar la cátedra y deambular enfrente del pizarrón, trastocando la experiencia y pasando del otro lado del espejo.

Así conocí a la doctora Rivero —en ese entonces aún no se doctoraba—; después de la clase, salía con su libro de Heidegger bajo el brazo y se iba al seminario de Ricardo Guerra, para seguir estudiando, para seguir escribiendo su tesis de doctorado sobre el tema de la verdad... bueno, antes de irse al seminario de Guerra solía darse el tiempo para sentarse en la cafetería y platicar con sus estudiantes, acercarse a ellos, escucharles de cerca, ¡cómo disfrutaba yo, sorprendida de su candidez, aquellas charlas en las que con paciencia oía nuestros más feroces arrebatos sobre el mundo y la vida! Pero, decía, así la conocí, parada frente a nosotros, llena de pasión, sintiéndose en el cumplimiento de una vocación por la enseñanza, repleta de discursos, de conceptos, de saberes y tratando de seguir los pasos de Eduardo Nicol y Juliana González, dos de sus grandes referentes, dos de los personajes con los que dialoga en este libro a fuerza de haber dialogado con ellos incesantemente en la cátedra. Tengo la imagen vívidamente grabada, de aquellos años, de aquellas clases de discursos potentes en los que yo misma habría de encontrar mi vocación y una inextinguible pasión por el pensamiento.

También me acuerdo con particular cariño de haber visto en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería a la doctora Rivero en esos primeros meses de mi paso por la filosofía. Nos invitó a venir a la presentación de un libro (no recuerdo cuál), y como yo sí vine, me regaló una introducción a la filosofía de Thomas Nagel y después nos fuimos con otro compañero a tomar un café al Sanborns

de los Azulejos. Tengo la memoria fresca a pesar de la veintena de años, la memoria de mis preguntas y de su paciencia, de mi insistencia ante el dolor de descubrir que nada, absolutamente nada tenía sentido y que no había tampoco destino. Y ella me respondió sonriente: inventa los sentidos, inventa los destinos. Si me demoro en relatar esto es porque para mí el aprendizaje de la ética como curso universitario rebasó el aula, se convirtió en pregunta constante que habría de acompañarme y en la que Paulina Rivero siempre me tendió la mano para seguir pensando, siempre me arrojó al camino del cuestionamiento sin fin. La experiencia directa del aula se convierte en letras y está hoy contenida en el libro que presentamos. Que sigue abriendo un inicio para el pensar.

No hay manera de enseñar filosofía. No hay manera de entrar a esa montaña compacta e inaccesible de primera instancia en la que se concentra la capacidad de pensamiento de la humanidad de los últimos milenios. ¿Cómo empezar a pensar? ¿Cuál es la puerta de entrada? ¿Un orden cronológico, problemático, por autores, por corrientes?

Las clases de Paulina hoy felizmente vertidas en este libro fueron una introducción en medio de la incertidumbre. Paso a paso íbamos recorriendo parte de la historia de la filosofía, cuidadosamente elegida, cronológicamente ordenada, desbrozando los temas, comentando, preguntando, leyendo hasta que algo cobrara sentido. La formación de Rivero Weber se dejaba sentir a lo largo del trayecto. El conocimiento de la filosofía griega, que resulta indispensable y un faro en medio de tantos cuestionamientos apresurados, fue sin lugar a dudas decisivo. Nos fue haciendo saber que

a esa primera forma de interrogar hay que regresar constantemente. Todavía me acuerdo que nos incitó a ir a una conferencia del estudioso griego Conrado Eggers Lan, quien se presentó por esos días en la Facultad para hablar de Platón. Allí fui yo a sentarme entre los asistentes, con la ingenuidad de querer comprender algo de las palabras dichas en griego y en español que disertaban sobre no sé qué diálogo y de las que evidentemente no entendí nada. No importaba: había que arrojar, e intentarlo una y otra vez, no desesperar frente a los textos, frente a su ser indiscifrable. Paulina era contundente en esto. Hay que tener paciencia y leer mucho tiempo y muchas veces. Y recorrer los sentidos y esperar.

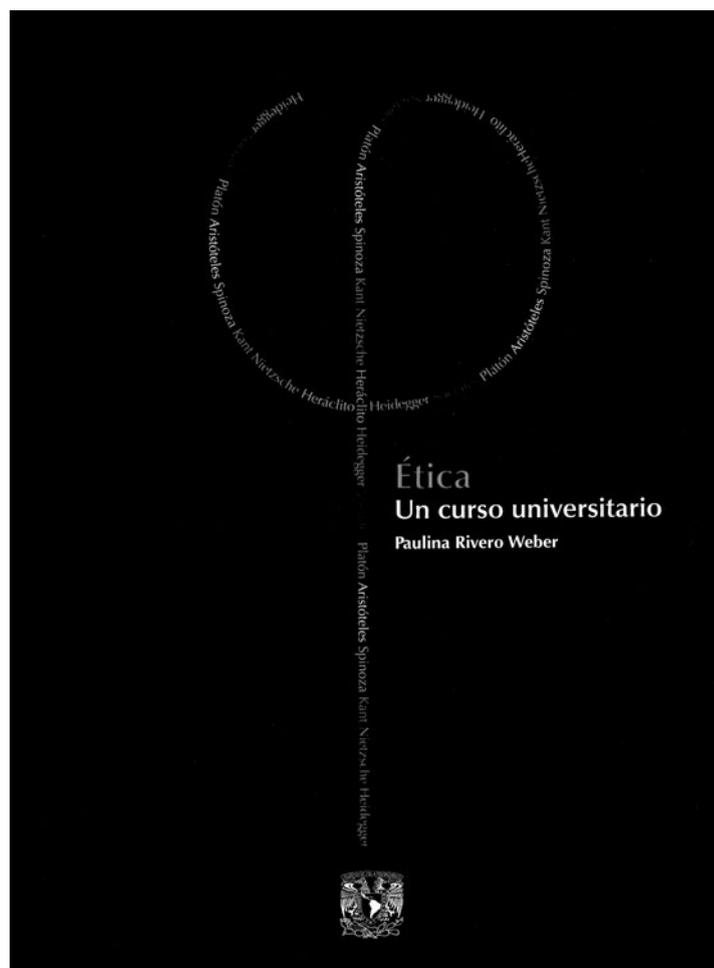
Hay que esperar muchos años, muchos. Pero esto no lo alcanza a comprender una sino hasta después. Al primer momento lo que gana es la desesperación, de enfrentarse a lo que parece imposible, sin tener idea de cómo abrir los textos, pero queriéndolo enormemente. Hay que pasar una y otra vez por el mismo sitio hasta que en algún momento se convierte en diciente y entonces una puede por fin comprender y después con suerte transmitir. Este libro está así escrito. Se siente en cada una de sus páginas y eso me causa un gran regocijo. Porque lo que he hallado allí con mi lectura rememorante es la demora de Paulina (¡ahora recuerdo cómo nos insistía en Nietzsche y la vaca rumiante, acabada metáfora de cómo hay que tratar el pensamiento!), lo que encuentro aquí son los muchos años de trabajo y de estudio, pero sobre todo es un modo de habitar el pensamiento. Sin este habitar la palabra no hay manera de escribir desde una profunda comprensión de lo dicho, y no hay manera tampoco de enseñarlo así. En esto Paulina y yo coincidimos hoy profundamente. Hay una filosofía profesional, es decir, convertida en profesión, que se aprende y enseña en la Universidad, y después se puede trabajar haciendo filosofía, como una cosa externa, como una caja de herramientas que ayuda a resolver problemas de orden teórico y práctico, que lo que ve delante son argumentos y contraargumentos y se la pasa enredando y desenredando discursos, probando verdades y falsedades. Hay una filosofía, pues,

de la demostración, de las razones correctas, del convertir el pensamiento en instrumento, en técnica de resoluciones.

Hay otra, que es esta que practicamos nosotras, en donde no es posible deslizarse sin más por la discursividad y presentar argumentos, en donde no se conciben problemas ni resoluciones, y sobre todo, donde no se demuestra nada ni comprueba tampoco nada. Este modo de hacer filosofía es una manera de horadar(se) un espacio en el mundo, de construirse un hábitat (sí, haciendo resonar la idea de *ética-ethos-hábitat* que impregna todo este libro). Hay verdades que se pueden demostrar y verdades que se habitan. Para habitar una verdad es necesario un largo camino en el pensar, es necesario haber fundido la vida con el pensamiento, para que sean indiscernibles, para que haciendo el uno se haga también el otro. ¿De qué otra manera se puede hablar del ser, de la totalidad, de lo que hay? No puede ser como un discurso con referente, donde se ve allí delante el objeto y se le describe según sus propiedades sensibles y medibles. No se puede pensar de ese modo la realidad. Se

le puede pesar y medir, se le puede verificar, pero no pensar y mucho menos habitar. Todo el libro de Paulina está construido desde la habitación o la morada del pensamiento sobre el ser. Por eso puede hablar hoy con tanta claridad, ser prístina sobre algunos de los temas que filosóficamente llegan a lo más alto. Porque para poder hablar con verdad, con *alétheia*, diría ella en su seguimiento griego-heideggeriano, es menester haberse dejado decir íntimamente por el pensamiento.

Y una vez conseguido, no se le puede dejar atrás. Se vuelve parte de quien filosofa y desde allí se escribe, desde allí se enseña, desde allí se vive. Se trata de un libro de filosofía que se afana en incidir sobre la ética y el modo en que es posible acercarse a ella, que ha sido escrito desde el convencimiento de haber comprendido la relación inexpugnable entre ser y pensar, y que, por tanto, solamente puede transitarse en libertad y con tranquilidad. Lo que quiero decir con esto es que Rivero Weber logra presentar con diafanidad lo que le ha ocupado la vida y el pensar.



El recorrido que nos presenta de autores, que van de la Grecia clásica a la Alemania del siglo XX, lo lleva a cabo después de haberlo transitado innumerables veces, repetir el camino que es siempre el mismo y a la vez es siempre diferente. Y ahí y de ese modo es como se fragua la experiencia.

Decía hace unos momentos que es difícil intentar decidir por dónde iniciar el camino de la filosofía. Porque al principio parece tan complicado que nada de lo que se diga aporta sentido o luz o claridad. Que da igual si es un discurso intempestivo y arrebatado, o uno pausado y largamente meditado. El inicio de la filosofía requiere paciencia y tenacidad. *Ética. Un curso universitario* es un posible inicio para quien quiera seguirlo, para quien quiera escucharlo. Es un inicio comprometido, que busca que el pensamiento no sea tergiversado en la transmisión de información, que busca apelar a la lectora de manera directa, decirle: esa eres tú y has de cambiar tu vida. Hacerla saber que la filosofía no es la erudición de quien pertenece a la academia, sino el deseo fer-

viente de pensar hasta quedarse sin aliento, de convertir los días y las noches en la obsesión del pensamiento, de la interrogación, de la pregunta primera, de voltearse sobre sí misma y preguntarse sobre sí y mirarse de frente... La filosofía así concebida no es sino ética.

Una filosofía encarnada tiene que ser un *ethos*, un hábitat desde el cual es posible estar en el mundo, desde el cual es posible construirse una manera de ser, de estar, de pensar.

Si bien este es un curso universitario dictado desde la cátedra para los recién iniciados estudiantes de filosofía, se presta, por su escritura ágil y clara, y sobre todo por su vocación y entrega, a ser leído por un amplio público, a ser sobre todo interrogado y cuestionado por toda aquella persona que sienta que quiere y puede pensar, que quiere juzgar a la luz natural de la razón, que quiere arrojar a la empresa de cuestionar por cuenta propia todo lo que hay y hallar así un modo de habitar el mundo, construyendo el propio camino (que no por singular es individual) en

la intersección del ser y el pensar. ¿De qué otro modo podría la filosofía invitar a vivir si no es en la demora de la palabra, del *logos*, de la pregunta?

Ética. Un curso universitario tienta a quien lo toma en sus manos a buscar la posibilidad de que su destino sea su *ethos*, siguiendo un fragmento de Heráclito que es particularmente importante en este libro, en la reflexión de Rivero Weber, en su propia filosofía.

Afortunadamente, se ha dado el tiempo para escribir aquí lo que ha madurado en los muchos años de dar clase, de entregarse en las aulas de nuestra Universidad y sacarlo ahora de ese recinto, y darlo pródigamente a todo aquel que quiera leerlo, que quiera dejarse llevar y sumergirse en una aventura del pensar de la cual, eso es garantizado, no se puede salir inalterada. Siempre que se inicia el pensamiento ha de transformar lo pensado y a quien piensa. Sólo hay que decidir emprender el camino e insistir. Lo demás ha de suceder. Sin siquiera darnos cuenta, como suele pasar a cada rato en la vida, que lo fundamental sucede sin que podamos precisar el momento exacto. Así pasa con la filosofía, un día, después de tanto esfuerzo, se logra pensar. Así. Y de repente ya nada es igual. Ya nada vuelve a ser lo mismo. Ni yo ni el mundo. Atreverse y volar sobre el abismo, para retomar a Nietzsche, quien decía: quien no es pájaro, no debe construir su nido sobre abismos. Hay que tomar este libro como incitador del despliegue de las alas y emprender un vuelo ligero y pensar y pensar hasta que habitemos una verdad que se convierta en un *ethos*. Cuando eso haya sucedido, Paulina Rivero Weber habrá logrado una vez más ejecutar su vocación: transformar mediante la filosofía a quien quiera escucharla, a quien quiera leerla.

Gracias, Paulina, por todos estos años de diálogo, de escucha, de enseñanza, de compartir el camino, de habernos reinventado varias veces y de seguir haciéndolo. Gracias por entregarnos con esta publicación una posibilidad para iniciar y reiniciar el pensar. **U**



Paulina Rivero Weber

Paulina Rivero Weber, *Ética. Un curso universitario*, UNAM/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 2015, 221 pp.´

Clandestino: una historia del siglo xx

José Woldenberg

La historia del siglo xx sería incomprendible sin lo que de manera genérica se llamó el movimiento comunista. Una ola de organizaciones, iniciativas, movilizaciones y ensueños que modelaron buena parte del ambiente cultural, anímico e intelectual. Su meca fue la Unión Soviética, presuntamente la Primera Revolución Socialista triunfante destinada a erradicar la desigualdad de la Tierra. Hoy, sin embargo, conocemos el desenlace y podemos observar con distancia y una cierta frialdad lo que sucedió: al suprimir las libertades en nombre de un proyecto que se pensaba superior, lo que se construyó fue una pirámide totalitaria que oprimió a millones de personas.

No obstante, creo que se puede hacer una distinción entre los comunistas que formaron parte de la nomenclatura de los mal llamados países socialistas y aquellos que militaron en países en los cuales los partidos comunistas fueron perseguidos, ilegalizados e incluso masacrados. En el primer caso, formaron parte de burocracias inclementes que a nombre de los trabajadores persiguieron y lapidaron a quienes se les opusieron e incluso a inocentes por el solo “delito” de no rendir un culto total a las directrices gubernamentales. En el segundo caso y de manera paradójica, sus esfuerzos coadyuvaron en muchos procesos a ampliar las libertades y a crear mejores condiciones para la reproducción de la pluralidad política. Los casos de España y México, entre muchos otros, pueden ejemplificar lo dicho.

Pues bien, Maruan Soto Antaki, en su novela *Clandestino*, narra la historia de un militante comunista montado en ambos mundos. Es un niño que resiente los estragos de la Guerra Civil española, que emi-

gra con su madre y hermano a México, que se involucra en la militancia a través del Partido Comunista, que se convierte en una especie de agente soviético y que luego de vicisitudes varias observa cómo “su” mundo se desploma. El marco de la historia no puede ser más significativo: de la derrota de la República española —1939— al fin de la Unión Soviética —1989-1991—... y de los sueños y pesadillas que irradió. Se trata de los años de expansión, endurecimiento y decadencia de un proyecto político-cultural que ofreció a los “suyos” sentido de pertenencia y la idea de que se estaba del lado correcto y, más aun, ineluctable de la historia.

Se trata de un relato comprensivo—quizá demasiado comprensivo— de una época, unos afanes, una visión del mundo y de una idea del cambio social. A través de un personaje central —Ramón Costa—, sus dos amores —Laila y María—, y contactada a tres voces, entramos al túnel del tiempo de una época desaparecida —primero la del ascenso del fascismo, luego la de la Segunda Guerra Mundial y sobre todo al mundo bipolar que emergió de esta última—. Esos dos amores son Laila, refugiada palestina a la que Costa conoce en París y con quien ligará su vida, y María, una agente ucraniana soviética que le da protección y algo parecido al cariño. Esas relaciones —sobre todo con Laila— son las que modelan y acompañan al personaje central, y ellas son las que además lo observan, analizan, relatan. Son quizá las que pueden entenderlo y las encargadas de arrojar alguna luz sobre su vida. Y por ello Maruan Soto Antaki opta por un relato a tres voces que se entrecruzan, matizan y alimentan.

Ramón es huérfano porque luego de la guerra civil, la pandilla de facinerosos que se apoderó del país asesina a su padre, en una redada como muchas de las que produjeron en los años cuarenta. Cuando al final de la Segunda Guerra Mundial no se cumple la ilusión de que al triunfo de los aliados Franco —cómplice de las potencias del Eje— se desplomaría, la madre decide emigrar hacia México, en condiciones no sólo precarias sino “degradantes”. En Veracruz inician su nueva existencia y en el trayecto hacia la capital la madre conocerá a quien se convertirá en su nueva pareja. (Un capítulo que me recordó la novela de Jordi Soler, *Los rojos de ultramar*). Saldrá Costa huyendo de ahí para llegar, ya mayor, al D. F., en donde se sumará al Partido Comunista. Cumple tareas diversas incluyendo el paso de armas de Estados Unidos a Centroamérica. Sale del país hacia Praga, como estación intermedia en su viaje hacia Moscú, a fines de 1968, luego de la derrota del movimiento estudiantil. Ahí se convierte en el *továrichch* Ramón. Un agente que por diversos motivos aparecerá en París, Damasco, Madrid y Managua, hasta su regreso al D. F.

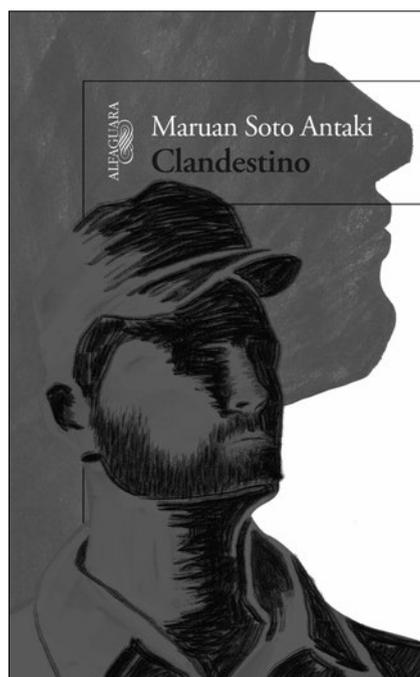
Un periplo demasiado epidérmico y anecdótico, que le resta potencia al relato. Mientras los capítulos sobre España, la migración o México no están exentos de entraña y ojo afinado, en los otros las referencias a la política son genéricas y las vicisitudes personales en ocasiones rocambolescas (como en Siria, en donde las autoridades lo creen un connacional y lo quieren obligar a cumplir con su servicio militar) o inerciales (como en Nicaragua). Mientras la irrupción de la Guardia Civil en la casa de los Costa, las reacciones de

la madre y los hijos, las noticias que llegan del juicio sumario y el fusilamiento y la imposibilidad de encontrar la fosa donde fue abandonado el padre, tienen el vigor de la tragedia que incluye a la indefensión, la estancia en Nicaragua a cargo de un diario sandinista, por ejemplo, no ayuda ni a la recreación de esa biografía ni a la reflexión sobre la misma.

Ramón es un hombre sin hijos. Un hombre que decidió no tener descendencia. No sólo porque en su calidad de “clandestino” le podría resultar contraproducente, sino porque la pérdida del padre, el fardo en el que se convierten los hijos para una viuda en búsqueda de refugio, se transformarán en una estela de aprensiones. “Esa noción que tienen las madres y algunos padres sobre sus hijos, esa angustia que provoca el dolor de ellos, sería la razón por la que el *továrishch* Ramón decidiera en su vida adulta nunca tener hijos. Sería demasiado para él... Aprendió a tratar con el dolor propio, no con el ajeno”. La visión de una mujer joven (su madre), sola, con una maleta y dos niños que la siguen (él y su hermano), cargando todo su patrimonio —con todo y las latas de mermelada—, hacia un destino que piensan promisorio, y por el que tendrá que pagar “el derecho de pernada” al capitán que los conduce a Veracruz, es quizá la vacuna que lo incapacita para continuar con la pesada reproducción de la especie.

Ramón es un exiliado. Un exiliado doble, permanente. De España a México y de México a la URSS. Estudia en la Universidad Patricio Lumumba, vive becado, conoce a otros estudiantes como él que han ido a la llamada Patria del Socialismo a capacitarse para “hacer la Revolución”. Recibe su adoctrinamiento, su canasta de certezas, sus signos de identidad. Y el Partido se convierte en su casa y su causa: el hábitat donde vivirá y actuará y la brújula que orientará sus acciones. Recibe un pasaporte ruso, una nueva identidad (Iván Voznesesky), forma parte de una nueva Patria. *La Internacional* será su himno y María su primera mujer. Es uno más de los que comulgan con una prometedor fe.

Laila, a la que encuentra en París, es también una exiliada: de Palestina. Había



sido enfermera en las alturas del Golán, estudiaba letras y se ganaba la vida modelando. Ramón y Laila se convierten en amantes, cómplices, espejos uno del otro. Vuelan a Damasco donde vive el hermano de ella, viajan por Siria, escapan hacia Madrid, defienden a la Revolución sandinista, funden sus vidas y comparten el naufragio. (Aunque ella nunca mantuvo la ilusión tan encendida como Ramón).

Si el escenario de la novela son varios países y cincuenta años del siglo XX, valdría la pena no inyectarle información imprecisa. Dar a entender que las Brigadas Rojas italianas recibían dinero soviético o que “controlaban parte del sindicalismo” es un fuego artificial innecesario. De la misma manera —creo— hacer aparecer como parte del elenco a personalidades que jugaron un papel relevante y controvertido en diversas circunstancias —Carmelo Cortés, Carlos El Chacal o Shafik Handal, respectivamente un compañero y luego adversario de Lucio Cabañas, un terrorista internacional y un líder prominente del Frente Farabundo Martí y del PC salvadoreño—, que aparecen sin demasiado sentido, como partes del paisaje, sin dejar huella, debilitan la narración. Y la vuelta de tuerca última, presentada como sorpresa —y que por ello no voy a develar— (me parece también un tanto gratuita (aunque por supuesto puede estar equivocado).

Vivimos una especie de presente perpetuo. Volver al pasado no es un resorte común. Y quizá por ello no somos capaces de evaluar lo que vivimos como una construcción —para bien y para mal— edificada a lo largo de los años. Pues bien, Maruan Soto Antaki se propuso explorar un mundo que ya no existe, que había llegado presuntamente para remodelar a la humanidad (¡pretensión de pretensiones!) y que sin embargo se desvaneció como “por arte de magia”. No obstante, muchas de sus pulsiones, entusiasmos, promesas, formas de ser y hasta alucines nos siguen acompañando y han dejado una profunda huella.

La novela inicia por el final. Cuando Ramón y Laila son conscientes de que lo que constituyó un proyecto de transformación universal está por convertirse en polvo. Frente al televisor ven, impotentes, transcurrir los acontecimientos que pondrán el punto último a una época de la historia. Costa “recordó la angustia del que no sabe qué va a pasar pero entiende que el fin está cerca. Como un condenado que ve lo inevitable y decide no taparse la cara frente al pelotón de fusilamiento”. Una purga difícil de digerir, un desenlace inesperado que casi nadie previó. Y ante el cual, en medio del pasmo y la desolación, el viejo militante no puede más que resignarse, si es que la palabra no contiene algunos gramos de aprobación. Sin causa, sin partido, sin un mundo dividido en dos, era “un párroco sin iglesia”. “Sólo le quedaba Laila”... A la que también perderá de una manera atroz.

Se trata de una historia de terror urbano. Laila, amante de los animales, intenta rescatar a un cachorro de las fauces de uno de esos perros criminales “entrenados por terratenientes sudamericanos para cazar esclavos” y que algunos tienen como mascota. Pero en el lance, la bestia embiste contra Laila hasta desfigurarla y herirla de muerte. Costa, entonces, la acompañará en el hospital hasta el desenlace. De tal suerte que la consumación de los relatos no puede ser más desoladora. Costa se queda solo. **U**

Maruan Soto Antaki, *Clandestino*, Alfaguara, México, 2015, 236 pp.

Tintero

Historiadores heterodoxos

Álvaro Matute

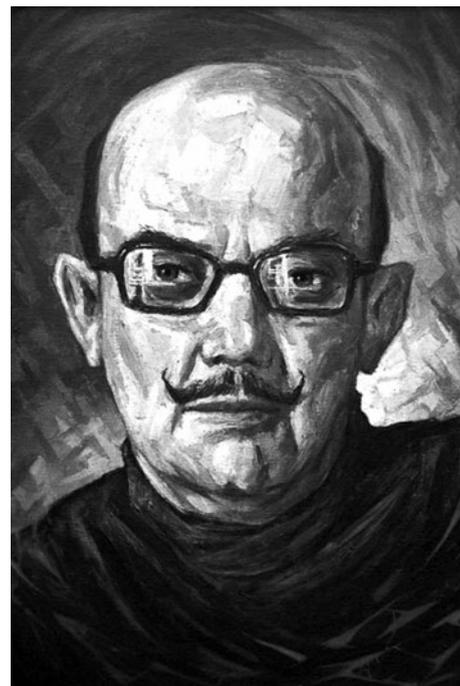
*En recuerdo de José Fuentes Mares,
a 30 años de su partida*

Para ser heterodoxo es necesario dominar la ortodoxia. El medio académico se vanagloria de hacerlo, a veces en beneficio de la calidad del producto; a veces, con resultados contraproducentes. Me refiero, sobre todo, a la metodología. Dominarla es esencial. La heterodoxia puede aparecer en el estilo, principalmente, lo cual puede implicar altas dosis de ironía en el tratamiento de un tema o un personaje, o simplemente adoptar actitudes lúdicas, siempre mal vistas por la gravedad de los académicos ortodoxos. Es posible que José Fuentes Mares sea el historiador mexicano que incursionó más en el terreno de la heterodoxia. Pocos tan lúdicos como él.

Para proceder cronológica y generacionalmente, antes que él Edmundo O’Gorman dio muestras de heterodoxia. Lo hizo en su clásico *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, libro que carece de notas al pie de página, por ejemplo. Y, sin embargo, todo en él tiene sustento. Otro acto de apartamiento de la gravedad lo cometió en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia, en el cual, para manifestar la sorpresa causada por el levantamiento insurgente de Hidalgo, dijo que equivaldría a que en 1964, cuando pronunció el discurso, Justino Fernández se levantara con los barrenderos de la Ciudad de México en un acto insurgente. También fue heterodoxo en el terreno de la interpretación histórica. Fue a contracorriente de la historia oficial, lo cual si bien no es heterodoxo en el método, sí lo es en cuanto a contravenir un supuesto consenso que no se sostiene del todo por sí solo.

En este último terreno, Fuentes Mares fue campeón. Su inclinación lo llevó al bando de los perdedores, al consagrar un libro a Miguel Miramón, pero, sobre todo, don José se permitió hacer híbridos sensacionales en *Las Memorias de Blas Pavón*, *La Revolución Mexicana. Memorias de un espectador* y *Las mil y una noches mexicanas*. En estos, su apartamiento de la ortodoxia es total. Mezclas de historia y ficción, no son novelas históricas sino, acaso, historias noveladas o, al menos, salpicadas de sabrosas dosis de ficción que descansan sobre una base de rigor historiográfico regido por sus puntos de vista. Pero aun en sus libros *serios* hay en el estilo y en los enfoques sus buenas dosis de heterodoxia. Véase, si no, su *Santa Anna. Aurora y ocaso de un comediante*, para no llegar al extremo de *Don Sebastián Lerdo de Tejada y el amor*, o el citado *Miramón el hombre*, basado en la correspondencia del Joven Macabeo con su novia y luego esposa Concha Lombardo. Para el tiempo en que fue escrito eso se apartaba de los cánones de la historiografía al uso y se cedía hacia el sospechoso rumbo de la biografía, entonces condenada por los fanáticos de las estructuras.

Luis González fue otro gran heterodoxo. En su magnífico *Pueblo en vilo*—que un analfabeto calificaría de ilegible— se permite colocar en la bibliografía a Rulfo y Arreola y, gran herejía, a *Los supermachos* de Rius. Su prosa ágil y desenfadada lo hace gran practicante de la heterodoxia, así como su propensión al diálogo con sus lectores. Para referirse a un texto mío, dice tranquilamente “Álvaro Matute estaba muy contento en 1979” para referir mi entusiasmo por los que entonces consideré —ya no— avances de la práctica histo-



José Fuentes Mares

riográfica en México. Don Luis, seguidor espiritual del gran transterrado Ramón Iglesia, alabó el rezongo del público ante la historia académica, en su discurso de ingreso a El Colegio Nacional. Con la práctica heterodoxa procuró acercarse a otros lectores que no fueran los del gremio. Si hay duda acerca de su dominio de la ortodoxia metodológica, ahí está su magnífico *El oficio de historiar*.

Dentro de las generaciones jóvenes (tal vez ya no tanto), destacan Rafael Torres Sánchez y Mauricio Tenorio Trillo. El primero, en un libro muy poco leído por haber sido publicado fuera de la muy noble y leal..., *Revolución y vida cotidiana: Guadalupe, 1914-1934*, al discutir si la marcha del tiempo es lineal o cíclica, aventura que en realidad es como el juego de la oca. Se avanza, se retrocede, se cae en el pozo o en la cárcel o se da el impulso del vuelo que lleva a avanzar en los caminos previamente trazados. Tenorio, por su parte, en *Historia y celebración*, propone, para explicar el ascenso y caída de las valoraciones de los próceres, que eso es como las series de foquitos navideños que duran poco encendidas completamente. Pronto se pueblan de foquitos fundidos de manera discontinua. Los creyentes en la linealidad del tiempo histórico bien harían en tomar en cuenta la oca o los foquitos navideños para entender mejor cómo se mueve la historia. **U**

Callejón del Gato

Rubén, agonizante

José Ramón Enríquez

Las didascalias de Valle-Inclán no sólo son imprescindibles para la puesta en escena, forman parte consustancial de su teatro, entendido como hecho poético. Vi en Lavapiés, corazón de Madrid, en la sala que lleva su nombre, su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* con las didascalias integradas al diálogo, tan hermosas cuanto brutales, porque todo en la escena valleinclanesca sangra. Es su concepto de la poesía.

La didascalia final de la escena novena en *Luces de Bohemia* prueba cuán equivocados están quienes la confunden con simple acotación. Es un mundo en sí misma, como todas las del esperpento, y dice así: “Levanta su copa y, gustando el aroma del ajeno, suspira y evoca el cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja Papá Verlaine”.

Es la escena en la que Max Estrella pregunta a don Latino de Hispalis si en el café está el poeta: “Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos”. Ante la afirmativa Max se emociona: “Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro”. Y ese príncipe negro de todos los poetas se murió también, hace ahora cien años, como si fuera un personaje de esperpento: raptado en Guatemala y soñando en París. Compartía con Verlaine las glorias y exigencias del simbolismo así como sus excesos con el ajeno, el opio y cuanto había.

Me atrevo a colarme en esa escena, aunque obviamente sin ser visto. Los espec-



Rubén Darío

© David Coleman / Alamy Stock Photo

tadores, por lo general, no debemos ser vistos.

Desde una pensión que habité en Madrid (y desde la cual salgo sin aliento, de puntillas) hasta el Café Colón, donde ubica Valle-Inclán al de *Luces de Bohemia* de la novena escena, hay que tomar por la Calle Mayor hacia la Puerta del Sol, cruzarla entera y llegar a la calle de Alcalá. Dicen que también en esa esquina perdió el brazo Valle-Inclán a causa de un bastonazo que culminó en gangrena. Yo creo más en cada una de las versiones del otro Ramón, Gómez de la Serna, sobre tal manquedad.

Cuando ocurría esa escena, con toda seguridad, ya había conocido Rubén a Francisca Sánchez, su amada española, la madre de uno de los dos hijos que se llamaron también Rubén Darío: Rubén Darío Sánchez murió en México en 1948 y Rubén Darío Contreras murió en Costa Rica en 1970. A las madres de los dos las amó mucho el único Rubén de los tres que no se apellidaba Darío. La madre del costarricense, Rafaelita, murió muy pronto. A la madre del españolito, Francisca Sánchez, Amado Nervo la bautizó como la Princesa Paca, por ser consorte del Príncipe de las Letras en nuestra lengua.

Hace ya un siglo, pero Rubén no llegaba en su agonía a los cincuenta años. Tenía dos más de los que alcanzó a tener Alejandro Sawa a quien escondió Valle tras Max Estrella, y que también murió antes de los cincuenta. Los mataron las luces de la bohemia o su incapacidad para dar el paso al siglo XX, porque a Rubén Darío lo aterró esa catástrofe que fue la Primera Guerra.

Cuando estalló, Rubén comenzó su agonía y buscó refugio en la Cartuja de Valldemosa, en Palma de Mallorca. Así lo pintó Vázquez Díaz y con el hábito blanco de “los callados hijos de San Bruno” aparece revestido en una foto de la época. Fechado en 1914, el de *La Cartuja* es uno de sus últimos poemas, quizás el último: “Darme una sangre que me deje llenas / las venas de quietud y en paz los sesos, / y no esta sangre que hace arder las venas, / vibrar los nervios y crujir los huesos. / ¡Y quedar libre de maldad y engaño, / y sentir una mano que me empuja / a la cueva que acoge al ermitaño, / o al silencio y la paz de la Cartuja!”.

Ni para Rubén ni para nadie en el mundo iba a haber paz después del estallido de 1914 que, a un siglo de distancia, trae consecuencias funestas y pone al mundo contra la pared, envuelto en los gases mortales que ahí comenzaron a probarse y que hoy ya han transformado el clima y convertido el futuro en una imagen de muerte que al recordar al triste Rubén agonizante, me parece más muerte que entonces: pieles de Hiroshima y Chernóbil sin posibles rimas modernistas.

En 1915 comenzó a morir en Guatemala y hacia allá se desplazó otra figura femenina, Rosario Murillo, para llevarlo a Nicaragua y cerrarle los ojos (en León, como quería) el 6 de febrero de 1916. **U**

Tras la línea

El rastro de Degas

Sergio González Rodríguez

Uno de los mejores tratados sobre fantasmas que se han escrito se titula *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). El plan literario de Miguel de Cervantes Saavedra fue sencillo: escribir una obra basada en diálogos que presentara las aventuras en el mundo y al azar de un hombre que confunde la realidad con los relatos medievales de caballería. En el centro del protagonista, y de la novela, está la fuerza espectral que se bifurca entre la demencia y los sueños, el deseo y las promesas incumplidas. El ser desgarrado entre sus aspiraciones y la dureza de la supervivencia.

En el capítulo XVI, e inmerso en la confusión de sus fantasmas, Don Quijote cree ver, en una mujer vulgar, los atributos de la belleza ensoñada: “tentóle la camisa y ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cedal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio, pero a él le parecieron vislumbres de preciosas piedras orientales; los cabellos que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía; y el aliento que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver al malferido caballero vencido de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos”.

El fantasma que evoca Don Quijote tiene por lo menos dos caras: la ilusoria y la real, que a su vez se alternan cada una. Si para el Caballero de la Triste Figura aquella mujer fea pudo proyectar una belleza ideal, para su compañero de aventuras, Sancho, será una mujer deseable tal cual

en su fealdad (“comenzaron entre los dos la más reñida y graciosa escaramuza del mundo”).

El episodio cervantino podría mostrar este dinamismo simbólico: para mí cualquier mujer puede ser ideal, pero para otro la idealidad se funde con lo real: “una moza asturiana ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta, y del otro no muy sana: verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas; no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera”.

El juego de fantasmas que el deseo amoroso despierta, y que ejemplifica la alternancia entre lo real y lo espectral entre Don Quijote y Sancho, implica una configuración que se reitera en cada persona, en particular, cuando se da el caso de dos amigos que, por alguna circunstancia, comparten el mismo objeto de deseo o mujer amada. En cada uno de ellos habita dicha alternancia donde a veces uno es el idealista y el otro el realista, y la mujer de por medio pasa a ser, según indique el arbitrio, una Dulcinea o una Maritornes.

Y si se tratara de dos mujeres que comparten proclividad por un hombre, la situación sería análoga. Y así como Don Quijote convierte dos manadas convergentes en una llanura polvorienta en la imagen de dos ejércitos medievales que están a punto de consumir una gesta de caballería, dos mujeres enamoradas del mismo hombre pueden obnubilarse de modo tal que la realidad pase a un segundo término.

La literatura como fuente de fantasmas será uno de los dispositivos (en el sentido Foucault-Agamben de conjuntar una máquina de subjetividad y de gobierno al

mismo tiempo) fundamentales de la literatura moderna, en particular, a partir del romanticismo y sus efectos a través de la novelística, que a mediados del siglo XIX serán retratados por Gustave Flaubert con *Madame Bovary*, y, en otro orden de cosas, el del conocimiento, con la obra póstuma *Bouvard y Pécuchet* del mismo escritor, parodia del *Quijote* cervantino y sarcasmo del enciclopedismo del siglo XVIII allegado al XIX, que se desenvuelve en la aventura de dos obsesos en el mundo de los libros.

La anterioridad, el universo de los que nos precedieron, suele ignorarse desde el presente, o se le otorga menos atención que las urgencias inmediatas. Pero cuando se trata del propio pasado, de los fantasmas que nos rondan, la danza con ellos vale más al convocarlos como algo vivo que como algo muerto.

En el otoño de 2011 estuve en París. Tenía en mente acudir a la calle de Victor Massé, allá donde tuvo su casa-estudio Edgar Degas en las cercanías de Pigalle. Era yo un fantasma que convocaba a otro fantasma. ¿Por qué comenzó esta cacería en busca del manto sin costuras entre yo y un genio predecesor? Había leído en *La Folie Baudelaire* de Roberto Calasso un detalle de los últimos días del pintor impresionista de la feminidad, que registra que “la vejez de Degas fue desgarradora; una larga, prolongada desolación”.

Calasso evoca que Degas, casi ciego, rosáceo y vigoroso aún, de imponente barba blanca, “se lanzaba en peregrinaciones insensatas por las calles de París. Caminaba por caminar. Vestido con poco cuidado, como un vagabundo, se movía a pequeños pasos, con aparente seguridad”. En esa época, Degas confesó a un amigo: “duermo incluso demasiado bien, ocho o diez

horas por día... el sueño y las piernas: eso es lo que me queda”.

Degas debió dejar la casa de la calle Victor Massé donde vivió quince años. La manzana iba a ser demolida y se mudó a un piso en el cerco Boulevard de Clichy, donde ya no volvería a pintar. Todos sus enseres quedaron embalados y sus cuadros puestos contra una pared. Comenzó entonces a pintar en su cabeza mientras caminaba por París. Mallarmé habría dicho: “hacía telas mentales”.

Vollard, el marchante de arte, consiguió que “sus pasos acababan siempre por dirigirlo a su casa en demolición. Retirados los últimos cascotes, habían colocado unas tablas a lo largo del borde de la acera. Allí podía verse un viejo mirando, a través de las rendijas de la empalizada, hacia un terreno desnudo...”.

A un siglo de aquello, nada queda de la vieja casa de Victor Massé. El vecindario se ve lleno de turistas de todas partes del mundo que acudimos a sondear los restos ya casi invisibles del París legendario de la Bella Época, el cabaret Moulin Rouge, el Museo del Erotismo, los comercios de *souvenirs* fabricados en China sobre el Boulevard de Clichy. En las aceras proliferan los migrantes africanos que expenden mercadería pirata.

Al caminar por las calles adyacentes a Clichy descubrí al fantasma. Así, de súbito, sin interposiciones ni avisos. Pero no era Degas, su deambular errático ni su barba blanca: era mi propio fantasma. En una

esquina me aguardaba tras los vitrales una juguetería musical que me devolvía a mis doce años de edad, cuando descubrí, con mi hermano Pablo, que podíamos formar un grupo de rock. Y lo fundamos.

La tienda de instrumentos musicales había ya cerrado, y tras los ventanales, en una sala amplia, como si se tratara de un museo, se exhibían en plataformas y vitrinas modelos impecables de diversos instrumentos de otros años: baterías Ludwig, Rogers y Slingerland, amplificadores Fender, Alamo, Carvin, Sunn, Acoustic, Kustom; guitarras Silvertone, Gibson, Gretsch, Framus, Hagström, Mosrite y Hoffner, de suyo inverosímiles. Brillantes, deseables hasta la desesperación, materia de sueños en la exactitud de sus maquinarias cromadas y el barniz exquisito, sus acabados de plástico chispeante o de hueso, Carey o nácar. Algunos de esos instrumentos habían sido motivo de mis desvelos de niñez cuando los vi en los repertorios Veerkamp de la calle de Mesones, Wagner en Venustiano Carranza, Menzel en Palma cerca de Donceles, Sala Chopin en Álvaro Obregón o el de la Plaza Miravalle (ahora Cibele) y el comercio Musical Mexicana de Puebla casi esquina con Insurgentes. Aquella máquina del tiempo era una máquina de fantasmas.

En lugar del terreno vacío que Degas atestiguaba donde estuvo su casa, y que fui a buscar aquella noche en Pigalle impulsado por una lectura, me observé a mí mismo como nunca antes pude hacerlo. Los

amigos parisinos que me acompañaron esa vez nada recuerdan de aquella tienda de instrumentos cuando les pregunté dónde estaba. Ni siquiera sabían de qué les hablaba. ¿Fue una ensoñación fugaz, propia del ánimo alucinatorio de los viajes? A la fecha, lo ignoro a ciencia cierta. Ya volveré a París y caminaré hasta hallar la tienda, convertido en mi propio Degas.

Quizás el episodio de quien vuelve a cierto sitio y descubre sus fantasmas esté lejos de ser algo excepcional. Es algo reservado a todos y cada uno de nosotros en algún momento de nuestra vida.

En la década de los noventa, y de camino a una cita de trabajo en el Conjunto Del Bosque atrás del Auditorio Nacional, pude distinguir en los alrededores cómo se acercaba, tambaleante, un hombre robusto, la cabellera revuelta, la vestimenta toda blanca de pies a cabeza. Frente a la zona de los teatros, emitía un monólogo intenso en perfecto inglés, quizás una pieza de Shakespeare. Era un barco ebrio que parecía dirigirse a un público espectral desde un escenario imposible. Eran las nueve de la mañana y en el rostro del hombre, máscara de pesar y vehemencia, se distinguían los restos de un desvelo y un furor que desbordó un festejo de horas y debió terminar por recalar en ese rincón de otros años.

Pudo ser que Juan José Gurrola, quien era esa figura de blanco que atisé esa mañana en las orillas del Bosque de Chapultepec, sólo adelantaba, para quien pudo verlo, su condición actual de fantasma. **U**



Edgar Degas, autorretrato, 1855



Giovanni Boldini, *Ómnibus en la Plaza Pigalle*, 1882

Aguas aéreas

Rubén y Federico

David Huerta

RD 18 DE ENERO DE 1867 - 6 DE FEBRERO DE 1916
FGL 5 DE JUNIO DE 1898 - 19 DE AGOSTO DE 1936

Hace cien años, en 1916, murió Rubén Darío. Hace 80 años, en 1936, fue asesinado Federico García Lorca: *el crimen fue en Granada*. Ambos murieron jóvenes: Darío había nacido en 1867, de modo que falleció a los 49 años de edad; García Lorca tenía 38 años en 1936. Rubén Darío desapareció en plena guerra mundial, la llamada Gran Guerra (1914-1918); García Lorca, en el despuntar de la Guerra Civil española, el laboratorio de sanguiñaria experimentación para preparar el terreno de la Segunda Guerra Mundial, herencia de las condiciones creadas por los tratados de Versalles.

Casi treinta años separan en el tiempo, y en el devenir de las generaciones, a estos dos poetas. La precedencia de Darío lo convirtió, naturalmente, en maestro, pero ahora, cuando leemos los poemas de ambos, no cuesta ningún trabajo imaginarse una “influencia” de García Lorca en Darío: basta aceptar un sentido inverso (de futuro a pasado) en la dirección de la “flecha del tiempo”.

Todo lo anterior son un puñado de datos históricos y biográficos, acompañados de una conjetura diminuta, acaso de una módica y disculpable extravagancia: la influencia de García Lorca en Darío. Más allá de ellos —los datos y la conjetura— se dibuja el esplendor, a veces oscuro, de los poemas. Este nicaragüense y este español forjaron poemas depositados en la memoria de multitudes, e innumerables versos, inscritos imborrablemente en la imaginación de sus admiradores. Esos poemas existirán y serán recordados mientras exista la lengua es-

pañola, pues forman parte de su corazón, de su médula, de su centro gravitacional, de sus veneros profundos.

Los grandes poetas modifican hondamente, y recrean, el lenguaje de su época. El andaluz y el centroamericano fueron creadores y renovadores del idioma; fueron artistas visionarios y sus palabras han sido leídas, declamadas, memorizadas, examinadas, atacadas también, y admiradas y amadas por varias generaciones, desde el pasado siglo hasta los primeros lustros del nuevo milenio.

Un tercer poeta los une y al mismo tiempo los distingue; un andaluz, como García Lorca: Juan Ramón Jiménez. Él, joven discípulo a principios del siglo veinte, ayudó al maestro Darío a preparar los *Cantos de vida y esperanza* (1905), libro fundacional, y alentó al joven García Lorca con el ejemplo y el consejo. Más adelante, Juan Ramón sería la referencia obligada (y contrariada) de los “poeta comprometidos” encabezados por Pablo Neruda en los años treinta; el chileno sería el rival acezante y levemente maligno de Jiménez, quien tuvo la generosidad de recomendar para el premio Nobel a su enemigo, poco tiempo después de recibirlo él mismo, en 1956 (Neruda lo recibió en 1971).

En 1934, Neruda y García Lorca brindaron por Darío en una reunión literaria de la ciudad de Buenos Aires. Me he ocupado de esa celebración en esta misma columna, hace ya cinco años. Únicamente quiero, ahora, poner de resalto, nuevamente, el “internacionalismo poético” del brindis de 1934: un español y un chileno brindan por un nicaragüense en la capital argentina. Me parece una estampa, ejemplar e inspiradora, del necesario diálogo de España y América.

Otro gran poeta, Antonio Machado, está presente en el recuerdo de García Lorca y de Rubén Darío. En 1916 escribió un poema de homenaje a Darío; de esa pieza elegiaca se extrajeron dos versos y se trasladaron a la tumba del nicaragüense para ser grabadas en el epitafio: “nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo, / nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan”. Machado compuso también un poema cuando se enteró de la muerte de García Lorca: “El crimen fue en Granada”. Esos vibrantes versos machadianos de 1936 permanecerán en el corazón trágico de la historia del siglo veinte.

Tenemos, así, un puñado de nombres en los cuales se pueden distinguir, entender e interpretar los muchos signos de la poesía moderna en lengua española: Rubén Darío, Antonio Machado, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez. Una estrella de cinco puntos y de irradiaciones diversas, variables; de mutaciones múltiples y de larga descendencia.

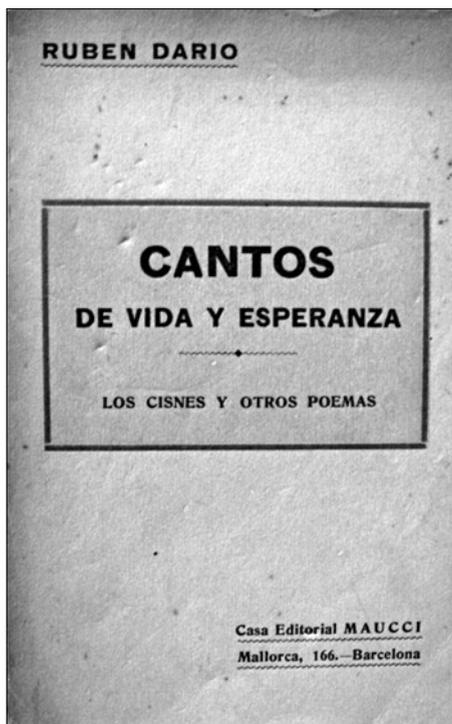
Rubén Darío se extinguió, luego de una vida agitada e intensa, en la ciudad nicaragüense de León. Cómo murió, pero sobre todo cómo había vivido, puede averiguarlo uno si lee las páginas de la extraordinaria biografía dariana de Edelberto Torres, una de cuyas virtudes cardinales es no perder de vista, en ningún momento, los versos del poeta, conforme da noticia de su “residencia en la tierra”. Pocos minutos después de muerto Darío, se decidió practicarle la autopsia y extraerle el cerebro para tratar de entender, se dijo, el origen material de tantas imaginaciones, fábulas y prodigios. Tal es el punto de partida, la imagen inicial, de un poema mexicano:

el impresionante “Responso por un poeta descuartizado”, de Efraín Huerta.

Desde luego, los poemas dedicados a Rubén Darío forman multitud. Destaco el de Huerta por una razón a la vez curiosa y de alcances interesantísimos, en mi opinión: se trata, en alguna forma, del último gran poema modernista de América Latina. Sus imaginaciones, sus recursos retóricos, su temperatura espiritual, su clima emotivo, las palabras de sus versos y la andadura simbólica, alegórica y metafórica entretrejida en sus voces y sonidos van dibujando un poema salido directamente de la memoria viva de su protagonista, un hombre en trance de morir. Efraín Huerta lo fechó el 19 de enero de 1967, cien años y un día después del nacimiento del poeta en Metapa. El cerebro de Darío (“*mil ochocientos cincuenta gramos: tonelaje de poeta divino, anchura de navío*”) está en el centro de la elegía huertiana como una criatura sublime; he aquí los términos de esas comparaciones exaltadas: el cerebro de Darío es “como un sol escarlata”, “un sol de esmeraldas”; es como “la mansión de los dioses, como el penacho de un emperador azteca, de un emperador inca, de un guerrero taíno”. El “Responso por un poeta descuartizado” tiene un ritmo ascendente, percutivo, de tonos ásperos. Los largos versos avanzan hacia una consumación misteriosa: aparece allí una “sombra de recinto”, trémula y fragilísima morada de los poetas vivos y los poetas agonizantes.

La puntual documentación histórica en el poema de Huerta procede de las páginas de Edelberto Torres. El poeta mexicano utiliza las noticias de Torres y las sitúa en medio de un despliegue verbal surgido de la poesía de Darío; aparecen allí —como las criaturas alrededor de don Quijote en el grabado de Doré— “perros, orgías, vino griego, prostitutas francesas, donceles y príncipes”. La puesta en escena es plenamente modernista. Efraín Huerta no escribe desde fuera de Darío, sino *desde dentro*: por eso he hablado, líneas arriba, de ese “Responso” como un poema modernista, acaso el último.

Federico García Lorca fue sacado violentamente de una casa granadina donde se



había refugiado, llevado a un camino vecinal y ejecutado allí con lujo de crueldad. El biógrafo inglés de García Lorca, Ian Gibson, ofrece a la curiosidad de los lectores todos los pormenores documentales imaginables, recabados por él a lo largo de muchos años. La acusación de los franquistas asesinos era triple: el poeta era “homosexual, socialista y masón”, todo un programa sinóptico para identificar enemigos. Antonio Machado expresó como nadie, con las palabras justas de tristeza e indignación, la conmoción desatada por la muerte de aquel joven luminoso, lleno de brío y de talento para el teatro, la música y sobre todo la poesía.

Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!

Las rimas asonantes, *a-a*, comienzan con la palabra “Granada” en el título: “El crimen fue en Granada”. He aquí la lista de esas palabras rimadas: (calle) *larga, madrugada, asomaba, cara, salva, entrañas, Granada*, en la primera parte del poema; *guadaña, fraguas, escuchaba*, (secas) *palmas, plata, faltan, besaban*, en la segunda parte, en cuyo final se interrumpen las

rimas, cuando se enciende el extraño requiebro dirigido por el poeta asesinado a la muerte:

Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por esos aires de Granada, ¡mi Granada!

La tercera parte tiene solo tres palabras rimadas: Alhambra, agua y Granada. Cada una de ellas y todas juntas son un poema entero: un leve poema *granadino*, engastado en la elegía tremenda. Examínense algunas de las voces de las primeras dos partes; de ahí puede extraerse otro poema, hecho de poderosos sustantivos: *madrugada, entrañas, guadaña, fraguas*, por ejemplo. Palabras para la perduración y la gloria, para la conciencia trágica; para el tiempo de la historia y para el tiempo de la poesía.

Alguien podría decir: “cuánta confianza con los muertos”, al ver el encabezado de estos renglones, donde aparecen, notoriamente, los nombres de pila de los dos poetas cuya muerte se conmemora aquí: *Federico y Rubén*. Nunca olvidaré el saludable malhumor, de coloraciones nietzscheanas, del crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot cuando reprobó la impudicia de un estudioso de Borges al llamar a este “*Georgie*”, nombre con el cual doña Leonor Acevedo, madre del poeta de “Límites”, se dirigía a su hijo, es decir: un nombre “de estar por casa”.

No quiero incurrir en semejante impudicia, desde luego. Yo mismo me he visto en el trance de recomendar a algún comentarista de libros, a algún crítico o investigador, no escribir sobre los autores utilizando el nombre de pila. No: se trata aquí de otra cosa, del todo diferente de esa confianza excesiva y, sí, a veces impúdica. Se trata del puro amor: el experimentado por un lector de a pie, yo, ante el pródigo genio de esos dos, el andaluz y el centroamericano. ¿Cómo no llamarlos así, amorosamente, al menos una vez? No lo hago en el resto de esta columna: los nombres sin los apellidos solamente pueden leerse, verse, en el encabezado titular.

Están allí esos dos nombres como dos banderolas, como dos llamas unidas, entrelazadas. **U**

La epopeya de la clausura

El desierto de Maquiavelo

Christopher Domínguez Michael

Este año, Sexto Piso comenzará la publicación de los Ensayos reunidos, de Christopher Domínguez Michael. De su primer tomo, que reúne ensayos desde 1983 a 1996, rescatamos esta poco conocida página sobre Maquiavelo, publicada originalmente en 1991, en El Libro del Parnaso de Coyoacán, que dirige Armando Mena.

La obra de Maquiavelo es una interesante maqueta plena en fortificaciones y puentes, príncipes solitarios y mercenarios codiciosos. *El príncipe*, *El arte de la guerra* o los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* no son, como parecen, tarea fácil para el lego. Su estilo, que tanto le preocupaba, me sugiere la imagen mental del desierto. Enemigo de la metáfora, no le molesta el sentido común y es capaz de una llaneza a estas alturas exasperante, como la que consiste en describir al buen caballo y sus cualidades frente a las torpezas del mal caballo y sus inconvenientes.

Aun tomadas todas las previsiones, llenas las alforjas de agua y dátiles, quien intenta viajar siguiendo a Nicolás Maquiavelo (1469-1527) no está exento de toparse, desierto al fin, con espejismos. Buena parte de los comentaristas de Maquiavelo, desde su no tan amigo Francesco Guicciardini (1483-1540) hasta un Federico Chabod o un Quentin Skinner, se han detenido, comprensiblemente, frente a los espejismos maquiavélicos. Lo cierto es que nadie ha podido localizar un oasis en ese desierto.

Maquiavelo no parece ser tan mal hombre como cree el vulgo, porque el Bien como el Mal le tenían sin cuidado como parámetros éticos. Bastan unas páginas de *El príncipe* para entender lo esencial: el poder y la moral nada tienen en común. Cualquier combinación entre ellos es una

estafa. Esta reflexión, común a todos los interesados desde Demóstenes y Alejandro Magno, nadie la había escrito en toda su dureza hasta que lo hizo Maquiavelo, ejemplificando hasta la saciedad con todos los casos que pudo obtener de la política de su tiempo y de la historia antigua de Roma, que era, para él, casi la única. Pero, ¿es Maquiavelo un moderno? Sin duda, pero lo que probablemente no sea es un clásico. No se da en clase, no se da como una especie de naturaleza superior de algo que deba ser imitado. Grandes devoradores de hombres como Napoleón, Hitler, Stalin o Mao no han sido buenos discípulos de Maquiavelo, pues este es un mal clásico o un clásico a medias. Los tiranos de marras dedicaron sus carnicerías a demostrar que la autonomía de la política que se deduce de Maquiavelo no fue la forma con la cual justificaron sus andanzas. Fue moral falsificada, revestida de fraseología (Libertad, Igualdad, Fraternidad, Espacio Vital, Dictadura del Proletario, Gran Salto Adelante) útil para el poder absoluto. La modernidad es anti-maquiavélica y Maquiavelo un gentil que se atrevió a llamar a conquistadores, tiranos y ladrones por su nombre, como lo haría, y lo hacen, una verdulera o un taxista.

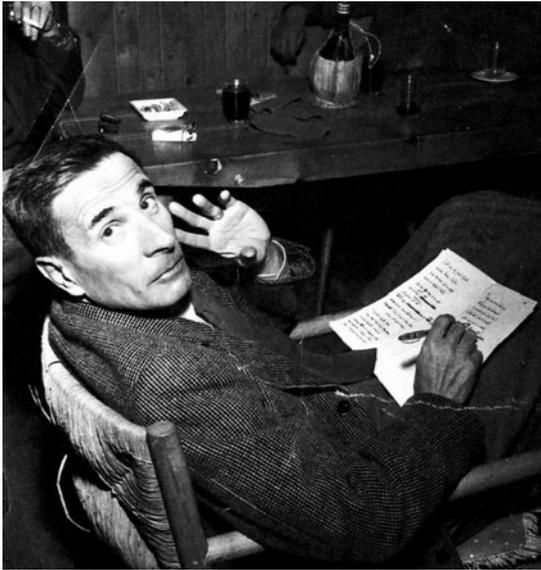
Cavando en el desierto de Maquiavelo nos topamos con que fueron la virtud y la fortuna sus preocupaciones tutelares y conflictivas. Pero lo que él entendía por virtud poco tenía que ver con lo que sus contemporáneos y nosotros entendemos por virtudes cristianas. Su *virtù* era una combinación muy elegante de orden y astucia: saber lo que uno quiere y saber cómo conseguirlo. Se trata de los famosos medios cuyo uso y abuso hicieron del siglo XX una larga escena criminal. Lo que desde luego no es culpa de Maquiavelo

como tampoco Hegel o Nietzsche guardan el modelo de las llaves de los campos de concentración.

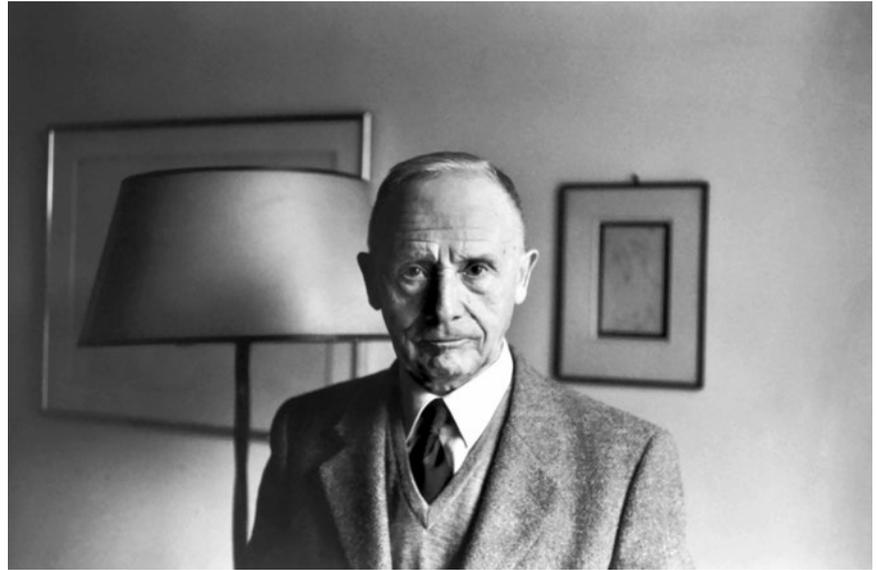
La virtud admirada por Maquiavelo en la república romana era la suma de medios que la hicieron poderosa y brillante como cuenta Tito Livio, a cuyo imperio ayudaron las buenas disposiciones de la diosa Fortuna. Separándose del humanismo ciceroniano, Maquiavelo, a su vez, no considera a la Fortuna como un premio concedido a los mortales por sus buenas obras. Para Maquiavelo, como para cualquier mortal anterior al judeocristianismo, la Fortuna es una mujer veleidosa que premia a los aventureros, a los astutos y hasta a los locos, es decir, a todos aquellos requeridos de una ayudadita para realizar hazañas por encima de sus fuerzas. Algo que sin duda une a Maquiavelo con el ex agustino Lutero, en cuanto a la dudosa eficacia de la buena conducta en la Tierra. Es una lástima que la fortuna en el mundo, tras Maquiavelo, haya dejado de tener imagen de mujer.

Las biografías de Maquiavelo no son particularmente entretenidas. No fue el Anticristo ni encarnación alguna de Belcebú. Le tocó vivir en una mala época (como lo son todas, diría Borges) y fue un político de segunda fila con pocos escrúpulos a la hora de ganarse el pan para llevar a casa. Rara vez su acción resultó decisiva como empleado que fue de la cancillería de los horribles Medici. Conoció alguna prisión, hizo muchas antesalas y, para nuestra alegría, el desempleo como político lo convirtió en escritor. Cuando le dedicó sus obras a los poderosos, estos no las leyeron; sabía o resignadamente acabó escribiéndolas para sus agradecidos amigos.

Quiso para sí, según cuentan, un lugar entre los réprobos y se alegró de haber



Dino Buzzati



Julien Gracq por Henri Cartier-Bresson

soñado que su destino estaba en el infierno, pues allí soñó con ver rostros conocidos como los de Platón y Tucídides —se ve que la invención del purgatorio para los paganos piadosos no llegó a sus oídos—, quienes le recordaron que la sabiduría no es bien vista por la divinidad. En cambio, al cabecear, vio pasar a los bienaventurados con boleto al cielo, entre quienes no distinguió a ningún amigo del conocimiento y sí a una muchedumbre de beatas y pordioseros.

Fue un marido probo y las huellas de sus aventuras galantes no se encuentran con facilidad. Poco se sabe de sus hijos aunque aún hoy hay quienes se dicen herederos de su linaje. La imagen más emocionante de Maquiavelo, cuya iconografía es muy parca si recordamos a los grandes maestros de la pintura con los cuales se topó, se debe a su propia pluma. Durante sus tediosos años de desempleo, solía levantarse al alba y vestirse con esmero, colocándose con delectación sus galas de funcionario de la cancillería. Tras lavarse las manos, digno y soberbio, se colocaba frente a sus muertos, esos clásicos de Grecia y Roma que leía con respeto y fruición en una vieja torrezuela familiar.

Quienes se pierden en el desierto suelen viajar en círculos. Así nosotros. Maquiavelo lamentó la corrupción del mundo pues descubrió azorado que la diosa Fortuna también envejecía, muriendo, acaso, con él. Su última obra es también la más extensa, una *Historia de Florencia* escrita por encargo a manera de pensión y es la

historia de una ciudad que se arruina. Culmina la obra cuando él mismo era joven y ambicioso mientras a Florencia la rodeaban, extramuros, los bárbaros y, puertas adentro, la expoliaban los ladrones.

Es mentira que Maquiavelo, como Voltaire, haya pedido un sacerdote en sus últimas horas por aquello de las malditas dudas. Fue consecuente con la esperanza de las tertulias infernales y además, ya entonces, las ciudades que rodeaban a Roma eran famosas por su impiedad. Fortuna fue piadosa con él, asistió a sus suspiros y le permitió ver restaurada a la república florentina en 1527. Carlos V hizo huir de Roma al papa Clemente VII y Maquiavelo vio salir tras él, rumbo al exilio, a sus maquiavélicos patronos, los Medici. Maquiavelo perdió al morir, no sólo la vida, sino el trabajo.

Síganme por favor en mi último rodeo por el desierto. Es sabido que Dino Buzzati (1906-1972) escribió *El desierto de los tártaros* (1940), famosa novela italiana que cuenta con desgano pero a propósito la vida de Giovanni Drogo, militar confinado en una fortaleza secundaria y fronteriza, donde se consume su vida a la espera de una guerra y de un amigo cuando el aburrido protagonista está agonizando. Un contemporáneo suyo, Julien Gracq, nacido en 1910, no sólo escribió *Los ojos del bosque* (1958) sobre la *drôle de guerre* entre franceses y alemanes durante el invierno 1939-1940 cuando, declarada la guerra, esta no empezaba, sino una obra curiosamente similar a la novela de Buz-

zati. Muchas páginas se han escrito sobre la similitud entre *El desierto de los tártaros* y *El mar de las Syrtes* (1951), de Gracq, otra novela que dibuja la larga guerra declarada entre dos imperios que durante generaciones no disparan un tiro. Fastidiado por los periodistas, Gracq se cansó de aclarar que él no había leído a Buzzati, cuya novela fue traducida al francés precisamente en 1951 cuando él publicaba la suya. Para ambos, en todo caso, la ausencia real de la guerra es una tolerable mentira de la metafísica.

La obra de Maquiavelo anticipa, según mi caprichosa opinión, las novelas de Buzzati y Gracq, rodeados de desiertos y mares donde la noaparición es una costumbre, casi una esperanza de salvación. El desierto de Buzzati, como el mar de Gracq están odiosamente vacíos. El alma de sus guerreros se seca cuando miran el horizonte. Maquiavelo, entre los siglos xv y xvi, prefiere llevar al desierto su propia obra, como un niño con sus juguetes en la playa. Juega el florentino con castillos y murallas, interpone ríos al paso de los mercenarios, haciendo un uso jovial y escandaloso de la novedosa pólvora, imitando esa historia de Roma. Su desierto político bulle en prácticas de campo y llamaradas en las torres. Pero el alma del viejo autor de *El príncipe* acabó por vaciarse. La Fortuna le regaló un uniforme impecable y a la *virtù* dejó de esperarla por aburrimento. Como algunos de los novelistas del siglo xx. Ejemplarmente los maquiavélicos Buzzati y Gracq. **U**

Zonas de alteridad

La obra busca a su autor

Mauricio Molina

Como sucede con Shakespeare, aunque de manera distinta, también Cervantes se tuvo que enfrentar con la autoría, no de toda su obra, sino del *Quijote*. Como sabemos, un tal Alonso Fernández de Avellaneda —cuya identidad resulta brumosa— publicó en 1614 una segunda parte del *Quijote*. Cervantes, ni tardo ni perezoso, deshizo el entuerto publicando su propia continuación del *Quijote* atribuyendo su autoría a un tal Cide Hamete Benengeli, arguyendo que la había traducido del árabe. El gesto, metaficcional, juguete autorreferencial, es también político. No hay que olvidar los cinco años que Cervantes pasara preso en Argel y que seguramente, como veremos en una entrega posterior, pudo tener una influencia decisiva en su visión del mundo. Cervantes reivindica el islam hispánico —reprimido, como todo lo morisco—, lo incorpora a su obra, lo celebra utilizando este pequeño dispositivo.

Cide Hamete Benengeli pertenece a una estirpe de escritores apócrifos que el siglo XX tuvo a bien reinventar, gracias a Marcel Schwob, Fernando Pessoa y sus heterónimos, Borges, Stanisław Lem y más recientemente John Banville, con su Benjamin Black, autor de novelas policíacas en la vena de Raymond Chandler.

Estos autores imaginarios pueblan la literatura y han dado mucho de qué hablar, sobre todo para negar al autor o para difundir la idea de que el texto es el que importa, independientemente de su creador. Esta superstición contemporánea ha dado lugar a numerosos coloquios sobre la inexistencia de la autoría y la mengua de su historicidad, su huella en el tiempo, entre otras cosas.

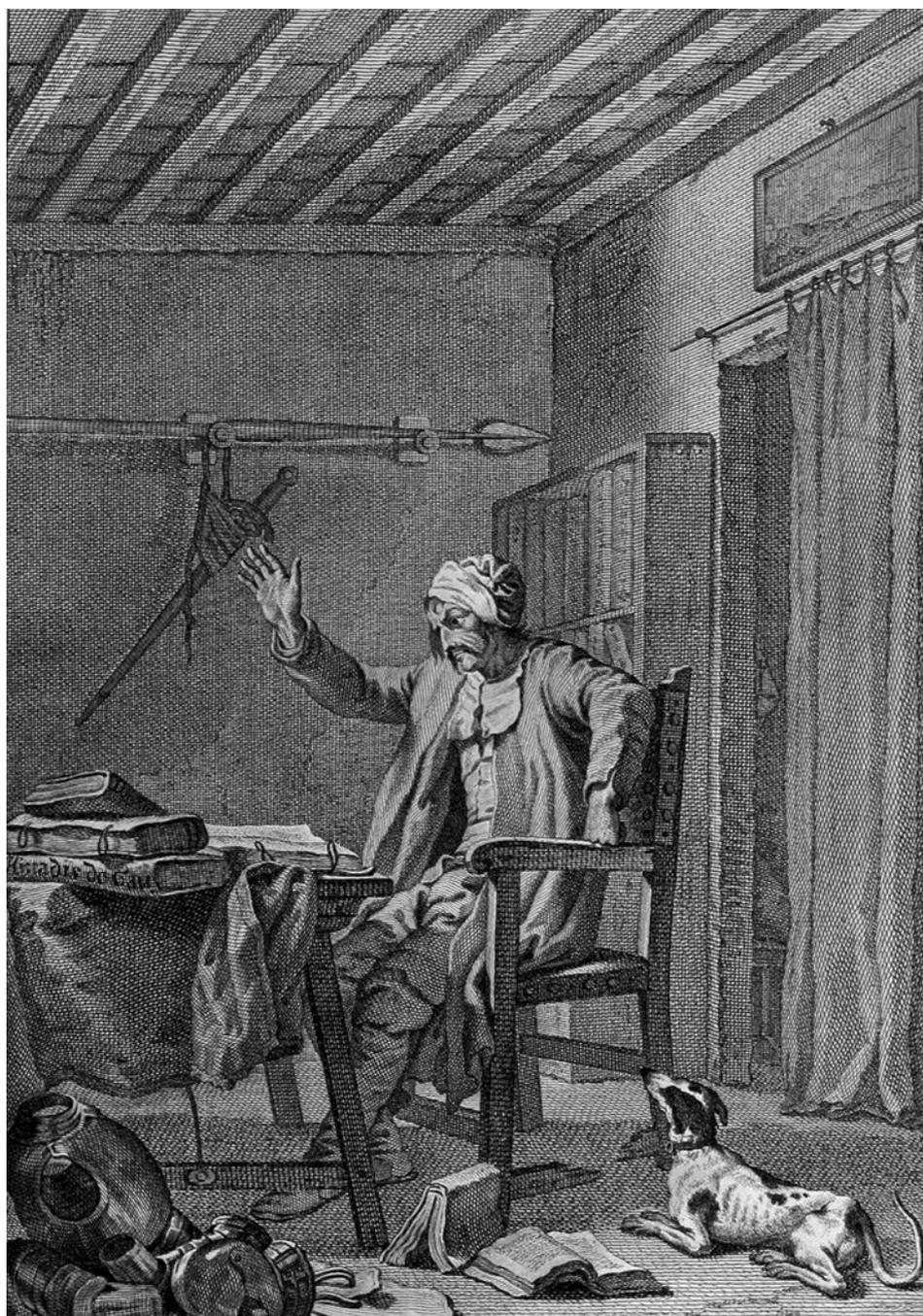
Todo esto para decir que la autorreferencia existe desde siempre. Cervantes, en su genialidad mayor, responde con un

autor apócrifo del *Quijote* no sólo para defenderse de su plagiario, sino para inventar un género: lo que Italo Calvino llama la literatura al cuadrado. Debemos a Cervantes la idea de que un autor puede ser también un demiurgo: alguien

que no sólo escribe novelas sino que crea tradiciones.

Pero lo interesante aquí es el juego. Franz Kafka, por ejemplo, escribe:

“Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de



Representación de Don Quijote creada y dibujada por José del Castillo y grabada por Manuel Salvador Carmona, edición de Joaquín Ibarra para la RAE, 1780

los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que este se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin”.

Paul Auster, muchos años después, escribió una variante feliz de la hipótesis kafkiana en su *Ciudad de cristal*, perteneciente a la *Trilogía de Nueva York*. Al decir de Auster, Don Quijote no está loco;

se hace pasar por tal para engañar a Sancho, quien a su vez contará sus aventuras con el ingenioso hidalgo a la gente y, después de múltiples entuertos, las escribirá Simón Carrasco, quien las hará traducir al árabe para que, finalmente, Cervantes encuentre el manuscrito en Toledo y lo traduzca al castellano. Don Quijote busca su autor.

No podemos olvidar aquí a Borges, quien en su “Pierre Menard, autor del *Quijote*” describe una versión infinitamente más sutil con la sola transcripción, palabra por palabra, del texto cervantino fuera de su tiempo.

Shakespeare no fue ajeno a estos juegos. Basta con mencionar aquí aquel pasaje de *Hamlet* donde el príncipe danés produce una obra teatral en que los acontecimientos refieren no sólo el infame ase-

sinato de su padre, sino los hechos que sucederán más tarde en la obra.

Mucho se ha escrito acerca de la autoría del corpus shakespeariano. Tirios y troyanos aducen, desde sus trincheras, argumentos a favor y en contra del poeta de Stratford-upon-Avon. Unos dicen que Shakespeare era un hombre inculto, proveniente del pueblo, un granjero que nunca viajó fuera de Inglaterra, y que por lo tanto era imposible que escribiera obras de la sutileza y profundidad de *La tempestad*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, y que tuvo que ser otra persona quien escribiera esas obras. Algunos apuntan a la figura de Christopher Marlowe, otros a Francis Bacon o Edward de Vere. Recientemente, en la “Declaración de la duda razonable”, firmado por Derek Jacobi y Mark Rylance (quien acaba de recibir el Oscar a mejor actor de reparto), esta polémica, en la que se han inmiscuido Walt Whitman, Mark Twain, Orson Welles, entre otros, se ha vuelto a encender.

Shakespeare, por lo que vemos, necesita su propio Cide Hamete Benengeli para justificar su existencia y la autoría de sus obras. Borges escribe: “Shakespeare, que tantos hombres fue, Shakespeare, que fue Macbeth y fue el rey Duncan, acuchillado por Macbeth, Macduff que mató a Macbeth, solía despojarse de esas máscaras que la forma dramática le imponía y ser William Shakespeare”. En otro de sus textos, incluido en *El hacedor*, Borges declara, hablando de “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy: yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie”.

El autor siempre es otro. *Je est un autre*, como afirmó Rimbaud. Cervantes y Shakespeare lo sabían, como después lo supieron Ezra Pound, Fernando Pessoa, Péric, Pavić y tantos otros.

Es probable que Cervantes y Shakespeare se estén riendo de sus estudiosos buscando “desfacer entuertos” y que los verdaderos autores de sus obras seamos nosotros, sus infames, ínfimos lectores.

Cide Hamete Benengeli camina entre nosotros. **u**



Cide Hamete Benengeli

El compositor Marc Chagall

Pablo Espinosa

¡Ya es de noche! Estrellas azules. Tierra violeta.

Ocho palabras. Un punto y seguido y tenemos: un óleo de Chagall.

Déjà la nuit! Étoiles bleues. Terre violette.

Es una pincelada extraída de *Ma Vie*, la autobiografía de Marc Chagall (1887-1985), un pintor que hizo música con un instrumento peculiar: su pincel.

No solamente los violinistas volantes, las cabras con violín, las novias musitanter. Todo en Chagall es música. Sus óleos vibran de manera semejante a como vibra una sonata. Sus murales se mueven igual que una sinfonía de Bruckner (altos oleajes, vastos firmamentos, movimiento sin fin). Sus dibujos a lápiz son partituras vivas.

Sus colores confieren valores espirituales: azul para la paz y esperanza de *La flauta mágica* de Mozart y las cúpulas de Moscú que circundan los personajes de *Boris Godunov* de Mussorgsky; verde para el amor como el matiz dominante en *Tristán e Isolda* de Wagner y en *Romeo y Julieta* de Berlioz; el rojo y amarillo del misticismo y éxtasis en *El pájaro de fuego* de Stravinsky y *Dafnis y Cloe* de Ravel.

Esos elementos viven el mural imponente que corona el cielo interior, la cúpula de la Ópera Garnier de París, por encargo de André Malraux, ministro de Cultura de Charles de Gaulle, que el pintor realizó febrilmente, encerrado durante días y días, su camisa empapada en sudor mientras de un tocadiscos emergía la magia de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, su compositor favorito.

Jackie Wullschlager (*Chagall: A Biography*) recoge el testimonio de Izis, el único fotógrafo a quien se permitió documentar el proceso de trabajo en la Fábrica de



Marc Chagall, *El violinista verde*

Gobelinos, puesta a disposición entera del pintor: “la atmósfera era impregnante y me evocaba el espíritu de los talleres del Renacimiento, con inmensos óleos en el piso y las paredes. Y maquetas en los caballetes. Él trabajaba enfebrecido en su blusa blanca y la música de Mozart emanaba de un tocadiscos”.

Azul para Mozart, verde para Wagner, blanco para Debussy, rojo para Ravel.

Cuando Chagall pintaba, de su tocadiscos manaba música de Mozart, Bach, Ravel y Stravinsky.

En 1966 pintó en la Metropolitan Opera House de Nueva York el intenso mural *El triunfo de la música* (tempera, gouache y collage sobre papel encolado, sobre papel coreano) y otro más: *Los orígenes de la música*.

Por cierto, su popularidad en Estados Unidos está ligada con la música: Boris Aronson, con quien Chagall trabajó en el Teatro Judío de Moscú, donde hizo la Caja Chagall, montó en Nueva York el musical *Fiddler On The Roof*, que nada tenía que ver con él, pero se le asoció porque el diseñador, Aronson, usó sus imágenes del gran mural de Moscú. Desde entonces *El violinista en el tejado* se asocia en el imaginario colectivo con Chagall.

Oír colores. Ver sonidos.

El compositor Olivier Messiaen (1908-1992) era sinestésico. En sus obras podemos oír colores y ver sonidos.

Pero no se necesita ser sinestésico para oír colores y ver sonidos. Las bodas del ojo con el oído, celebradas en la poesía de Robert Bly, rebasan toda teoría.

En su autobiografía, Chagall anota: “Dirige mi mano, toma el pincel y, como un director de orquesta, llévame a las lontananzas por conocer”.

Leonardo da Vinci tocaba la lira. Henri Matisse, Paul Klee y Vasili Kandinski tocaban el violín.

De hecho, Kandinski proclamaba: “un cuadro debe estar compuesto como una sinfonía y debe percibirse como una sinfonía de los sentidos y de los colores”.

En su libro *El señor Corchea*, Debussy habla de una partitura de orquesta como si fuera un cuadro.

La manera de orquestrar de Beethoven asemeja una paleta blanco y negro con gradación exquisita de grises.

Marc Chagall cuando niño soñaba con ser músico. En su casa siempre había música, que hacía con sus hermanos. Y había música en su aldea, Vítebsk, que puso a sonar en sus cuadros.

En su autobiografía narra los días de mercado, cuando la pequeña iglesia, sofocada, vibra debido a la multitud... alrededor todo se agita, grita, apesta. Los gatos maúllan. Los gallos en venta cacarean, perfiladas sus figuras en los canastos que los contienen. Los cerdos suelen chillidos.

La prosa de Chagall: “Los colores relucientes revolotean en el cielo. Pero todo vuelve a la calma con la noche. Los iconos colgados en las paredes cobran vida. Las



Marc Chagall pintor de la música



Marc Chagall, bóveda de la ópera de París

del campo, novios que se besan todo el tiempo, violinistas, artistas del trapecio, bailarinas. Sueños. Vuelos. Música.

Las bodas del ojo con el oído consisten en vibraciones. La unidad más íntima, más pequeña de los humanos no son las células sino brevísimas fibras, filamentos que vibran. Y la música físicamente no es otra cosa que vibración. Buena vibra.

Por eso los óleos de Chagall vibran siempre. Suenan. Son música.

“Cuando Chagall pinta —decía Pablo Picasso— no se sabe si mientras tanto duerme o sueña. Debe de tener un ángel en algún lugar de su cabeza”.

Y es que Mozart, decía Paul Klee, es “la encarnación ideal del ser divino y creativo” y la música, añadía, “para mí es una amada embrujada”.

En 1920, en poco más de un mes de trabajo febril, Chagall utilizó colores radiantes para crear una serie extensa de obras que cubrieron prácticamente el auditorio del Teatro Judío en Moscú, que de inmediato se dio en llamar la “Shagalovsky sal” o la “Caja Shagall” cuyos temas son la música, la danza, el drama y la literatura, que se celebraban en ese teatro.

El amor, el éxtasis, la luz, los rituales religiosos, el ritmo del arte y de la vida vibran en esos murales.

Las bailarinas de Degas, las danzantes desnudas de Matisse, los ángeles-músicos, éxtasis bañado en oro, de Fra Angelico, el óleo sobrecogedor de Klimt titulado *La Musique*.

Los relatos en óleo de Chagall producen el efecto de una flama que se prende y apaga al mismo tiempo. Su olor es el olor del sueño.

“En la oscuridad de las noches —escribió Chagall— me parecía que no eran sólo los olores sino toda una manada de felicidad volando en el espacio”.

Describía el enigma de sus pinturas: “el viejo abuelo carnicero canta mientras su hijo toca el violín frente a la ventana, de cristales sucios, cubiertos de gotas de lluvia y marcas de dedo. Y detrás de la ventana, la noche, y detrás de esa casa, el vacío, los espíritus. Pero el tío toca el violín. ¡Ya es de noche! Estrellas azules. Tierra violeta”.

Sus apuntes de infancia: “amo la música de bodas, el sonido de sus polkas y sus

lámparas relucen nuevamente. Las vacas duermen en sus establos, roncan sobre el estiércol y las gallinas sobre las vigas guiñan maliciosamente los ojos.

“Los marchantes —sigue Chagall— cuentan sus ganancias sobre la mesa, bajo la lámpara. Los senos de las muchachas, temblorosos, rebotan, lechosos, ellas languidecen en los rincones. La luna, clara como un encantamiento, da vuelta sobre los tejados y yo, solo, soñador, soy el único sobre la plaza”.

Música de bodas para el ojo y el oído, una marcha de palabras, de imágenes.

La biografía de Chagall es como un cuadro de Chagall, apunta el poeta Alberto Blanco.

Chagall es el pintor de los que sueñan, hace notar la pintora Olivia González:

“Cuando adolescente Chagall me hizo saber que yo no era la única soñadora de vuelos. Mientras yo tenía prácticas de vuelo en mis sueños, Chagall trascendía en vuelos con su pintura”.

Chagall, acierta Olivia, es como Mozart, un mago extraordinario que nos conecta a universos arquetípicos.

No en balde era su compositor favorito.

Cuando niño, en la noche, Chagall reflexionaba y escuchaba esta música: “Toda la gente del pueblo se va a dormir. Pero junto a la plaza del mercado crece, hacia lo lejos, la música del jardín público. Paseamos: Los árboles se acarician, se inclinan en la oscuridad, las hojas murmuran”.

Por eso su vocabulario está compuesto por vacas, cabras, jamelgos, novias que vuelan y portan en su diestra ramos de flores

vales”, sus sueños infantiles: “seré cantante, entraré al Conservatorio. En nuestro corazón habita un violinista. Seré violinista. Entraré al Conservatorio. Seré bailarín. Día y noche escribiré versos. Seré poeta. Entraré al Conservatorio”.

Hasta que un buen día (“y todos los días son buenos”), mientras su madre metía el pan al horno, se acercó a ella que pulaba la pala, la tomó del codo lleno de harina y le dijo: “mamá, quiero ser pintor”.

Nunca perdió su sensibilidad de niño, como tampoco lo hizo Mozart.

Su obra es contemporánea de la de Kafka. Comparten en su creación artística lo absurdo, lo mundano y lo espiritual, en constante choque y vibración.

Viajaba. Su pasión también era viajar. Algunas veces solamente para aprender de otros maestros. Por ejemplo, de los coloristas venecianos Tiziano y Veronese y en consecuencia sus obras adquirieron mayor belleza sensual, un estilo maduro lleno de *pathos*. También apreciaba la influencia de El Greco.

André Breton llegó a decir: “el arte de Chagall es el más mágico de todas las eras. Sus colores transforman las tormentas del mundo moderno y preserva el in-

genio de tiempos antiguos en su manera de delinear el principio básico del placer proclamado por la naturaleza: flores, amor”.

1963, *Bailarina*, dibujo a lápiz. Pocos trazos, gruesos, gráciles. Ella baila y sostiene en lo alto un ramo de flores de campo en la mano derecha mientras la izquierda avanza, el brazo extendido, hacia el vuelo.

¿Sueños en blanco y negro los dibujos a lápiz? ¿Sueños en color los murales?

Cuando Van Gogh recibió clases de piano le dijo al profesor que las notas eran entre azul oscuro y amarillo. El profesor pensó que Vicente estaba loco.

Azul para Mozart, verde para Wagner, blanco para Debussy, rojo para Ravel.

Los colores de Chagall son vívidos, vibrantes, únicos. Siempre sorprenden.

En la tradición indotibetana se sabe desde hace siglos que todo lo que percibimos en el universo tiene un color, o lo experimentamos teniendo un color.

Explica el monje budista Sangharákshita: “No solamente todo posee un color sino que además parece estar vivo e irradiando el color. Debido al hecho de que lo que percibimos tiene un color, todo nos

afecta de una manera particular, que tan sólo podemos describir como emocional”.

Podemos preguntarnos, prosigue, si acaso los colores tienen un efecto en la forma en la que nos sentimos.

“Para darnos cuenta de que es así, sólo tenemos que imaginar cómo nos sentiríamos si se transpusieran los colores; tenemos que pensar cómo nos sentiríamos si, por ejemplo, caminaríamos bajo un cielo verde pálido, sobre un césped rojo o al lado de un río amarillo. Estoy seguro de que nuestra experiencia sería muy diferente”.

Así los colores de Chagall. Los transpone, los mueve, los utiliza de manera tal que frente a sus cuadros experimentamos cosas muy diferentes de lo que produce alguna obra de un paisajista fiel al color original.

Es así como los colores de Chagall mueven las moléculas. Vibran. Suenan.

Marc Chagall se propuso cuando niño convertirse en músico. Un buen día, porque todos los días son buenos, le dijo a su madre que quería ser pintor.

Sus temas: el amor, la memoria, los sueños.

Sus colores: los sonidos.

Fue de esa manera como Marc Chagall se convirtió en un compositor. **U**



Marc Chagall, *Las fuentes de la música*

La espuma de los días

Dos momentos “mágicos” con Pedro Miret

José de la Colina

No era frecuente que la realidad cotidiana fuese común y ordinaria cuando uno la compartía con Pedro Miret, quien gustaba de usar zapatos con gruesas y rebotadoras suelas de goma porque le hacían sentir que flotaba de un paso en otro, como si volase.

Los momentos compartidos con Pedro solían confirmar una frase del prólogo de Buñuel a la segunda edición de *Esta noche... vienen rojos y azules*: “Miret hace magia con la realidad misma y sin salirse de ella”, y lo confirmo al acabar de releer *Rompecabezas antiguo*, en cuya página pre-titular, bajo la dedicatoria a María y a mí, hay esta anotación: *21 oct., 81, noche de temblor, esc. de M. 7.2*.

Trataré de “documentar” esa línea. Aquella noche, cuando fuimos a cenar a casa de Pedro y Vicki, habitantes de la colonia Polanco, ocurrió un terremoto, se interrumpió el servicio eléctrico y el elevador se detuvo con la puerta abierta entre el piso inferior y el superior, el de los Miret. No podíamos arriesgarnos a salir de allí por el riesgo de que, si volvía la electricidad, el elevador, súbitamente puesto en marcha mientras estábamos a medio salir, nos quebraría el espinazo en el tramo entre los dos pisos. Mientras esperábamos el retorno de la electricidad, Pedro y Vicki estuvieron largo rato tendidos en el suelo frente a nosotros, al nivel de nuestras miradas, y charlábamos de cualquier cosa. Media hora después volvió la energía y, ya dentro del departamento, y tras la magnífica cena debida a Vicki, Pedro nos dedicó su libro recién publicado y añadió la anotación: *21 oct., 81, noche de temblor, esc. de M. 7.2* (y ahora no sé si la cifra después de la M se refiere a la escala de Mercalli o a la de Miret, pues ya digo:

Pedro solía percibir la realidad como lo haría un extraterrestre en absorta visita a la Tierra).

Aquel momento pudo ser un cuento miretiano... y, a propósito de tal posibilidad, viene otro recuerdo:

En una tarde de Madrid y de marzo de 1980, en un costado de la Plaza de la Cibeles, Pedro y yo, apoyados de espaldas contra la verja del Ministerio del Ejército, estuvimos no sé cuánto tiempo mirando silenciosamente hacia el Palacio de Correos, dejando solamente que el tiempo transcurriera y midiéndolo con el lento trepar de la sombra por aquella fachada roqueña. Mirábamos el deslizarse hacia arriba de una luz dorada que finalmente lamería la cima del edificio, tras lo cual la noche invadiría todo el lugar, y gozábamos de esa última lengüetada del Sol en una fachada como si el espesarse y el subir de la oscuridad hiciese visible el tiempo.

Súbitamente sentimos que había ocurrido un paréntesis de silencio sobre el rumor de la plaza, y se me ocurrió decirle a Pedro algo que, confieso, lo pensé “miretianamente”:

—Qué extraño.

—¿Qué extraño qué? —dijo.

—Qué extraño —dije—, que en este paréntesis de silencio no se haya oído el chirrido.

—¿El chirrido de qué?

—El chirrido de la Tierra.

—¿Cómo? ¿Cuál chirrido?

—El chirrido que debe de hacer nuestro planeta Tierra. Imagínate esta gran máquina como una inmensa bola gastada, oxidada, que al girar sobre su eje está rozando el espacio constantemente... y eso tendría que hacer un ruido enorme, un chirrido cósmico.



Pedro Miret

Pedro me siguió la ocurrencia:

—Claro, un chirrido insoportable como el del gis en el pizarrón, pero gigantesco... ¿Y por qué no lo oímos?

—No sé, tal vez porque lo hemos estado oyendo toda la vida. Es decir, que nos hemos acostumbrado a ese ruido por ser continuamente audible, y ya no lo escuchamos, ya no lo oímos.

Parpadeó como Buster Keaton en sus prodigiosos filmes silenciosos, y dijo:

—Eso lo debí haber dicho yo. Es más, “lo dije” y lo convertiré en un cuento. Me excuso desde ahora por robártelo.

Y yo:

—Róbatelo, Miret, escribe el cuento y dedícamelo.

No cumplió, no me lo robó, no me lo dedicó, me privó del gusto de leerlo en páginas suyas.

Yo también he quedado mal, pues, desde su muerte a los 56 en 1988, si me sucede el vivir algo a la vez común e insólito, me digo que el momento es para un cuento de Miret, y, puesto que él no lo escribirá ni siquiera mediante la tabla *ouija*, debo hacerlo yo en su nombre... pero, ¡ay!, tampoco he cumplido. **U**

A 25 años de *El imperio perdido*

Guillermo Vega Zaragoza

En 1991 apareció la primera edición de un deslumbrante ensayo: *El imperio perdido*, de José María Pérez Gay, quien cumplirá tres años de fallecido el próximo 26 de mayo. En aquel entonces nos preguntábamos: ¿qué impulso pudo llevar a un mexicano a escribir un libro sobre cinco autores austriacos de principios del siglo XX, de los cuales —al momento de aparecer el ensayo— buena parte de sus obras ni siquiera habían sido traducidas al español y las pocas que sí habían corrido con esa suerte, incluso ahora, son casi inconseguibles? Y se nos sigue ocurriendo la misma respuesta: lo obligó una amorosa vocación por la literatura y la cultura universales. Únicamente así se explica la “pasión crítica” —definición paciana— de Pérez Gay para contarnos los últimos años de la historia del imperio austro-húngaro —según sus propias palabras— “a través de cuatro escritores (que en realidad son cinco) indispensables para aclarar los anhelos, las inquietudes, los alcances y perspectivas de la cultura vienesa”.

Sólo la entrañable convicción de que “la literatura es la zona más acogedora de la existencia” hizo que un posgraduado en sociología quisiera compartir con unos cuantos elegidos (los dos mil lectores de aquella primera edición del libro, que a la larga se convertiría en uno de los éxitos de Cal y Arena, al sumar diez ediciones) las emociones experimentadas al explorar la vida y la obra de Hermann Broch, Robert Musil, Karl Kraus, Joseph Roth y Elias Canetti. Pero también sólo alguien que ha conocido de cerca los rescoldos de la cultura vienesa y los lugares donde los protagonistas del libro vivieron, gozaron, padecieron y crearon, pudo transmitir su fascinación mediante el tejido cuidadoso de

todos los recursos a su alcance, en un ensayo donde todo tuvo cabida y todo era posible. *El imperio perdido* fue la primera muestra de lo que José Woldenberg ha dado por llamar “el método Pérez Gay”: “una fórmula singular de adentrarse en las vidas y obras de diferentes autores, recreando sus respectivos contextos, sus biografías, sus relaciones, sus sueños y delirios; se trata de una fórmula marcada por varios amores: a los libros, a la memoria, a la cultura, a la historia, a la deliberación pública e incluso privada; de tal suerte que los materiales pueden ser reciclados, los testimonios recolocados, los ensayos y novelas vueltos a leer, pero en una atmósfera concebida, creada, por José María Pérez Gay”.

Escritor, académico, diplomático, editor, periodista, funcionario y político, José María Pérez Gay fue considerado uno de los grandes germanistas de México. Su vida estuvo ligada a Alemania, desde que en 1964 obtuvo una beca en la Universidad Libre de Berlín y se acercó a la obra de los grandes escritores y pensadores de esa nación. Comenzó a tomar apuntes sobre la sociedad germana y los cambios sociales que vislumbraba en una Alemania dividida, entonces el epicentro simbólico de la Guerra Fría por el muro y los soldados que resguardaban la parte oriental de la occidental. Ya para entonces su “idea fija y secreta” al escribir un libro de ensayos sobre cuatro escritores austriacos era “unir la tensión finísima y poderosa de la novela, el amor a la biografía y el rigor de la historia social y literaria; si lograba salir adelante de esta encrucijada rara y dichosa escribiría una suerte de mosaico biográfico durante el crepúsculo del Imperio”.

Narración, biografía, crítica cultural, historia social y política: en la impresio-

nante fábrica de ideas que fue Viena se resumió la implacable primera derrota de la modernidad, la caída de un remedo de nación fundado en la unidad imaginaria en busca de un monarca, aunque lo mismo pudo haber sido en busca de una ideología (como después sucedió con el comunismo) o de un demente (como pasó con Hitler).

El imperio perdido nos abrió a muchos de esos primeros lectores el vasto mundo de la Viena de principios del siglo XX, donde podían encontrarse similitudes universales acerca de la condición humana en cualquier pueblo, con sus luchas de poder, sus oscuridades y luminiscencias. Así, asistimos a la cita que Pérez Gay nos preparó con la vida del imperio, en los cafés donde —más que reunirse para confabular revoluciones mentales o sociales— escritores, periodistas y políticos buscaban en la reflexión y la bohemia el asidero para sobrevivir a sus naufragios personales, como reflejo de la caída inevitable de la dinastía de los Habsburgo, de la tragedia de la Primera Guerra Mundial y el terror del ascenso nazi.

Pérez Gay nos ofreció el relato de la desaparición del más grande imperio de Europa central; desde su capital, Viena, se gobernaba a cincuenta millones de habitantes, más de diez etnias y quince lenguas reconocidas oficialmente, sin contar el yiddish: alemanes, húngaros, polacos, judíos, checos, croatas, serbios, italianos, eslovenos, búlgaros, rumanos y rutenos. Los Habsburgo, con 400 años de hegemonía, fincaban su poder en el dominio de ocho millones de alemanes, dieciséis de eslavos, seis de italianos, dos millones de judíos y doscientos mil gitanos.

Como epicentro de este caldero cultural, Viena se convirtió en una de las mayores capitales artísticas del mundo. En

ninguna otra ciudad hubiera sido posible encontrar, salvo en la Italia del *Quattrocento*, tal cúmulo de genio, de talentos, de estilo radical y temperamento creador y destructor al mismo tiempo, en el reducido ámbito de unos cuantos kilómetros cuadrados. En unos cuantos concurridos cafés, restaurantes, calles, parques y plazas coincidían y polemizaban los fundadores de la filosofía del siglo xx, de la música dodecafónica, del psicoanálisis, de la lingüística, de la economía monetarista (madre del neoliberalismo que tiene hoy al mundo al borde del colapso). Sin duda, en esa ciudad-colmena, entre 1900 y 1938, Sigmund Freud pudo haberse topado en la calle con Ludwig Wittgenstein; Franz Kafka de seguro se codeó con Gustav Mahler; Theodor Herzl, fundador del sionismo, pudo haber compartido asiento en el tranvía con Ernst Mach, uno de los inspiradores de la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Todos ellos convivían en ese momento estelar de la cultura con músicos como Brahms y Bruckner, Schönberg, Berg y Webern; pintores como Klimt, Schiele y Kokoschka, y hasta economistas como Eugen von Böhm-Bawerk y Ludwig von Mises.

Entramos en contacto con autores y obras fundamentales a través de la escritura ágil y gozosa de Pérez Gay: conocimos la desdichada pasión literaria de Hermann Broch, en un país donde todo se toleraba menos la inteligencia disidente; la angustiosa errancia de Robert Musil por “la necesidad de convertir en literatura la realidad, toda la realidad, incluso la del autor, porque la realidad sólo puede encontrarse en la literatura, en el nuevo espacio y el nuevo tiempo con una forma y un orden propios que crea el arte”, como apuntó Juan García Ponce en *El reino milenarismo* (1967), pionero en la introducción y divulgación en nuestro país de la portentosa obra del autor de *El hombre sin cualidades*. Nos hizo víctimas de la implacable e incansable inteligencia de Karl Kraus, el francotirador de los espejuelos, quien desde la atalaya privilegiada de su revista *Die Fackel* (*La Antorcha*) —que él mismo publicó intermitentemente a lo largo de 37 años (por cierto, en 2011, la editorial El Acatilado publicó una excelente selección de artículos de la revista al cuidado

de Adan Kovacsics)— se convirtió en la conciencia crítica de fines del imperio, y quien simple y sencillamente confesó: “sobre Hitler no se me ocurre nada”. Compartimos, a través de sus alcoholizadas y lúcidas crónicas y novelas, la desventura de Joseph Roth, el judío de la provincia de Galicia que murió converso al catolicismo nada más para apoyar el regreso de la monarquía en Austria y tratar de detener el inminente ascenso del nazismo. Como epílogo, nos hizo reflexionar, junto con Elias Canetti —el verdadero albacea de esa cultura y de ese mundo hasta bien entrado el siglo xx— sobre las certezas que nos heredaron todos ellos, en especial, “la de una literatura de actitudes más que de ideas, de personajes más que de conceptos de validez universal”. Para confirmar tal aseveración, Pérez Gay no resistió la tentación de poner ante la mesa de un café vienés a sus cinco escritores, en un improbable encuentro que, al verse realizado en la imaginación, ratificó su derecho a la posibilidad.

La solitaria vocación austrófila de Juan García Ponce tuvo en José María Pérez Gay un excelente continuador. *El imperio perdido* sigue siendo, aun ahora, una bocanada de aire fresco en la enclaustrada atmósfera del ensayo en las letras mexicanas, pues en nuestro país lo que debiera ser un ejercicio cotidiano es la práctica esporádica. Si a veces pasan años y décadas para que alguien se aventure a rescatar y divulgar a autores mexicanos relegados y extraordinarios (pienso, por ejemplo, en el tiempo que se tardaron en revalorar a un escritor excepcional como Francisco Tarrio), ¿qué se podía esperar que sucediera con una literatura tan aparentemente lejana en el tiempo y el espacio como la austriaca? Esta pregunta parece contener el germen de su propia contradicción: en efecto, si todavía falta mucho de lo propio por ser rescatado, ¿por qué preocuparse por algo tan alejado como la cultura vienesa de principios del siglo xx? La respuesta nos la dio Pérez Gay: porque “la literatura es la zona más acogedora de la existencia” y, provenga de donde provenga, funciona “como un antídoto contra el veneno lento de la realidad”.

Veinte años después de *El imperio perdido*, Pérez Gay publicó el que podría ser

considerado su continuación: *La profecía de la memoria. Ensayos alemanes*, donde le sigue la pista a la historia, la literatura, la filosofía y la cultura centroeuropea hasta los albores del siglo xxi, aunque sin la organicidad de su antecesor. Se trata de una colección de ensayos sobre Walter Benjamin, Heidegger, Hannah Arendt, Habermas, Sloterdijk, Sebald... El mismo año apareció una nueva edición revisada de *El imperio...*, publicada por Plaza y Valdés, donde el autor sentenció: “la historia del futuro, que ahora es nuestro presente, empezó a escribirse en esos años”, a principios del siglo xx. Pérez Gay se encargó también de hacer la crónica de ese presente, que desembocó en tragedia y barbarie: en *El príncipe y sus guerrilleros. La destrucción de Camboya* (2004) nos sumerge en la escalofriante pesadilla del Jemer Rojo de Pol Pot, “en la historia de cómo la intolerancia y el terror, la paranoia política y la búsqueda de la purificación ética y moral se convierten en una auténtica trituradora humana”, diría Woldenberg. Y en *La supremacía de los abismos* (2006), reunión de sus ensayos en *La Jornada* que da cuenta de los diversos rostros de la catástrofe y la brutalidad, desde las hecatombes nucleares de Hiroshima y Nagasaki, los infiernos de Auschwitz y Chernóbil; las masacres de Indonesia y Medio Oriente, el etnocidio en los Balcanes, y los primeros atisbos de la crisis de los migrantes en Europa.

Hace 25 años resultaba inevitable, luego de leer *El imperio perdido*, establecer comparaciones para explicar el momento por el que atravesaba Europa central —la debacle de los socialismos y el histérico resurgimiento de los nacionalismos— con las causas que motivaron la caída del imperio austro-húngaro. Hoy, como entonces, como hace más de un siglo, la principal enseñanza que nos deja su lectura (y la invitación a su relectura) es entender que resulta imposible imponer la uniformidad a toda costa a lo que por naturaleza es diverso y plural. El fracaso de las utopías uniformadoras, impositivas del pensamiento único —sea imperial, comunista o neoliberal— siempre desemboca en la barbarie del totalitarismo y la masacre multitudinaria, por comisión u omisión del cuerpo social. **U**