



**ES NUESTRO DEBER ESTAR AL PENDIENTE DE LAS ACTIVIDADES  
DE NUESTROS GOBERNANTES. ES SU OBLIGACIÓN RENDIRNOS CUENTAS**

**Lo que hace grande a un país es la participación de su gente**



NÚM. 106

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

DICIEMBRE 2012

# REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 106 | DICIEMBRE 2012 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

**Carlos Fuentes**  
**Homenaje en la UNAM**  
Miguel Alemán Velasco  
Víctor Flores Olea  
Enrique González Pedrero  
Porfirio Muñoz Ledo  
Sergio Pitol

**Gonzalo Celorio**  
*Del Boom al Boomerang*

**Juan Villoro**  
Sobre Francisco Hinojosa

**Eduardo Matos**  
Patrimonio cultural de México

**Fabienne Bradu**  
Sobre Ósip Mandelstam

**Verónica Volkow**  
El péndulo de Beuchot

**Françoise Perus**  
Sobre José Pascual Buxó

**Beatriz Mariscal**  
*Leonora de Poniatowska*

**Alberto Blanco**  
Tamayo: más allá de la dualidad

**Reportaje gráfico**  
Rufino Tamayo

## Textos

Timothy G. Compton  
Guadalupe Loaeza  
José Woldenberg  
Francisco Prieto  
Alejandra Gómez Macchia



José Narro Robles  
Rector

Ignacio Solares  
Director

Mauricio Molina  
Editor

Geney Beltrán  
Sandra Heiras  
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

Roger Bartra  
Rosa Beltrán  
Carlos Fuentes †  
Hernán Lara Zavala  
Álvaro Matute  
Ruy Pérez Tamayo

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 106 | DICIEMBRE 2012

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Coordinación general: Carmen Uriarte y Francisco Noriega  
Diseño gráfico: Rafael Olvera Albavera  
Redacción: Edgar Esquivel, Rafael Luna y Guillermo Vega  
Corrección: Helena Díaz Page y Ricardo Muñoz  
Relaciones públicas: Silvia Mora

Edición y producción: Anturios Digital  
Impresión: Grupo Infagon

Portada: Rufino Tamayo, *Sandías* (detalle), 1968

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](http://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.

SOY  
FAN  
OFUNAM



**ofunam**  
ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM  
Jan Latham-Koenig, *director artístico*

*Programa Navideño*  
Sala Nezahualcóyotl  
15 y 16 de diciembre, 2012

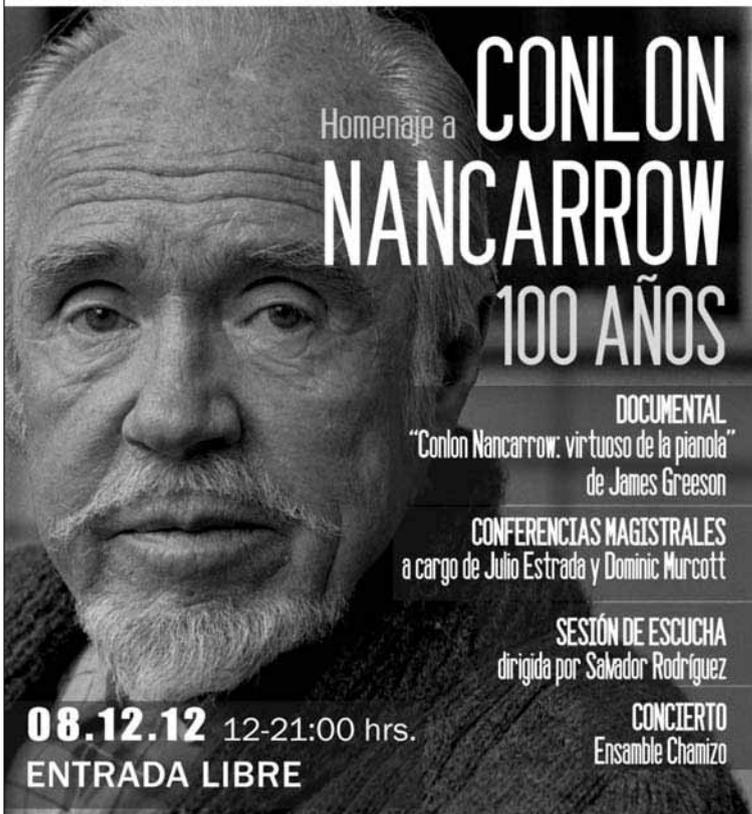
Informes: 5622 7113 • [www.musica.unam.mx](http://www.musica.unam.mx)

Música UNAM  @musicaunam 



	EDITORIAL	3
CARLOS FUENTES. HOMENAJE DE UNA GENERACIÓN	Sergio Pitol	5
INSTANTÁNEAS DE CARLOS FUENTES	Enrique González Pedrero	7
CARLOS FUENTES. UN POCO DE VIDA EN COMÚN	Víctor Flores Olea	10
CARLOS FUENTES. EL POLÍTICO DEL VERBO	Porfirio Muñoz Ledo	13
UN AMIGO ENTRAÑABLE	Miguel Alemán Velasco	15
DEL BOOM AL BOOMERANG	Gonzalo Celorio	18
NADA ES TAN SERIO COMO LA DIVERSIÓN	Juan Villoro	24
PATRIMONIO CULTURAL DE MÉXICO	Eduardo Matos Moctezuma	27
ÓSIP MANDELSTAM. ESCRIBE EN EL VIENTO	Fabienne Bradu	29
JOSÉ PASCUAL BUXÓ. LA POÉTICA EN LA MEMORIA	Françoise Perus	33
EL PÉNDULO DE BEUCHOT	Verónica Volkow	39
RUFINO TAMAYO. MÁS ALLÁ DE LA DUALIDAD	Alberto Blanco	45
	<b>REPORTAJE GRÁFICO</b>	57
	RUFINO TAMAYO	
LEONORA CARRINGTON SEGÚN ELENA PONIAKOWSKA. LOS FANTASMAS DE LA LIBERTAD	Beatriz Mariscal	65
TEATRO EN EL DISTRITO FEDERAL. PRIMAVERA DE 2012	Timothy G. Compton	69
LA MAGDALENA DE PROUST	Guadalupe Loaeza	75
GRATUIDAD Y ELECCIÓN	Francisco Prieto	77
EL VIRGILIO IMAGINARIO	Alejandra Gómez Macchia	81
	<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	85
LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA CHIAPANECA	José Woldenberg	86
AL COBIJO DE SALAZAR MALLÉN	Vicente Leñero	89
PAISAJES RUSOS	Hugo Hiriart	90
DOS LIBRERÍAS EN AMÉRICA	Adolfo Castañón	91
CONVERSACIÓN EN GALAXIDI	David Huerta	94
	1922	96
	Mauricio Molina	
ANTI-FILOSOFÍA Y VELOCIDAD	Christopher Domínguez Michael	97
CONLON NANCARROW. EL POETA COLOSAL EN LA PENUMBRA	Pablo Espinosa	99
EL INSOMNIO DE VIRGILIO	José de la Colina	103
EL CINE Y LOS VIAJES EN EL TIEMPO	Leda Rendón	104
EL ARTE DE LA MINUCIA	Guillermo Vega Zaragoza	105
LA METAMORFOSIS DE UN LECTOR	Claudia Guillén	106
RICHARD FORD. EL MEJOR GOLPE	Edgar Esquivel	107
MYRIAM MOSCONA. EL REGRESO AL ORIGEN	José Gordon	108

EL MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO  
PRESENTA



Homenaje a **CONLON NANCARROW**  
100 AÑOS

DOCUMENTAL  
"Conlon Nancarrow: virtuoso de la pianola"  
de James Greeson

CONFERENCIAS MAGISTRALES  
a cargo de Julio Estrada y Dominic Murcott

SESIÓN DE ESCUCHA  
dirigida por Salvador Rodríguez

CONCIERTO  
Ensamble Chamizo

**08.12.12** 12-21:00 hrs.  
**ENTRADA LIBRE**



unam  
donde se construye el futuro

DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 / TEL. +52 (55) 55468490  
www.chopo.unam.mx  Amigos del Museo del Chopo  @musedelchopo



**EXALUMNO EXALUMNO EXALUMNO**

**TRAMITA TU CREDENCIAL**

HORARIO DE LUNES A VIERNES  
DE 11:00 A 18:00 HORAS

SIGUE DISFRUTANDO DE  
LOS ATRACTIVOS BENEFICIOS  
QUE SE OFRECEN DENTRO Y FUERA  
DE LA UNAM

PROGRAMA DE  
VINCULACIÓN CON  
LOS EXALUMNOS UNAM.  
Zona Cultural de  
Ciudad Universitaria,  
Edificio "B", Planta Baja.  
exalumno@unam.mx  
http://www.pve.unam.mx  
Tel: 56 22 61 01, 56 22 61 86

CUENTA  
A7269

ARTHA CLAUDIA PACHECO  
"AMBIENTAR"



**Biografía del Poder**  
Enrique Krauze

25 ANIVERSARIO DE LA PRIMERA EDICIÓN  
1.5 MILLONES DE EJEMPLARES VENDIDOS

**FONDO DE CULTURA ECONÓMICA**

**25 ANIVERSARIO**  
de la primera edición  
**BIOGRAFÍA DEL PODER**

Una serie de Enrique Krauze

DE VENTA EN LIBRERÍAS  
TE ESPERAMOS  
CON LOS LIBROS ABIERTOS  
www.fondodeculturaeconomica.com

Letras sin Fronteras  
www.fondodeculturaeconomica.com

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político.  
Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

## El 11 de noviembre pasado Carlos Fuentes habría cumplido

84 años. Con motivo de su aniversario se reunieron en el Centro Cultural Universitario de la UNAM escritores y políticos como Miguel Alemán, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero y Porfirio Muñoz Ledo, y Hernán Lara Zavala leyó un mensaje enviado por Sergio Pitol. Reproducimos en nuestro número los textos leídos en su homenaje como una forma de preservar el legado del autor de obras fundamentales como *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Terra Nostra*, entre muchas otras.

El patrimonio cultural de nuestro país es invaluable y extraordinario. Eduardo Matos Moctezuma traza y resume con inteligencia las tareas fundamentales para que el Estado mexicano proteja esta riqueza en la que lo tangible y lo intangible mantienen un diálogo continuo.

En un sentido paralelo, el escritor Gonzalo Celorio, a partir del llamado *Boom* latinoamericano, explora los antecedentes y las consecuencias de este movimiento, que no sólo descubre a todo un continente literario, sino que lo lanza hacia el futuro. Lo mismo hacen Juan Villoro al valorar el trabajo extraordinario de Francisco Hinojosa y Françoise Perus con la obra de José Pascual Buxó. Y continuando con los valores de nuestra América, Verónica Volkow revisa la propuesta filosófica de Mauricio Beuchot de una hermenéutica analógica, al tiempo que Beatriz Mariscal medita acerca de la condición femenina partiendo de la novela que Elena Poniatowska dedicara a Leonora Carrington. Lo mismo podemos afirmar del texto de Francisco Prieto, donde la búsqueda de lo sagrado y el redescubrimiento de México se entrelazan en un texto autobiográfico pleno de epifanías.

Dedicamos nuestro reportaje gráfico a la obra magna de Rufino Tamayo presentada por el poeta Alberto Blanco.

Fabienne Bradu, por su parte, recuerda a Ósip Mandelstam, uno de los poetas secretos del siglo pasado y cuya voz resuena en el presente con una potencia cada vez mayor. Guadalupe Loaeza, por su parte, se sumerge en la monumental obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* y reflexiona acerca de la condición extraterritorial de judío y homosexual de su autor.

Finalmente, en el ámbito de la ficción, ofrecemos un relato de Alejandra Gómez Macchia pleno de memorias entrañables.



**Descarga  
Escucha  
Disfruta**



 [www.facebook.com/DescargaCultura](http://www.facebook.com/DescargaCultura)

 [@descargacultura](https://twitter.com/descargacultura)

El podcast cultural de la Universidad

● ● ● **DESCARGA  
CULTURA.UNAM.MX**



**unam**  
donde se construye el  
**futuro**

TEATRO EN **CASA DEL LAGO**  
JUAN JOSÉ ARREOLA CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO  
**UNAM**

SIEMPRE ESTOY  
EN CRISIS.  
ESO ES PARA MI  
LA NORMALIDAD.



# TENNESSEE

EN CUERPO Y ALMA

De Ximena Escalante  
Dirigida por Francisco Franco

Elenco:  
Hernán Mendoza  
Itatí Cantoral  
Dora Cordero  
Eduardo Tanús

**Hasta el 10 de febrero de 2013**  
Funciones: Viernes, 20:00 horas  
Sábado y domingo, 19:00 horas  
Sala Rosario Castellanos

[www.casadellago.unam.mx](http://www.casadellago.unam.mx)

 Casa del Lago

 @casadellago

**CASA DEL LAGO**

Bosque de Chapultepec. Primera sección

México, D.F.

T. (5255) 5211-6093 / 94

- Acceso peatonal y vehicular por Paseo de la Reforma, puerta principal al Zoológico
- Estacionamiento atendido por el Bosque de Chapultepec: \$58 pesos por vehículo

Estacionamientos cercanos:

Museo de Antropología y Auditorio Nacional

Metros: Auditorio y Chapultepec

Estación Ecobici a 150 m. Paseo de la Reforma y Arquímedes

cultura  

CENTRO  
CULTURAL  
HELENICO

 CONACULTA



**unam**  
donde se construye el  
**futuro**



Carlos Fuentes

# Homenaje de una generación

Sergio Pitol

*Una constelación de grandes autores y personalidades —Miguel Alemán Velasco, Víctor Flores Olea, Porfirio Muñoz Ledo, Enrique González Pedrero y Sergio Pitol— recuerdan los tiempos universitarios en que compartieron con Carlos Fuentes magisterios, inquietudes y exploraciones intelectuales. Esta serie de instantáneas nos asoman no sólo a la juventud literaria del autor de La región más transparente, Aura y Terra Nostra, sino a su permanente interés por los temas artísticos, políticos y sociales.*

Conocí a Carlos Fuentes a principios de la década del cincuenta, durante el curso de Teoría General del Estado que en la Facultad de Derecho impartía don Manuel Pedroso, ese “maestro al estilo medieval” que formó a todo un grupo de jóvenes convulsos, entre los que se encontraban Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Porfirio Muñoz Ledo, Luis Prieto, Fuentes y quien esto suscribe. Él por entonces era un muchacho de veintidós años recién llegado de Ginebra y París, vestido siempre con elegancia y poseedor de una enorme habilidad verbal desinfectada de las manías que regularmente afean a quien se sabe con el inmenso bagaje que, por otra parte, sin duda poseía. El aplomo con que sabía moverse, sumado a la diferencia de edad lo hacían parecer un joven profesor recién desembarcado de Europa, casi un personaje de Henry James que vuelve a su país después de haber realizado el *grand tour* por las principales capitales del mundo.

Fue durante esas sesiones interminables en las que Pedroso saltaba con la mayor naturalidad de temas como la filosofía política al comentario de Balzac, pasando por los Siglos de Oro, Campanella o Galdós, que hablamos por primera vez. Ambos admirábamos esa aparente falta de método para la enseñanza con que don Manuel desplegaba los saberes más heterogéneos, dando la impresión de saberlo todo y de poder coordinar todos sus conocimientos en un solo haz de ideas. Cualquier comentario suyo, aun el más banal, resultaba cargado de un sinnúmero de significaciones.

Entre otras cosas, fue gracias a ese método poroso, elástico y aglutinante, que aprendimos que la cultura era algo que se integraba a la vida en las formas más elementales. Pedroso nos estimulaba no solamente como manejador de ideas, sino también de manera vital. Su vida novelesca, su juventud en Alemania, su independencia de pensamiento, su excentricidad, nos ayudaban a qui-

tarnos muchos pesos de encima y a que kilos de telarañas se desvanecieran frente a nuestros ojos.

En más de un sentido, la obra de Carlos Fuentes está sustentada en ese cruce entre Historia, cultura y vida privada. Cuando don Manuel recomendaba leer a Dostoievsky o a Balzac para entender los vericuetos del derecho penal o el mercantil, en realidad reforzaba en nosotros la idea de que no hay ninguna forma de conocimiento que no implicase, de una u otra manera, a las regiones más básicas de la vida humana, el drama diario de la existencia tensado entre fuerzas sólo en apariencia abstractas.

Sólo tres años después de haber atravesado las aulas de la Facultad de Derecho, Carlos Fuentes escribiría los libros que lo convertirían en una de las referencias imprescindibles de la literatura mexicana, y una figura primordial que supo hacer de su vida, acompañado siempre por Silvia Lemus, una búsqueda invariablemente combativa de las glorias, las infinitas derrotas, las dignidades y la mezquindad de un país tan endiabladamente complejo como lo es el México contemporáneo, al que dotó, sin ninguna duda, de un rostro inseparable ya de su obra.



Homenaje a Carlos Fuentes en la UNAM, Centro Cultural Universitario, 11 de noviembre de 2012



Enrique González Pedrero, Víctor Flores Olea, Silvia Lemus, María Teresa Uriarte, Hernán Lara Zavala, Miguel Alemá Velasco y Porfirio Muñoz Ledo

# Instantáneas de Carlos Fuentes

Enrique González Pedrero

I

Me viene a la memoria una reunión en casa de Carlos Fuentes para planear algún número de *El espectador*. . . *El Espectador* fue una revista mensual que hicimos para poder escribir con toda libertad sobre lo que pasaba en el México de más allá de la mitad del siglo. Coincidimos en ella Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes y yo, que éramos de la generación de los cincuenta (la de Medio siglo) de la Facultad de Derecho; Jaime García Terrés que, viniendo de la Facultad de Derecho también, era de una generación anterior, y Francisco López Cámara y Luis Villoro, que eran de generaciones anteriores, pero de la Facultad de Filosofía y Letras: López Cámara era doctor en Historia y Villoro, doctor en Filosofía. ¿Qué nos unió, además del espíritu universitario? Respondo de inmediato: una visión ideológica afín, que era parte del espíritu del tiempo, y la vivencia europea de todos.

Carlos vivía entonces en la Segunda Cerrada de Frontera, en San Ángel, en una casa muy agradable y tranquila. Poco a poco fuimos llegando cada uno de los miembros del consejo, que dirigíamos la revista mensualmente, y la casa del director en turno era el lugar de la reunión. Creo recordar que el director escribía el editorial y, entre todos, decidíamos los materiales que debían integrar la revista. Hecha la repartición del trabajo y decididas las fechas de entrega, la reunión se volvía charla de amigos, comentario de la realidad nacional e internacional, así como de los libros y películas recomendables. En suma, un gratísimo recuento de lo ocurrido recientemente, y de las perspectivas y visiones de cada quien. La junta terminaba con una comida o cena, en algún restaurante cercano, y así, hasta la siguiente. La revista se imprimía en la imprenta de Manuel Marcué Pardiñas y entre todos la corregíamos. Cuando quedaban espacios, Carlos los colmaba con textos que redactaba a vuela pluma, o con caricaturas o dibujos, o con

pensamientos o frases *ad hoc*. En suma, Carlos Fuentes era un hombre equipo, con esa enorme capacidad que tenía para transformar en un instante en palabras inteligentes, todo lo que veía, oía, o pensaba. . .

II

A veces, creo que Carlos habría destacado en cualquier terreno cercano a su vocación de escritor, que descubrió a edad temprana. Sé que esto que digo es contradictorio, pues Carlos Fuentes era ante todo y sobre todo un hombre de letras, un gran escritor que vivía mañana, tarde y noche, por y para la literatura. Pero léanse sus reflexiones sobre la política, o sobre las relaciones internacionales, o a propósito de la justicia o la injusticia reinantes, y se verá si no existen elementos para detectar que el gran escritor hubiera podido ser, también, un brillante hombre de Estado, un diplomático de forma y fondo, o tal vez, un imaginativo jurista. Revísese su diálogo con el ex presidente chileno Ricardo Lagos, en *El siglo que despierta*, y se verá si lo que digo es incorrecto. Pero esta suposición mía sólo quiere destacar la inteligencia multifacética, la personalidad múltiple, abarcadora, del gran escritor que fue Carlos Fuentes.

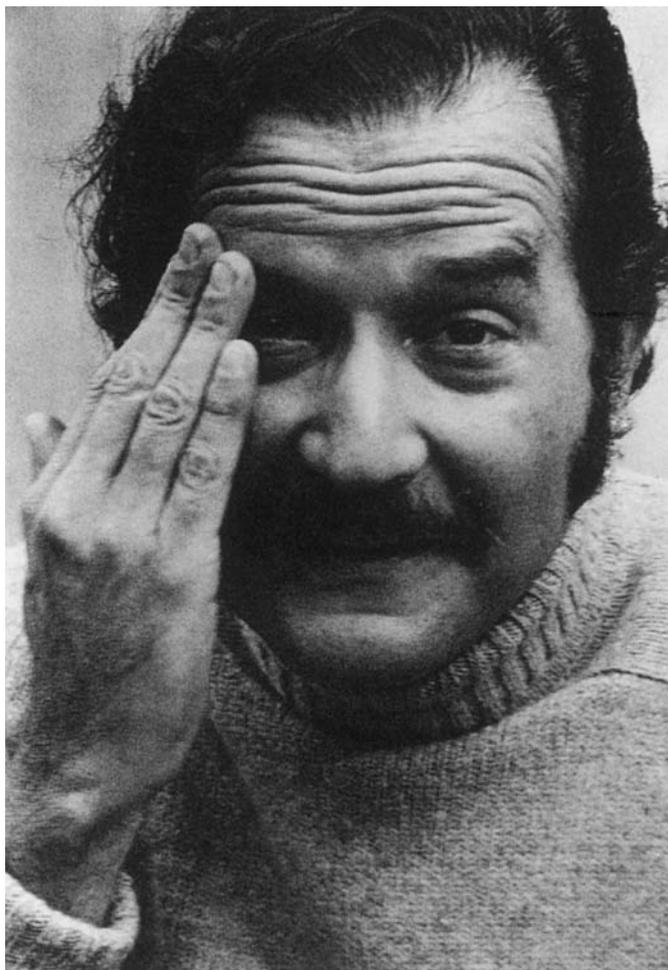
III

Una de mis alumnas me obsequió recientemente una foto con C. Wright Mills, durante una de sus estancias en México. Creo que aquella vez vino para impartir un seminario en el Instituto de Ciencias Sociales, que entonces dirigía Pablo González Casanova. Es la fotografía de una reunión en el Fondo de Cultura Económica. Atrás del maestro Silva Herzog, sentado, estamos tres jóvenes: Pablo, Carlos y yo. Atrás de Mills, sentado al

lado de don Jesús, está don Arnaldo Orfila, director del Fondo, y dos personas más. El libro futuro que desarrolló entonces en aquel seminario el gran sociólogo se llamó más tarde, *The Marxians*. (Es curioso cómo una fotografía puede traer tantos recuerdos, lo mismo de las personas como de la época).

#### IV

Recuerdo que durante el viaje tricontinental que hizo el presidente Echeverría en los setenta, don Jesús Reyes Heróles, entonces presidente del PRI, me comisionó para que yo me integrara a la comitiva en la parte occidental del viaje (Canadá, Inglaterra, Bélgica y Francia), a la que se sumaría él en París, para continuar el periplo por Rusia y China. Estando en Londres, en donde vi entonces *La naranja mecánica*, me comuniqué con Carlos, que a la sazón era embajador de México en Francia, y cuya gestión coincidió con la de Pablo Neruda en la capital francesa. Le pedí a Carlos que aprovechando mi estancia en París, de ser posible, organizara un encuentro con el gran poeta, a quien yo tenía muchos deseos de conocer. Carlos había arreglado todo para la reunión, pero cuando llegamos a París, Carlos me comunicó que Neruda había tenido que viajar urgentemente a Chile, de donde ya no regresó, y yo me quedé con el deseo de



Carlos Fuentes en una fotografía de Sara Facio, París, 1968

conocer al gran poeta de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, a quien leí y releí durante mi juventud...

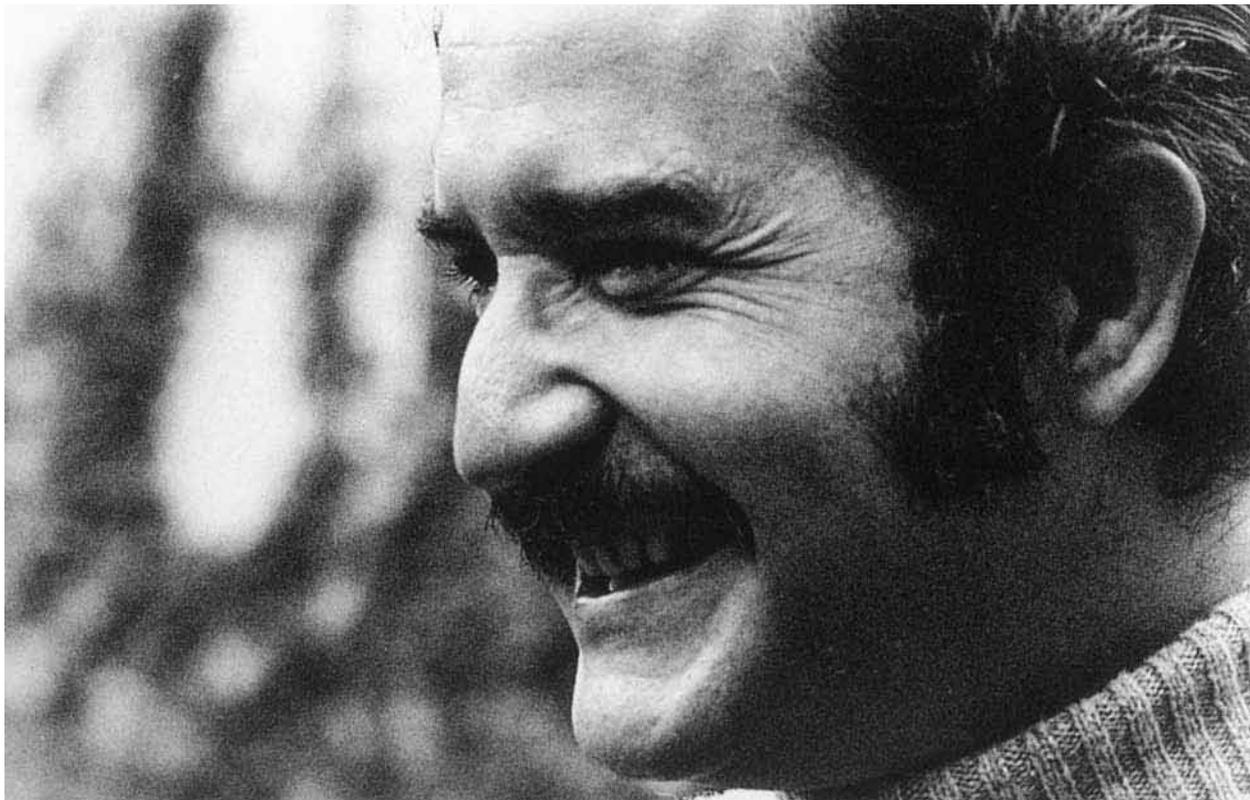
#### V

Cuando veía las descripciones del homenaje póstumo a Carlos Fuentes en el Palacio de Bellas Artes: “el féretro color caoba y la bandera tricolor cubriéndolo”, no daba yo crédito a lo que decía el periódico. Como no podía creer aquel 15 de mayo, Día del Maestro, a la noticia de la muerte de mi amigo. ¿Por qué razón? No lo sé. Pero me parecía que no era posible que quien había estado en la Feria del Libro de Buenos Aires hacía apenas unas horas antes, hubiese muerto. Todavía en la noche de ese martes 15 de mayo, cuando después de impartir una conferencia en el Club de Periodistas y transitar por Paseo de la Reforma para dirigirme hacia San Jerónimo para dar un abrazo a Silvia, recordaba yo las veces que caminamos por esa avenida para ir a la Librairie Française, a las tertulias que se organizaban en la oficina de la directora para comentar las novedades bibliográficas que nos tenían reservadas a los asiduos, o para pasar a la Secretaría de Relaciones, donde Carlos trabajaba con Octavio Paz, frente al Sanborns, donde se reunían a menudo Carlos Monsiváis, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco. En fin, parece increíble pero tenían más vida los recuerdos que la triste realidad, por más evidente que ésta fuera. Es más, aún ahora, tengo que esforzarme para asumir que Carlos ya no está entre nosotros, cuando debía de estar en esa mesa, conversándonos sobre *Federico en su balcón*.

Es curioso, pero al irse de repente, Carlos estará más cerca de nosotros para siempre. No obstante, me duele que el mundo en el que nos formamos, que los maestros que nos guiaron, como los inolvidables Manuel Pedroso y Mario de la Cueva; que los seres con los que convivimos durante medio siglo se hayan ido convirtiendo en recuerdos. Ahora que mencionaba al grupo de amigos que hicimos *El Espectador*, caigo en la cuenta de que la mitad de ellos han partido ya: Jaime García Terrés, Paco López Cámara y Carlos Fuentes y sólo quedamos: Luis Villoro, Víctor Flores Olea y yo...

#### VI

No sé si será mejor el mundo que ahora vivimos. Tal vez, pero honestamente a mí me gustaba más aquél, con todos sus defectos e imperfecciones. Me gustaba más el Estado nacional que la globalización, las ideologías de entonces que el neoliberalismo, el cine de Antonioni y Bergman o Chabrol, que el de ahora. Pero ya me puse



© Sara Pardo

nostálgico —lo que hubiera aprovechado Carlos para jugarme alguna broma— cuando lo que hay que hacer, habría dicho Fuentes, es disfrutar al máximo lo que vivimos y sacarle todo el jugo que se pueda...

Me es difícil sintetizar en unas cuantas cuartillas aquella fraterna y larga amistad con el autor de esas espléndidas novelas iniciales, como *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*, y las cenas en casa de Manolo Barbachano y en la del propio Carlos, a veces hasta la madrugada, sin que eso impidiera que al día siguiente nos reuniésemos para planear el próximo número de *El Espectador* (del que, por cierto, no conservé ningún ejemplar).

En algún texto de los que se han publicado recientemente en los periódicos, alguien recordaba al gran Quevedo, que era uno de los poetas frecuentados por Carlos, (junto con Góngora), cuyos versos vienen como anillo al dedo al recordar a nuestro querido amigo:

Retirado en la paz de estos desiertos,  
Con pocos, pero doctos libros juntos,  
Vivo en conversación con los difuntos  
Y escucho con mis ojos a los muertos.

VII

Habría muchas cosas notables que evocar de Carlos Fuentes, pero para mí la más envidiable fue siempre su extraordinaria capacidad de trabajo. Sólo así puede entenderse la vastísima obra de este Balzac mexicano. In-

teligente, con un gran sentido del humor, brillante, tramundos incansable, gran lector, gran conversador. En suma, un ser humano completo.

Pero un día llegó sin anunciarse, esa

“reina todopoderosa que nos precedió y seguirá aquí cuando desaparezcamos”, dice Carlos, y pregunta: “¿Nos anunció antes de ser? ¿Nos recordará después de haber sido? O más bien, la nada que nos precedió y que nos seguirá. ¿Sólo se vuelve consciente en tanto naturaleza, no en tanto nada, gracias a nuestro paso por la vida?... Nos reta a creer que la memoria de los que sobreviven será nuestra única vida más allá de la muerte... Quizá seamos recordados pero nosotros mismos ya no recordaremos. Quizás muramos sabiendo todas las cosas del mundo, pero de ahora en adelante, nosotros mismos seamos cosa”.

VIII

Tal vez en sus múltiples reencarnaciones, Carlos Fuentes vaya siendo la multitud de personajes que era a un tiempo y que el escritor asumió para que lo auxiliaran en sus trabajos literarios, pues como él decía, “una vida no basta. Se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad”. Pues bien, ese gran viajero, que regresaba de algún lugar y estaba a punto de partir para otro, continuó así hasta el final. Acababa de estar en Buenos Aires, una de las ciudades de su primera juventud, y sin despedirse, partió nuevamente. Feliz cumpleaños y hasta luego, Carlos...

Carlos Fuentes

# Un poco de vida en común

Víctor Flores Olea

Qué difícil es hablar de los ausentes cuando han estado tan presentes, como Carlos Fuentes, en la mayor parte de la vida. Y qué difícil es siquiera acercarnos a la importancia que tuvo para nosotros, los integrantes de la Generación del Medio Siglo, una presencia tan contundente y luminosa como la de Carlos. Pero con toda la dificultad dolorosa de acercarnos no a una definición, sino apenas a una leve imagen, me quedaría con los dos vocablos anteriores: Carlos Fuentes, personaje contundente y lleno de luz. Contundente porque no se quedaba a la mitad del camino, ya no digamos en su trabajo literario, al que siempre se dedicó obsesiva y apasionadamente, sino tampoco en sus asombros, en sus admiraciones o en sus entusiasmos, o en sus críticas, es decir, en sus aprecio o desprecios. Así lo conocí y así me quedo con él, lo retengo así por ejemplo en su admiración profunda hacia Manuel Pedroso, o hacia Mario de la Cueva, o hacia Luis Buñuel, pero explicando siempre sus entusiasmos y asombros, por ejemplo, argumentando brillantemente la manera en que don Manuel mostraba la esencia del poder político y de las relaciones sociales a través de la *Comedia humana* de Balzac. O mostrando cómo en el desprecio y hasta en la blasfemia se revelaba la profunda religiosidad contradictoria del cineasta.

Pero además a Carlos Fuentes varios de nosotros lo acompañamos en sus correrías que después se convirtieron en obras literarias, en *La región más transparente*, por ejemplo, siguiéndolo en sus vericuetos por la urbe en que se convertía la Ciudad de México, que abandonaba ya sus rastros de dominio rural para entrar en las inmensas complejidades de una capital del Tercer Mundo, acompañándolo en su hallazgo de Ixca Cienfuegos y en su búsqueda de la identidad del mexicano y lo mexicano, tan en boga en la década de los cincuenta ¡ya del

siglo pasado!, en lo que habría que recordar también a los *Hiperiones*, de la que se distingue la obra de Carlos por su audacia e imaginación, en lo cual superó casi siempre a nuestros amigos y contemporáneos los filósofos. Los libros de la época de Carlos Fuentes no hay duda de que intentan atrapar por vía de la literatura a lo mexicano y a los mexicanos, porque éste es también el propósito profundo de *La muerte de Artemio Cruz*, de *Las buenas conciencias*, de *Cambio de piel* y hasta de *Aura* y otras obras que se ubican un poco apresuradamente en la dimensión mágica de ciertas tradiciones europeas pero que siguen siendo profundamente mexicanas, sólo que subrayando aspectos que son obvios para nosotros, la magia y el hechizo, que son también parte integral de nuestras tradiciones y de nuestro ser más escondido, y que le proporcionaron a la obra de Carlos la fuerza que tiene con un añadido delirante que, en más de un aspecto, confirman su factura de manos mexicanas, como los frenéticos alebrijes que se construyen en variedad de tierras mexicanas.

Pero es evidente que los talentos y brillos de Carlos Fuentes en el campo de las letras se cumplían también con sus inimitables ensayos políticos y sociales y hasta filosóficos, que colmaban también la atención del escritor y sus lectores. En aquel tiempo de la vieja Facultad de Derecho de la UNAM, todavía en San Ildefonso, bajo el ala impulsora y protectora de su director Mario de la Cueva, se le dio forma impresa a nuestras primeras inquietudes intelectuales. *Medio Siglo* se llamó la revista en que Javier Wimer, Salvador Elizondo, Rafael Ruiz Harrel, Carlos Fuentes (todos ausentes ya), y felizmente aquí Porfirio Muñoz Ledo, Genaro Vázquez Colmenares y un servidor, y otros amigos de aquella generación, dimos a conocer en letra impresa ciertas primeras ideas académicas o políticas y sociales que resultaban de

nuestras discusiones acaloradas, y que deseábamos proponer a los compañeros de la generación. Por supuesto, algunas veces rota la parsimonia académica, como cuando Carlos Fuentes, ilustrando las limitaciones, equilibrios y rigideces de la Guerra Fría, se preguntó en un artículo que poco tiempo después resultaría una improbable profecía: “¿Qué pasaría si en una isla como Cuba, a sólo 90 millas de Miami, se llevara a cabo una Revolución Socialista y ensanchara sus contactos con el bloque socialista? Prácticamente impensable”, respondía también, “ya que esto alteraría definitivamente los supuestos de equilibrio en que se fundan las relaciones políticas entre las dos superpotencias”.

Atisbos del género no eran infrecuentes en los artículos de Carlos, sobre todo en materia internacional, cosa que atribuimos varios a dos dimensiones de Fuentes: sus conocimientos en política exterior (sus estudios internacionales en Ginebra, y la actividad diplomática de don Rafael Fuentes, acompañada en varias capitales continentales por la familia, incluyendo por supuesto a Carlos), y a su vocación y dimensión literaria que le permitían expresarse con soltura en diversos géneros con preciso conocimiento de causa, al mismo tiempo que echaba a volar una imaginación que después era sometida por el rigor de la inteligencia de Carlos, resultando una combinación muchas veces fascinante.

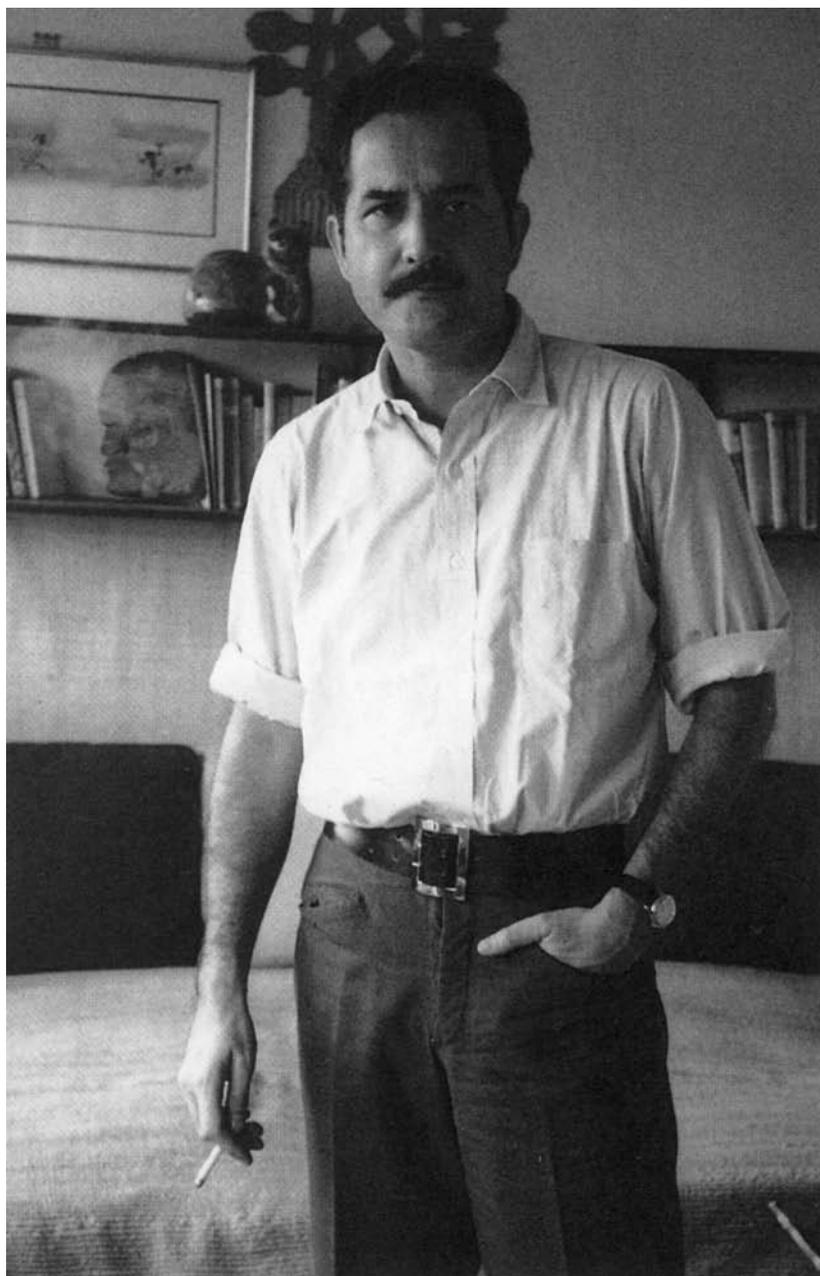
Tales lances aumentaron considerablemente el prestigio de Carlos Fuentes y su influencia generacional, al punto de que su peculiar presencia y preparación resultaron un factor de importancia para que varios de sus compañeros de entonces emprendiéramos el viaje europeo a realizar estudios, esperando así que sería posible servir mejor a la nación al mismo tiempo que la aventura debería obligar a una mejor preparación individual.

Y justamente cuando varios de la generación habíamos regresado de nuestros estudios europeos, junto a otros queridos amigos muy próximos, pensamos en la necesidad de fundar una revista política que por fuerza sería modesta pero con ambiciones de amplia penetración y de educación declaradamente socialista, por supuesto no en la alineación soviética, sino más bien en el de la crítica a la URSS de Stalin, y siguiendo el espíritu y la letra, decididamente demócrata y humanista, de los manuscritos económico-filosóficos de Marx, a los que habíamos dedicado tiempo y esfuerzo algunos del grupo, notoriamente Enrique González Pedrero. Esa revista fue *El Espectador*, que a pesar de su modestia en número de ejemplares tuvo sin duda repercusiones importantes y diría hasta originales y nacionales: fue la primera revista que desde la primera línea de su primer editorial se declaraba sin equívocos como una revista de izquierda, sin filiación partidista y declarando su propósito democrático-socialista, con agudas críticas al cerrado imperio soviético pero también al abierto imperio

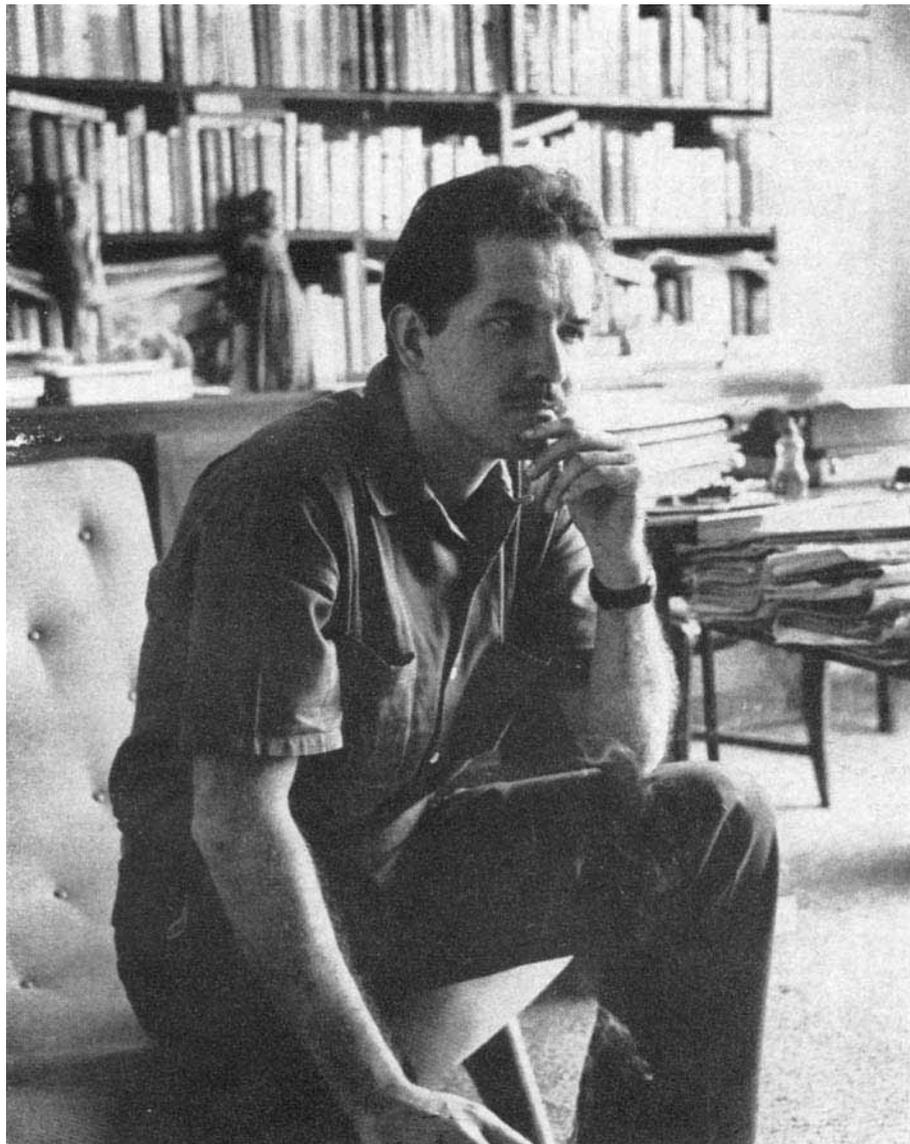
estadounidense y occidental, imperialista y colonialista que había impuesto explotación al llamado Tercer Mundo y al globo una carrera armamentista que llevaba ya a la tierra al borde del colapso, y contra lo cual nos pronunciábamos enérgicamente.

El Consejo Directivo, con rotación mensual de los responsables, estaba integrado por Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Francisco López Cámara, Luis Villoro, Enrique González Pedrero y el que esto escribe. En el plano nacional, nos pronunciábamos sin vacilaciones por una democratización que debía penetrar en todos los ámbitos, los sindicatos y desde luego el PRI, y por una redistribución radical de la riqueza nacional, en la perspectiva de las clases más necesitadas, y por una salud y una educación que fueran las líneas maestras del nuevo país que se quería.

Vale la pena decir que coincidentes en el tiempo en que vio la luz *El Espectador* se produjeron dos hechos mayores, uno de importancia nacional y el otro de im-



Carlos Fuentes en una fotografía de Gisèle Freund, París



Carlos Fuentes en una fotografía de Bernice Kolko

portancia latinoamericana y mundial: primero, la huelga de los ferrocarrileros con Demetrio Vallejo como su líder, en prisión y difamado a niveles inimaginables por los medios de comunicación, y desde luego la Revolución cubana, en contra de la cual se levantaron todos los imperios, grandes y pequeños, inclusive aquellos vernáculos que aplicaron dinero y capacidad publicitaria en atacar a la Revolución y a sus líderes. Con toda la modestia del caso, pero precisamente *El Espectador*, muchas veces con Carlos Fuentes a la cabeza, se enfiló en la defensa de Demetrio Vallejo y de la democracia sindical, y desde luego de la Revolución cubana que, desde aquel momento, la calificó como un acontecimiento histórico latinoamericano y mundial que tendría efectos en el desarrollo político de todos los continentes y particularmente en América Latina.

A esta aventura periodística siguieron otras del grupo siempre con Carlos Fuentes al lado: principalmente en la revista *Siempre!* Y en la revista *Política*, en las que Carlos y varios del *Medio Siglo* seguimos expresando nuestras convicciones políticas, y también una cerrada defensa de la libertad de expresión y del periodismo li-

bre en México, como cuando el asesinato de Rubén Jaramillo por miembros del ejército, en la piedra de los sacrificios de Xochicalco, en Morelos, que fue reportado por varios amigos, incluyendo a Fernando Benítez, a León Roberto García, a Carlos Fuentes y al que esto escribe. No sin consecuencias: “México en la Cultura” de la revista *Siempre!*, de José Pagés Llergo, fue acosada y tuvo que ser ajustada materialmente a las nuevas condiciones del repudio presidencial, no sólo del presidente López Mateos sino de sus testaferros vigilantes de la prensa y la comunicación.

Pero debo terminar ya en este tiempo limitado. No sin antes decir que Carlos Fuentes, en sus análisis políticos nacionales e internacionales, mostró siempre una proclividad clara hacia la izquierda o hacia un socialismo democrático que fue ejemplar enseñanza en aquel tiempo de México de la polarización social, y que nos enseñó a todos la manera de ser contundentes sin dejar de ser ilustrados. Pero termino ya, porque de otra manera me haría merecedor nuevamente al sobrenombre que tantas veces me aplicó Carlos Fuentes llamándome *el ángel exterminador*.

Carlos Fuentes

# El político del verbo

Porfirio Muñoz Ledo

Por razones tal vez geológicas la desaparición de Carlos Fuentes fue para muchos de nosotros particularmente íntima y traumática. Nuestra cercanía se va poblando de fosas y adioses, pero hay algunos que son emblemáticos. Carlos fue la estrella de una generación que se extingue y el testimonio irrecusable de una vocación colmada en la pasión de crear y de explicar la sustancia de su país en el mundo.

Murió en el frente de batalla. No dejó un minuto de trabajar, de inventar y de viajar. Falleció por su vitalidad. Se fue envidiablemente joven, elegante e intacto. Durante estos meses no ha habido medio de información en el planeta ausente en destacar el significado de su obra. Jefes de Estado y de gobierno, destacados políticos, líderes de opinión y ciudadanos de innumerables países se han esmerado en producir una frase capaz de compendiarlo. Todos confluyeron en la idea de un representante profundo de la cultura mexicana y de un testigo puntual de su tiempo.

Carlos fue arquitecto esencial de la fragmentada realidad del país. Mirada penetrante y cosmopolita que descubre, como en un fresco, la transición alucinante de un México revolucionario y campirano a otro que intenta ser contemporáneo. Rinde tributo anticipado a la naciente megalópolis y al recoger trozos vivos y contrastantes de nuestro pasado, anticipa, quizá sin saberlo, la decadencia nacional de nuestros días.

Apenas anoche escuché de nuevo el fragmento final de *La región más transparente* en la versión de Voz Viva de México. Oí a nuestro Carlos, prolijo y agudo, memorioso, obsesivo y elocuente, componentes que hacen de su obra una tensión permanente entre el lenguaje, la historia, las ideas y la identidad.

Amigo de los grandes de este mundo, jamás fue ajeno a sus raíces y siempre leal a sus amistades. Histrióni-

co, polémico, abundante y preciso, contribuyó de manera determinante a insertar en el debate universal el tema de la mexicanidad. En ese sentido, ha sido el último de los grandes maestros de México. Tal vez por ello, se nos fue el 15 de mayo.

Desde los orígenes de la nación hemos bregado en búsqueda de compatriotas universales. Que nos expresen, definan y defiendan en el mundo. Carlos probó que eso es posible e indispensable. Que el localismo puede quedar sepultado en la pequeñez y la mundanidad extraviada en el oropel. Fue asumido como un hermano mayor de América Latina, leído y reconocido en Europa y quizá el mexicano más escuchado durante décadas en los Estados Unidos. Invirtió su prestigio en causas nobles como el avance democrático, la justicia social o la pacificación de Centroamérica. Acompañó varias revoluciones con la pluma pero nunca como súbdito.

Es apenas creíble la variedad de agendas nacionales y externas que cumplía y de los proyectos literarios e intelectuales en los que estaba embarcado, como en su comienzo adolescente. De ese Carlos quiero hablar. De aquel joven apenas mayor que nosotros que aterrizó en la Facultad de Derecho, sobrado de lecturas y experiencias internacionales. Hijo de un diplomático de los tiempos heroicos, llevaba en el cuero y la camisa la representación de México en el exterior. El desafío cotidiano de ser el rostro y la encarnación de un país en cualquier lugar y circunstancia.

Lo revestía una forma de patriotismo diferente a la nuestra. Nosotros estábamos en la cotidianidad heredada mientras él buscaba el redescubrimiento. Era desde niño un mexicano en el mundo, afrentado como escolar por las reacciones de la opinión norteamericana en contra de la expropiación petrolera, dialogante pre-

coz con el embajador Alfonso Reyes o constructor natural de un espacio de identidad nacional en cuantos países habitó. Por ello la reflexión central de su vida es en mi criterio *El espejo enterrado*. Quienes somos, en donde estamos y hasta donde podríamos llegar. Lo he recomendado como la obra maestra de la difusión cultural de nuestro país.

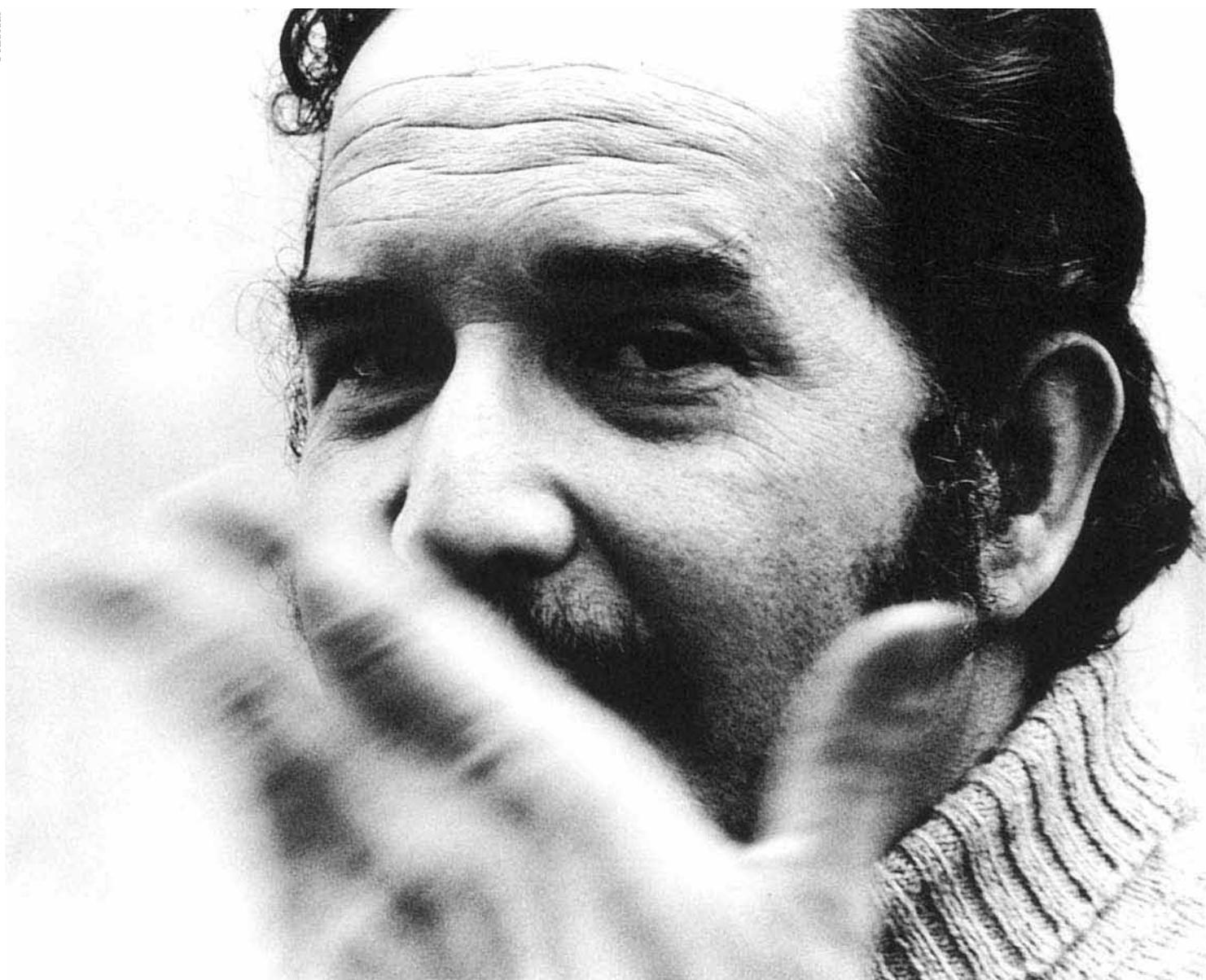
Construimos la fraternidad del Medio Siglo, una “generación histórica” como pomposamente la definimos, articulados en torno a una revista estudiantil animada por el gran maestro Mario de la Cueva. Promovimos certámenes literarios, concursos de ensayo, veladas artísticas y fatigamos las calles y barrios de la ciudad en una bohemia existencial cuyo testimonio es *La región más transparente*, novela de mi generación que retrata las limitaciones, excesos y esperanzas de todos. “Dueños de la noche porque en ella soñamos y en el centro vacío mi corazón que delira”.

Estoy hablando de un núcleo central de jóvenes, cuyos nombres no debo omitir, además de Carlos y yo mismo, estaban Salvador Elizondo, Víctor Flores Olea,

Arturo González Cosío, Enrique González Pedrero, Marco Antonio Montes de Oca, Sergio Pitol, Rafael Ruiz Harrel, Jenaro Vázquez Colmenares, Javier Wimer y otros muchos que nos sucedieron. Todos con aficiones literarias y honda preocupación política. No en balde ha dicho Ricardo Lagos que Fuentes era el político del verbo.

He repetido en recordatorios y homenajes que la nuestra es una generación frustrada en su ambición de cambio histórico con independencia de los logros individuales, que en el caso de Carlos fueron de excelencia. Nuestro proyecto explícito era la transformación del régimen político y del sistema social por la democracia y el sustento de una soberanía ensanchada. Nuestra lucha se estrelló en la catástrofe neoliberal y la corrupción pública. Fue enterrada por otros contemporáneos.

Sin embargo, la obra de Fuentes nos comprende y nos trasciende. Es nuestra arca de Noé, en la que todos viajamos con destino incierto, pero enraizados en los valores y pulsiones de nuestra juventud. Carlos: Feliz cumpleaños. Ahí nos vemos.



# Un amigo entrañable

Miguel Alemán Velasco

Ha sido un privilegio en mi vida haber sido amigo cercano de Carlos Fuentes. Un hombre de una calidad humana excepcional y un escritor emblemático de las letras mexicanas. Los recuerdos se agolpan en mi memoria, pues nos frecuentamos durante más de medio siglo.

Nos conocimos en algún lugar de la colonia condesa, DF, recién llegado Carlos de Panamá, lugar en el que le tocó nacer por la carrera diplomática de su padre, aunque él me confesó, en tono poético, que había sido “concebido bajo un gran árbol de ceiba de la Hacienda de La Orduña”, en Coatepec, muy cerca de Xalapa, razón por la que amaba Veracruz, cuyo paisaje describió con amor en algunas de sus obras. No estuvo ausente su natal Panamá de sus recuerdos. En *Los días enmascarados* dejó testimonio de aquella ciudad, hilo de plata, cicatriz acuática, fundada por Pedrarias Dávila, que comunica, en la parte más estrecha de América, al Atlántico con el Pacífico.

Cuando llegó a México en 1944, Carlos fue inscrito en el Colegio Francés Morelos, después Centro Universitario México, donde empezó nuestra amistad. Él había peregrinado ya por Uruguay, Brasil y Ecuador. Y nos reuníamos a tomar horchata y helados en la calle de Salamanca y en algún Kiko's tomábamos malteadas de vainilla y chocolate. Ahí también conversábamos sobre la amistad de nuestros padres, de literatura, de política y cine, del que fue gran conocedor.

Al convertirnos en universitarios, a la mitad del siglo XX, nuestro tema fue preponderantemente la ley y el derecho. Los compañeros y amigos compartíamos al querido maestro español don Manuel Pedroso (sinodal en mi examen profesional). No podemos dejar de evocar aquellas reuniones en casa de don Manuel: nos juntábamos a escucharle hablar de Rousseau, Platón y Maquiavelo, sentados en tantas pilas de libros y escasas sillas, disfrutando al mismo tiempo del excelente café

que nos preparaba Lita, su esposa, y que nos servía de estímulo para la diversidad de temas de derecho, historia y cultura general.

Vienen a mi memoria también las tertulias encabezadas por doña Dolores Tovar de Loaeza y sus bellas hijas, vecinas de los Pedroso. En ocasiones don Enrique Loaeza, presidente de la Organización Internacional de Aviación Civil, se dirigía a los interesados en el derecho aéreo.

En tanto estudiábamos, cultivamos el periodismo y tuve la fortuna de invitar a Carlos a colaborar en la revista *Voz. Expresión de América*, fundada y dirigida por mí en 1950 y que representó la gran aventura literaria y periodística de mi juventud. Carlos escribió algunos artículos. Uno, por ejemplo, sobre la Bienal de Venecia, exposición patrocinada por Giorgio de Chirico, que él llamó la Antibienal —por cierto, como cosa curiosa, 59 años después un grupo de amigos regresamos acompañando a Carlos a la Bienal de 2009, y en el teatro Carlo Goldoni se estrenó la ópera *Aura*, presentada por un grupo de música y teatro de Munich, con actores y directores españoles—. Otro artículo lo escribió en ocasión del tercer aniversario de la Declaración Universal de Derechos Humanos. En otro hablaba de André Gidé, el teatro Old Vic de Londres con el actor Laurence Olivier y uno más lo envió sobre la película de Luis Buñuel *Los olvidados*, que tanta ámpula levantó ese año, y que Carlos consideró como la entrada de Buñuel al realismo.

Pertenece a la llamada Generación del Medio Siglo, que fue producto de las transformaciones sociales que vivieron México y el mundo (el fin de la mentalidad militarista de la Revolución, una nueva época de civilismo, las reflexiones acerca de la reciente guerra mundial y el inicio de la Guerra Fría). También se le llamó así en honor a la revista fundada por Carlos en la Facultad de Derecho y que dirigió de 1953

a 1957 junto con compañeros de carrera. La tituló *Medio Siglo*.

Carlos fue un notable conocedor de la mayoría de las obras maestras del séptimo arte. Aceptó mi invitación a ser jurado en varias ediciones de la Reseña Cinematográfica de Acapulco, como en las de 1959, donde también participó como jurado el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, y en la de 1960 donde Carlos, George Sadoul, Emilio García Riera y yo fuimos miembros del comité de premiación. La Reseña siempre brilló por la calidad de sus invitados y de los filmes y por ser realizada en aquel bello puerto que tanto impulsó mi padre.

Carlos fue un amante del cine en general. Se trataba de cine mexicano, norteamericano, europeo o asiático. Su erudición era inagotable. En 1961 firmó con otros intelectuales el manifiesto de la revista *Nuevo Cine*. También adaptó numerosas obras propias y de otros auto-

res para la pantalla. Junto con Gabriel García Márquez escribió los guiones de las películas *El gallo de oro*, en 1964 y *Tiempo de morir* en 1966.

El teatro fue otro de nuestros temas de conversación favoritos. Recuerdo, ahora, que Carlos me decía que era en el teatro, en el escenario en vivo, donde se podía captar con toda intensidad la reacción del espectador. Su entusiasmo le llevó a presentar en 1982, bajo el auspicio de la Universidad de Harvard, la obra *Orquídeas a la luz de la luna*. Tuvimos la buena suerte de estar en el estreno Carlos, Silvia, mi esposa Christiane y yo, en el Loeb Drama Center del American Repertory Theater. En la obra, las dos grandes actrices del cine mexicano, María Félix y Dolores del Río, rememoran sus años de triunfos en el séptimo arte y el ambiente del cine de aquellos años.

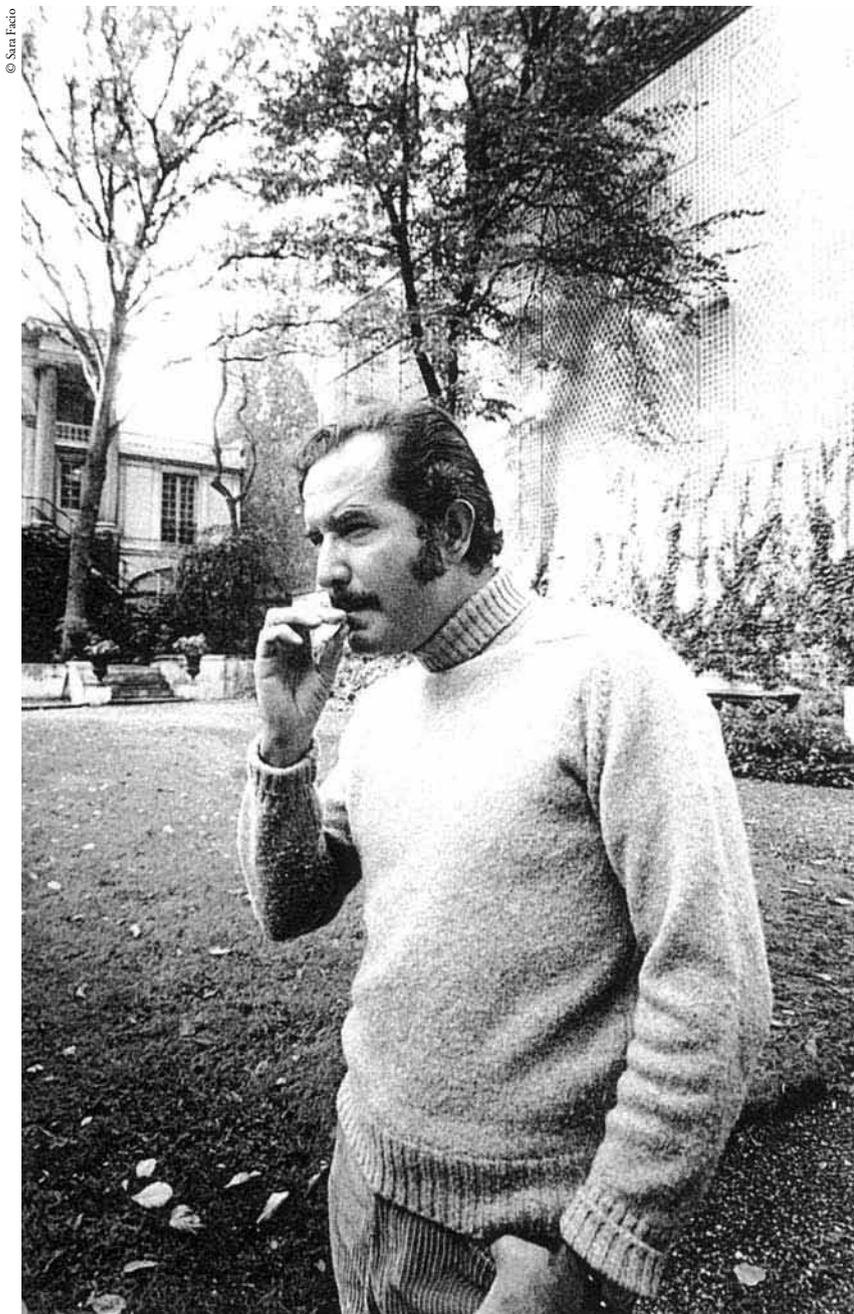
En 2008 se celebraron en México y en el extranjero sus 80 años. Mi esposa Christiane y yo asistimos a su conferencia magistral en el Auditorio Nacional, ante más de diez mil personas, que impartió con la sabiduría y seguridad de siempre.

Quiero contar un gratisimo recuerdo personal. Hacia 1973, Silvia Lemus trabajaba en Televisa en la dirección de noticieros. Era una de las reporteras estrella. Entrevistó a Carlos con muy buenos resultados: él quedó muy satisfecho, lo mismo que quienes presenciamos aquel intercambio tan interesante de circunstancias, eventos y lugares. Después fuimos a comer escamoles y otros platillos típicos a La Merced. Más adelante iniciaban una relación de complicidad, amistad y entrega que duraría toda la vida.

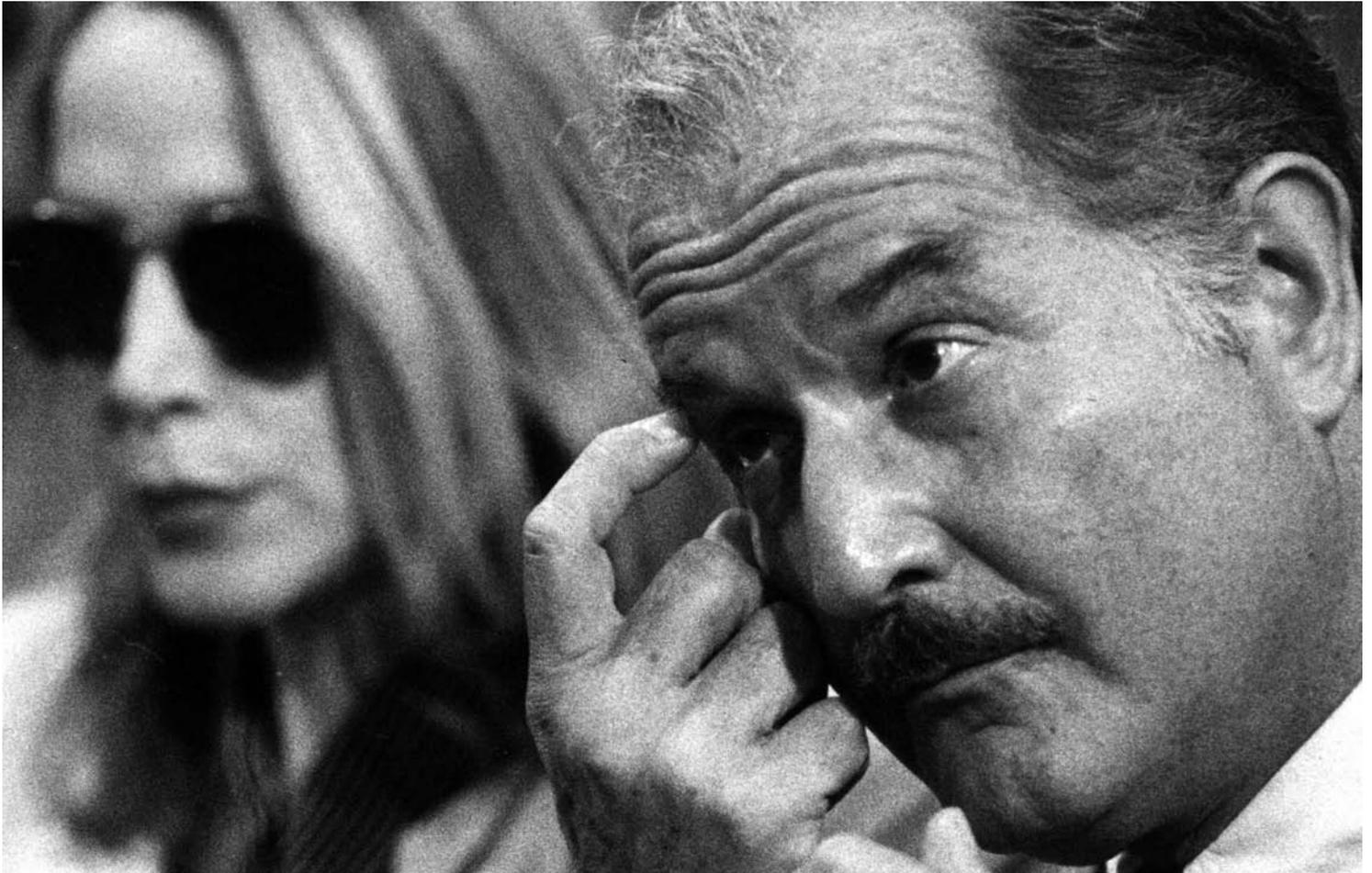
Siempre admiré su inteligencia y la coherencia entre sus escritos, sus palabras y sus hechos. Al escucharle, siempre tuve la sensación de que por su voz pasaba la de los antepasados: las tías, los abuelos, con sus historias cargadas de hechos mágicos, hundidos en las raíces de nuestra historia y nuestro tiempo. La sociedad le buscaba para pedirle su opinión en momentos delicados. Nunca vaciló en hacer críticas contra los gobernantes o el sistema desde el espacio de libertad que había conquistado a pulso.

Su amor por el arte y la cultura de México lo hicieron escribir para televisión la serie *El espejo enterrado*, sin los prejuicios que acerca de la televisión tenían muchos intelectuales en la época. Después preparó *El alma de México*, sobre la cultura y la gastronomía en ciudades como Londres o París —donde vivió tantos años—, Roma, Buenos Aires, Colombia, Brasil, Perú y otros tantos lugares.

Es suyo el concepto de que el Golfo de México es el Mediterráneo de América. Decía que Veracruz era la última ciudad de este mar europeo. Fue el orador en la Primera Cumbre de Negocios, donde lo invité para hablar en el discurso de clausura. Pronunció el discurs-



© Sara Falcó



Carlos Fuentes y Silvia Lemus

so “Globalización: ¿Y qué es de mi alma?”. Ahí recordó el arribo de Cortés a la Villa Rica de la Veracruz y que sería una de las capitales de la primera globalización en el siglo XVI, o globalización renacentista, a partir de la cual se expandiría el comercio. Carlos decía que “no hay globalidad que sirva sin localidad que valga”.

A finales de abril y primeros de mayo de este 2012, acompañamos a Carlos a Río de Janeiro, Brasil —donde tuvo lugar el lanzamiento a nivel continental de la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes, en el marco del Congreso de las Américas,—, para continuar el viaje a Argentina y regresar a México pocos días antes de su deceso. En la feria internacional del libro de Buenos Aires, Carlos leyó ante más de dos mil personas su ensayo sobre la novela latinoamericana. También presentó su libro *Carolina Grau*, y he de decir que la fila de lectores esperando para que les autografiara su obra, en el stand de la editorial Alfaguara, daba cuatro vueltas a la manzana. Pacientemente Carlos esperó más de cinco horas de pie hasta el último de aquellos lectores, para preguntarles su nombre, dirigirles algunas palabras y dedicarles el libro.

Sería éste el último viaje de Carlos y el último que haríamos con él. ¡Se veía entero! Por ello me impactó su muerte, inesperada, repentina. Me reconforta saber que no sufrió, que sólo así mueren los privilegiados, y Carlos lo fue en vida.

Casi se cumple medio año de su deceso pero nos reunimos hoy para celebrar el aniversario de su nacimiento. Carlos no ha muerto del todo pues está presente en sus escritos, y creo que renace cada día cuando alguien abre alguno de sus libros.

Silvia sabe del cariño y admiración sinceros que se tienen por Carlos en todo el país y en el mundo. Seremos coherentes con su pensamiento mientras seamos críticos y luchemos por la armonía social y el respeto. Él dijo alguna vez que “sólo dañamos a los demás cuando somos incapaces de imaginarlos”.

Apenas hace unos días en Madrid, al inaugurar el congreso *El Canon del Boom*, Mario Vargas Llosa dijo que Carlos contribuyó a acercar a los escritores latinoamericanos. También nos acercó a nuestra sangre, a nuestro tiempo, a nuestros sueños y a nuestras esperanzas.

“Carlos Fuentes nos espera desde su balcón en el hotel Metropol y desde ahí nos interroga, cuestiona y se asoma, como dice Sergio Ramírez, para agarrar a las verdades establecidas por el rabo y hacerlas chillar. Desde ahí, seguirá conversando Carlos Fuentes sobre el poder, el amor, la justicia, la historia de la ambición humana, de la intriga por el poder y de la gloria que llega y la gloria que se ha ido y de que volverán los de antes a levantarle monumentos a los de después”.

Descansa en paz, Carlos Fuentes. **u**

# Del Boom al Boomerang

Gonzalo Celorio

*En la siguiente reflexión acerca de la historia de la novela hispanoamericana a partir del llamado Boom, entre 1958, con la aparición de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, y 1967 con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, Gonzalo Celorio, el autor de *Tres lindas cubanas*, entre otros títulos, se sumerge en los antecedentes de este momento de esplendor y nos conduce a la novela contemporánea en nuestra lengua en un viaje crítico y necesario.*

Buen año este de 2012 para celebrar el cincuentenario de lo que se dio en llamar el *boom* de la novela latinoamericana, que ahora la Real Academia Española prefiere escribir *bum*, a la manera castiza, quitándole a la representación visual de la onomatopeya la carga explosiva que se atribuyó a un fenómeno considerado entonces disruptivo, emergente, insospechado. Cierto: hace cincuenta años, en 1962, Mario Vargas Llosa gana el Premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros*, obra que extrapola a la vida civil las atrocidades que se cometen cotidianamente en un colegio militar y que a menudo se invoca como novela inaugural de lo que con el tiempo se convertiría en un nuevo canon literario. Ese mismo año, Carlos Fuentes renueva la novelística de la Revolución mexicana con *La muerte de Artemio Cruz* e incursiona en un género sincrético, entre histórico, fantástico y alegórico, con la novela corta *Aura*; Julio Cortázar publica *Historias de cronopios y de famas*, en las que ya se atisba el espíritu lúdico e iconoclasta que, apenas un año después, animará las páginas de *Rayuela*; Gabriel García Márquez anticipa sus desmesuras tropicales con la publicación de *Los funerales de la Mamá Grande* y Alejo

Carpentier da a la imprenta *El siglo de las luces*, que ha sido calificada por la crítica como su obra mayor y una de las mejores novelas históricas de Hispanoamérica.

Empero, hay obras narrativas inmediatamente anteriores a 1962 que pudieran inscribirse en el mismo fenómeno literario: en 1958 apareció la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, que, con su modernidad urbana, su multiplicidad de voces narrativas, el flujo lírico de sus personajes atemporales y su dimensión crítica, se ubica ya en la que el mismo autor bautizó *la nueva novela hispanoamericana* en un ensayo posterior;<sup>1</sup> y en 1961, Ernesto Sabato publicó *Sobre héroes y tumbas*, que contiene su escalofriante *Informe sobre ciegos*; Juan Carlos Onetti, *El astillero*, que sucede a novelas tan deudoras de la obra de Faulkner —cuya influencia suele considerarse definitiva del *boom*—, como *La vida breve*, *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*, fechadas en la década de los cincuenta, y Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, cuyo pro-

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, 98 pp. Cuadernos de Joaquín Mortiz.

tagonista habrá de esperar unos años para ascender —en términos de personaje, ya que no de jerarquía castrense— al coronel Aurelio Buendía de *Cien años de soledad*.

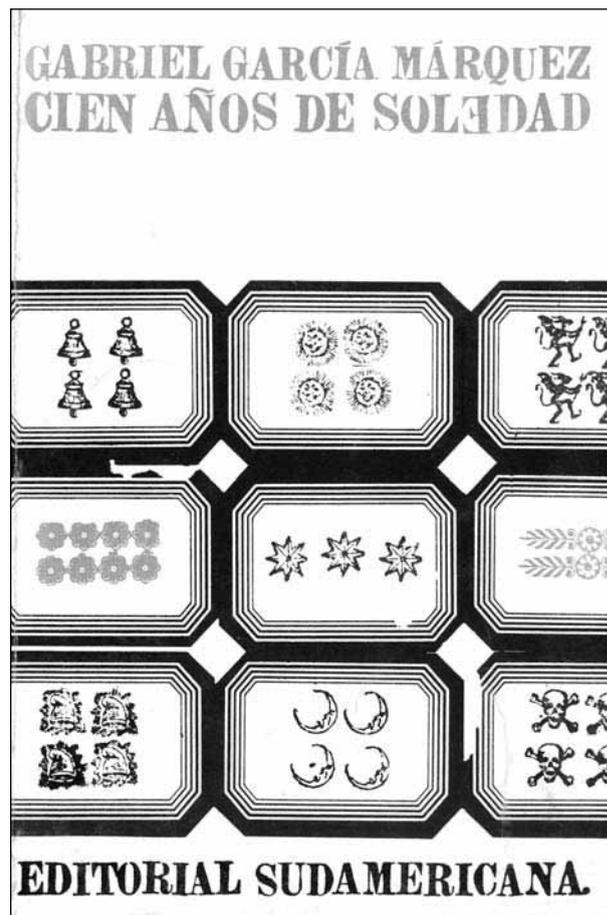
Desde 1958, con la publicación de *La región más transparente* hasta 1967 con la aparición de *Cien años de soledad*, la narrativa hispanoamericana asombra al mundo de las letras con novelas tan deslumbrantes como *Rayuela* (63) de Cortázar, *Vista del amanecer en el trópico* (64) de Guillermo Cabrera Infante, también recipientes del Premio Biblioteca Breve, que se publicaría después, retocada, con el título de *Tres tristes tigres*; *Juntacadáveres* (65) de Onetti; *El lugar sin límites* de José Donoso, *La casa verde* de Vargas Llosa y *Paradiso* de José Lezama Lima (las tres del 66). Una década ciertamente prodigiosa, que marca un hito en la historia de la literatura hispanoamericana.

No hay que pensar, sin embargo, que este fenómeno, como parecen indicarlo las denominaciones *boom* y *nueva novela hispanoamericana*, surge por generación espontánea. No podría haberse dado la literatura fantástica de Cortázar sin el antecedente de Felisberto Hernández o de Jorge Luis Borges; no podría haberse dado *El otoño del patriarca* de García Márquez sin *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, ni *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes sin *Los de abajo* de Mariano Azuela, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán o *La tormenta* y *El desastre* de José Vasconcelos.

La tradición novelística en Hispanoamérica es joven. Si bien es cierto que durante los tiempos de dominación española prosperó en el Nuevo Mundo la lectura de novelas, a pesar de la severa vigilancia del Santo Oficio, como lo ha consignado, en el caso de la Nueva España, Irving Leonard en *Los libros del conquistador*<sup>2</sup> y *La época barroca en el México colonial*,<sup>3</sup> su escritura, en cambio, fue inhibida de tal manera por las autoridades civiles y eclesiásticas, que no se cuenta en las posesiones españolas de ultramar con ninguna novela digna de tal nombre durante esos siglos, lo que confirma, al decir de Vargas Llosa, el carácter subversivo del género. Al igual que en otras colonias españolas, en la Nueva España se escribieron algunos textos narrativos como *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, *Los infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora o *La portentosa vida de la muerte* de Joaquín Bolaños, obras de “tímida ficción”, como califica Alfonso Reyes la primera de ellas, que no son propiamente novelas y que José Rojas Garcidueñas prefirió llamar con buen tino *protonovelas*. No deja de ser significativo que mientras en España el género llegó con la publicación de *El Quijote*

<sup>2</sup> Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, 543 pp. Colección conmemorativa 70 aniversario 58.

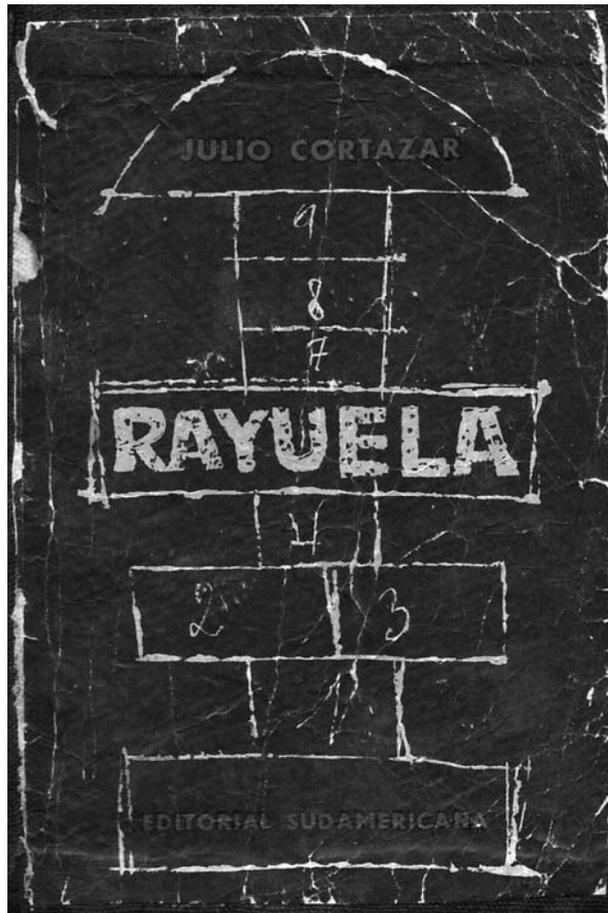
<sup>3</sup> Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 331 pp. Colección popular 129.



en los albores del siglo XVII a su momento culminante, *El Periquillo Sarniento* del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, acaso la primera novela americana que puede considerarse como tal, date de 1816, cuando ya se ha iniciado en México la revolución de independencia.

Visto nuestro continente como una *novela sin novelistas*, los escritores hispanoamericanos del siglo XIX, inmersos en el complejo proceso de emancipación cultural posterior a la independencia política del que habla José Luis Martínez,<sup>4</sup> se dan a la tarea de conquistar, con la articulación de una voz propia, un mundo que, como diría Alejo Carpentier, no ha acabado de pasar por el tamiz de la palabra. Desde entonces hasta el *boom*, nuestras novelas cumplen un cometido identitario: empiezan por apropiarse del paisaje, en correspondencia a lo que, en el campo de la poesía, había hecho Andrés Bello con su *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, que continuaba en lengua española la obra de Rafael Landívar, jesuita guatemalteco vecindado en México, quien, en bien medidos hexámetros latinos —como corresponde al espíritu ilustrado del siglo XVIII—, canta en su *Rusticatio Mexicana* la belleza del paisaje, por donde las diosas de la antigüedad grecolatina deambulan entre nopales y magueyes, aturdidas por el gorjeo de guajolotes y guacamayas. Y acaban por apropiarse de lo que hoy

<sup>4</sup> José Luis Martínez, *La emancipación literaria de México*, Antigua Librería Robredo, México, 1955, 88 pp. México y lo mexicano 21.



en día llamaríamos nuestro patrimonio intangible: la historia, la cultura, la idiosincrasia de nuestros países.

Nuestra novela, en efecto, fue inicialmente telúrica. Había que describir la montaña, los ríos, la pampa, el desierto, la selva para después plantar en tal escenario magnífico y temible, desolado o inextricable, al hombre, que habrá de luchar denodadamente contra esa naturaleza bravía a la que pretende domeñar y que siempre sale vencedora: “Los devoró la selva” son las últimas palabras de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Se trata de la confrontación entre la civilización y la barbarie —o su coexistencia— que plantea Domingo Faustino Sarmiento en el *Facundo* y que ochenta años después sigue vigente en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

Tras la apropiación de un paisaje que hasta entonces no había sido descrito en términos literarios, nuestra novela se hizo crítica. Del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía al mexicano José Revueltas, del argentino Ricardo Güiraldes al peruano José María Arguedas, del ecuatoriano Jorge Icaza al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, denunció la explotación del neocolonialismo norteamericano y las nuevas oligarquías criollas en las minas, las compañías bananeras, los yacimientos petrolíferos, los centros fabriles, y denostó la opresión ejercida por los regímenes autoritarios que han asolado sistemáticamente a nuestros países.

Nuestra novela fue europea y americana. Si bien le dio las espaldas a la tradición hispánica, cuyos cánones

metropolitanos había seguido a pie juntillas durante el periodo colonial, se ajustó a los nuevos modelos europeos, particularmente franceses, y navegó por las aguas del romanticismo, del realismo y del naturalismo hasta desembocar en el modernismo, un movimiento propio e inédito, si bien articulado con elementos provenientes de la literatura europea y sin duda más fértil en la poesía que en la prosa, que representa, por su influencia en la literatura española peninsular de la Generación del 98, el “primer retorno de las carabelas” del que habló José Enrique Rodó. Si nuestra novela tuvo pretensiones cosmopolitas, su referencialidad dominante fue local y dio cuenta de las costumbres y las tradiciones criollas, mestizas o indígenas, de nuestros pueblos. Empezó a hacerse moderna, en el caso de México, con la Revolución de 1910. De Mariano Azuela o Francisco L. Urquiza, que, como los antiguos cronistas, escribieron sus obras al fragor de la batalla, a Martín Luis Guzmán o Agustín Yáñez, quienes, con la distancia de los años, adoptaron una perspectiva histórica, el mundo que reflejaron sus novelas dejó de dividirse dicotómicamente, como solía hacerlo la novelística anterior, en buenos y malos, en héroes y bandoleros, para dar paso a los *bandolhéroes*, como Salvador Novo bautizó, con tan feliz imagen simbiótica, a los personajes de estas obras y a sus referentes históricos.

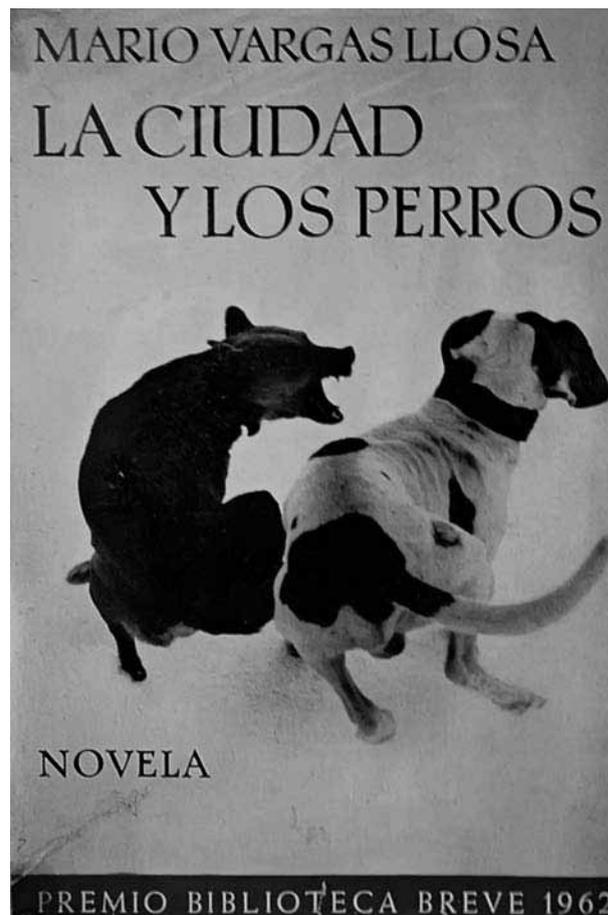
A mediados del siglo xx, la narrativa hispanoamericana cobra una nueva dimensión con respecto a su referencialidad. En 1949, Miguel Ángel Asturias publica la novela *Hombres de maíz*, que Luis Cardoza y Aragón definió como “tiempo sin historia”. Ese mismo año, Alejo Carpentier da a la imprenta *El reino de este mundo*, en cuyo prólogo sustenta su tesis de lo real-maravilloso americano, que deriva de su oposición al movimiento surrealista en el que había abrevado su literatura durante su estancia en París a partir del año 28 y del cual abjura tras realizar un viaje a Haití, donde descubre la presencia cotidiana de lo prodigioso en la realidad de ese país del Caribe, que hace extensiva a la totalidad de nuestra América. “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso americano?” es la pregunta asertiva con la que concluye su ensayo prologal.<sup>5</sup> Seis años más tarde, en 1955, Juan Rulfo publica la novela *Pedro Páramo*, en la que los muertos y los vivos, el pasado y el presente, la historia y el mito alternan en el mundo ubicuo de Comala. Estas tres novelas, cada una a su manera, ensanchan la visión de la realidad, que deja de limitarse a la descripción del paisaje, el registro de las costumbres o la denuncia de los males sociales para ampliar, como dice el propio Carpentier, las escalas y categorías de la realidad. A partir de enton-

<sup>5</sup> Alejo Carpentier, prólogo a *El reino de este mundo*, Compañía General de Ediciones, México, 1969, pp. 7-17.

ces, la novela hispanoamericana no se restringe a narrar lo que los hombres hacen, dicen y piensan, sino que da cuenta también de lo que inventan, lo que recuerdan o lo que asumen como real —sus mitologías, sus creencias, sus cosmogonías— y que constituye una parte de la realidad tan o más sustancial que la que transcurre por la superficie de los acontecimientos. Sin estas obras no podría entenderse el surgimiento unos años más tarde de novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, *La casa verde* o *Cien años de soledad*, en las que la realidad que les ha servido de punto de partida es subvertida por la creación literaria, que nos la devuelve, acrecida por la imaginación, para que la podamos conocer con mayor hondura. Hoy nuestros novelistas —dijo Vargas Llosa cuando apenas emergía la nueva novela latinoamericana— “ya no se esfuerzan por expresar una realidad, sino visiones y obsesiones personales: su realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina”.<sup>6</sup> Creo que con el *boom* al fin se cumplen los anhelos identitarios que abrigaron los primeros novelistas de nuestro continente: las novelas que acabo de mencionar y tantas otras concomitantes a ellas son profundamente americanas porque, acaso por primera vez en la historia de nuestra narrativa, llegaron a ser universales, que no de otra cosa se trata la identidad. Ya lo decía Alfonso Reyes: la única manera de ser provechosamente nacionales es ser generosamente universales.

El *boom* es, pues, un fenómeno literario, cuyos antecedentes se remontan a los orígenes de nuestra vida independiente, si bien puede circunscribirse, ya lo dije, a la década que va de la publicación de *La región más transparente* en 1958 a la de *Cien años de soledad* en 1967 y que comprende novelas ciertamente portentosas que han sido no sólo importantes para la literatura, sino también, y quizá más acusadamente, para la historia de la literatura. Pero también se trata de un fenómeno editorial. Afectadas por la censura franquista que todavía padece España en esos años, las editoriales peninsulares, particularmente la que dirige Carlos Barral, ponen los ojos en la América de lengua española y encienden un potente reflector que ilumina el quehacer literario de algunos escritores, quienes, gracias a sus innegables méritos literarios, se ven favorecidos por esa luz: Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Onetti, Donoso, Cabrera Infante... Sus obras superan con creces los exigüos tirajes que antes difícilmente llegaban a los mil ejemplares; se traducen, apenas editadas, a varias lenguas; se leen por públicos numerosos y heterogéneos y

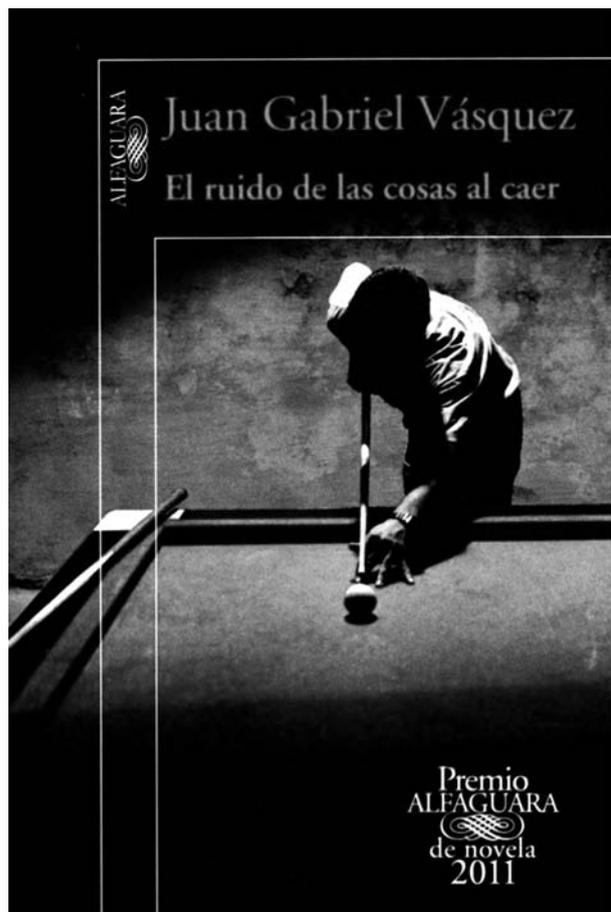
<sup>6</sup> Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” en *Revista de la Universidad de México*, volumen XXIII, número 10, México, junio de 1969, pp. 29-36.



se vuelven objeto de estudio de las metodologías críticas entonces en boga, del estructuralismo al psicoanálisis, pasando por la crítica sociológica, que muchas veces, como lo preconizó Gaston Bachelard, explicaron la flor por el fertilizante. Surge entonces la figura hasta entonces inédita en el mundo de habla española del agente literario, que ayuda a la divulgación de las obras de los grandes autores, aunque éstas no siempre salen ilesas de la imposición de las reglas del mercado editorial.

Llega, empero, un momento, en los años setenta, en que el reflector se apaga. La oscuridad editorial no afecta a la literatura, pero sí a la historia de la literatura. La narrativa hispanoamericana prosigue su fecunda marcha, aunque ya no la ilumine la luz privilegiada que la había hecho brillar en la década anterior; sigue su curso como lo había hecho antes del *boom*, con calidad y constancia, aunque ya no incide tan decisivamente, como antes lo había hecho, en el fenómeno literario. Ni en la crítica. Ni en el mercado.

La literatura del *boom* está inscrita, pues, en la joven tradición novelística hispanoamericana, de la que se nutrió (igual que de otras innumerables *filias* universales, que van de las novelas de caballería a Faulkner, de Balzac a Nabokov, de Edgar Allan Poe a Keats, del barroco al surrealismo, del *jazz* al cinematógrafo). Lo original y determinante es que vino *de regreso* de esa tradición, es decir que la asimiló y la rompió. O mejor dicho, que se apropió de ella al romperla, de acuerdo con el aserto



de Octavio Paz según el cual “la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado”.<sup>7</sup> Pues bien: las generaciones literarias sucesivas vienen *de regreso del regreso*. ¿Qué significa esto? Significa que los escritores hispanoamericanos posteriores al *boom* han asimilado el canon establecido por Cortázar, Fuentes, Donoso, García Márquez, Vargas Llosa, Cabrera Infante y han podido, gracias precisamente a esa asimilación, romperlo, subvertirlo para articular una nueva voz, a saber si un nuevo canon.

El *boomerang*. Con esta metáfora, Carlos Fuentes denominó a la generación mexicana de escritores que se habían agrupado bajo la autodenominación *crack*: Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Vicente Herrasti, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz. En 1992, cuando se cumplía el quinto centenario del llamado descubrimiento de América, algunos de estos escritores, a la sazón veinteañeros, y otros más que no necesariamente formaban parte de ese grupo, se manifestaron en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt —dedicada ese año a México— en contra del realismo mágico. Recuerdo que el público alemán que asistía a las mesas redondas que entonces se celebraron no entendía que en México —el país de la primera revolución social del siglo XX; el país surrealista por excelencia, como lo había calificado André Breton; el país

<sup>7</sup> Octavio Paz, prólogo a *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, Siglo XXI Editores, México, 1969, p. 5.

de Frida Kahlo, Diego Rivera y las calaveritas de azúcar; el país de la presencia cotidiana de la muerte en el mundo de los vivos a juzgar por *El laberinto de la soledad* Pedro Páramo—, los narradores pretendieran escribir novelas internacionales, psicológicas o policiales. Era como desperdiciar el escenario. Los europeos querían que siguiera lloviendo por años en ese Macondo mágico con el que se identificaba al Nuevo Mundo y que tantos prodigios suscitaba. *Un largo adiós a Macondo*, por cierto, tituló Eduardo García Aguilar el prólogo a una antología del cuento colombiano contemporáneo que publicó la Universidad Nacional Autónoma de México en 1994.<sup>8</sup>

La denominación *boomerang*, de suyo afortunada por su vinculación sonora y gráfica con el *boom* y, al mismo tiempo, con la idea de que lo que va de ida regresa, enriquecido por todo lo que adquirió en el periplo, puede ser aplicable no sólo al *crack*, sino, extensivamente, a la escritura narrativa hispanoamericana posterior al *boom*, de Luisa Valenzuela y César Aira en Argentina a Senel Paz y Leonardo Padura en Cuba; de Antonio Skármeta y Diamela Eltit en Chile a Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega en Puerto Rico; de Darío Jaramillo y Rafael Humberto Moreno-Durán en Colombia a Claribel Alegría y Sergio Ramírez en Centroamérica; de Ednodio Quintero y Luis Britto García en Venezuela a Hernán Lara Zavala y Juan Villoro en México.

No es fácil hablar de una literatura que se está escribiendo todavía y frente a la cual no tenemos suficiente distancia crítica. Hay, empero, algunas características generales de la narrativa hispanoamericana de nuestros días que quisiera enumerar con el propósito de rastrear, así sea de manera muy sucinta y esquemática, tanto lo que heredó del *boom* como lo que desechó de él en su largo adiós a Macondo.

1. Nuestra novela ha dejado de ser experimental. Ha heredado los muchos y muy audaces recursos que los escritores del *boom*, lectores de Faulkner o de Joyce, utilizaron experimentalmente en sus obras, como la posibilidad de lecturas múltiples de *Rayuela* o el monólogo delirante de Ixca Cienfuegos en *La región más transparente* o los diálogos simultáneos en *Conversación en La Catedral*, pero estos recursos han dejado de ser un fin en sí mismos y se han subordinado a lo que ahora parece ser lo único importante: contar una buena historia de la mejor manera posible.

2. La imaginación, como la nostalgia —¡ay!—, ya no es lo que era antes. Qué bueno que se exacerbó, en la literatura del *boom*, para dar cuenta de un universo no explotado con anterioridad suficientemente. Pero esa imaginación hiperbólica, que se había desbordado con

<sup>8</sup> Eduardo García Aguilar, *Veinte ante el milenio. Cuento colombiano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de... UNAM, México, 1994, pp. 7-22. Textos de Difusión Cultural, Serie Antologías.

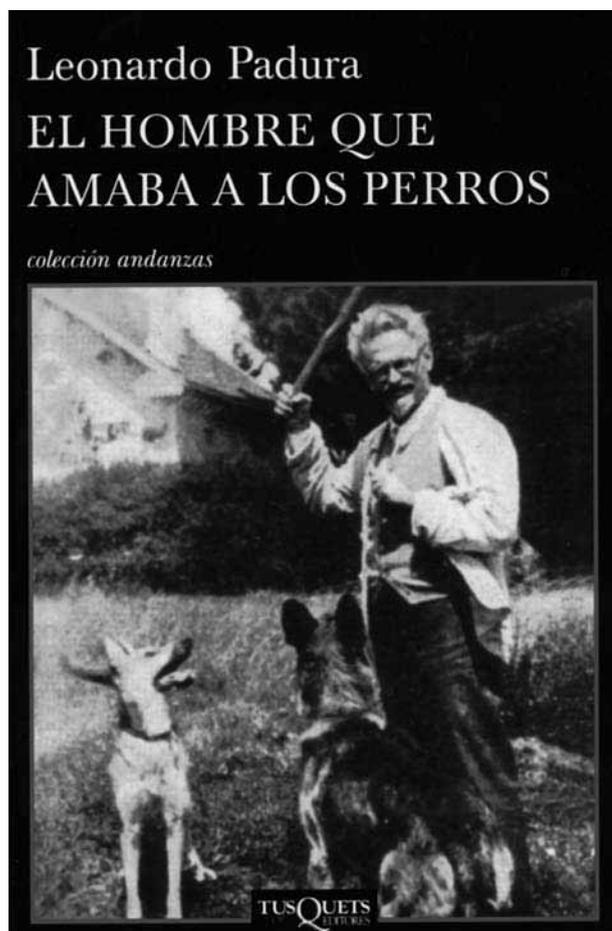
generosidad en la escritura de novelas como *Cien años de soledad*, perdió su razón de ser una vez que, en su momento culminante, fue capaz de articular nuestra épica moderna y, exhausta, empezó a transitar mecánicamente por los cada vez más pavimentados caminos del realismo mágico. Creo, con el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, que la novela hispanoamericana ha refrenado esa imaginación desbordada y ha dado un vuelco hacia la objetividad, entendida en un sentido amplio y abierto, sí, pero no incontinente. Al parecer, el novelista de hoy pretende infundir en el lector la certidumbre de que lo que lee, si bien es imaginario —como, por naturaleza, lo es la literatura de ficción—, también es literariamente cierto con relación a la realidad referencial. Me parece que a esta nueva actitud se debe el auge sin precedentes de la novela histórica entre nosotros. Baste mencionar algunos títulos como *Santa Evita* y *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez, *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura. Y en el caso de México, dignas sucesoras de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, *Península, península* de Hernán Lara Zavala, *La invasión* de Ignacio Solares, *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán, *El seductor de la patria* de Enrique Serna, *Yo, la peor* de Mónica Lavín, *Expediente del atentado* de Álvaro Uribe...

3. El problema de la identidad, que tanto preocupó y ocupó a novelistas, ensayistas, filósofos, pintores, mú-

sicos, cineastas, ha sido superado. Al menos —y me refiero particularmente al caso de México, que puede hacerse extensivo a toda Hispanoamérica— ya no es objeto de búsqueda de nuestras expresiones literarias, filosóficas o artísticas, lo que significa que, acaso sin saberlo, ya la hemos encontrado. Como lo anhelaba Jorge Cuesta, nuestra literatura ya no se interesa en ser nacional, sino en ser literatura, sin que por ello deje de ser mexicana.<sup>9</sup> Jorge Volpi —para continuar con los miembros de la generación del *crack* o del *boomerang*, según Fuentes escribe una novela, *En busca de Klingsor*, que se sitúa en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial; Ignacio Padilla, en *Amphytrion*, hace alusión a cualquier país de atrás de lo que antes de la caída del muro de Berlín se llamaba *la cortina de hierro*; Vicente Herrasti toma al filósofo presocrático Gorgias, a quien Platón le dedica un diálogo, como tema de *La muerte del filósofo*, y Pedro Ángel Palou dedica una novela, ¿por qué no?, a la figura del campesino revolucionario Emiliano Zapata. Estos escritores son mexicanos en la medida en que ya no necesitan serlo. Y lo son gracias a quienes, como Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Octavio Paz o Carlos Fuentes, los liberaron de esa necesidad.

Nuestra novela es joven. Madura con el *boom*. Y ahora viene de regreso del *boom*. He ahí el *boomerang*. **U**

<sup>9</sup> Cf. Jorge Cuesta, "La literatura y el nacionalismo" en *Poemas y ensayos*, UNAM, México, 1978, volumen II, pp. 96-101. *Poemas y Ensayos*.



# Nada es tan serio como la diversión

Juan Villoro

*La imaginación literaria como mecánica de la creación es lo que encuentra Juan Villoro en la obra de Francisco Hinojosa, quien a través de libros como Cuentos héticos, Mexican Chicago y La peor señora del mundo, entre otros, ha creado un universo propio que lo sitúa como uno de los escritores clave de la literatura mexicana actual.*

Francisco Hinojosa es un caso único de la literatura mexicana. Para encontrar algo convencional en su escritura hay que remontarse a sus recónditos orígenes, cuando publicó el largo poema *Robinson, perseguido*, bajo la influencia clásica de Saint-John Perse, y a la tesis de licenciatura que concibió sobre Adolfo Bioy Casares.

Tuve la suerte de vivir con él cuando los dos comenzábamos a escribir. Compartíamos una pequeña casa cerca del convento de Churubusco. Su biblioteca superaba con creces a la mía y mostraba una clara predilección por la poesía y el ensayo. Los intereses de Pancho a fines de los años setenta prefiguraban su insólita literatura: escuchaba cantos gregorianos, tenía un método de su invención para leer *Rayuela* en forma más audaz que las variantes propuestas por Cortázar, se interesaba en la relación entre poesía y matemáticas y anhelaba tripular un planeador.

Era un cocinero desordenado, inventivo y espléndido. La estufa quedaba como un lienzo de Jackson Pollock, pero el resultado valía la pena. Esa exploración del gusto sin recetas anunciaba su arriesgada literatura.

No es fácil que alguien de sólida formación se transfigure en un vanguardista capaz de sugerir que su originalidad carece de antecedentes. Fue lo que ocurrió con Francisco Hinojosa. Si tuviera que destacar el Momento que sirvió de rito de paso para llegar a su nueva y definitiva concepción estética, no dudaría en elegir la tarde en que regresó a casa en estado de éxtasis. Había presenciado un accidente en Río Churubusco. Un camión de refrescos se volcó sin que hubiera muertos, pero las botellas estallaron en el piso y el aire se convirtió en una nube espumosa que olía a impecables naranjas químicas. “¡No sabes qué maravilla!”, exclamó Pancho, con la camisa empapada, como quien acaba de recibir un bautismo.

El poeta que escribía del naufragio Robinson había encontrado un oleaje a su medida. Aquel aire artificial y cargado de edulcorantes era una metáfora de los estallidos que prepararía en la página.

Después de leer los juguetes narrativos de Donald Barthelme, Hinojosa entendió la realidad como un mecano que el lector debe armar y, sobre todo, desarmar. Concibió textos tan escuetos como la lista de com-

pras del supermercado, pero cargados de sentidos ocultos. La forma geométrica que mejor describe sus desafiantes estructuras es el quecosaedro.

Desde su primer libro de relatos, *Informe negro*, no utilizó el disparate para romper la lógica, sino para crearla. Trabaja en escenarios rotos, desmadrosos, desaforados, donde lo real se altera para revelar secretos sin apelar a lo sobrenatural. El narrador que se adentró en una inmensa nube de refresco en Río Churubusco, entendió que su acceso a la fantasía iba a depender de extremar lo cotidiano.

El cuento “La verdadera historia de Nelson Ives” resume sus recursos inventivos. Un escritor de *best-sellers* encuentra estímulos en los sueños y el inconsciente, pero también en los aparatos que le envía su mujer; a tal grado, que tanto él como su esposa acaban convertidos en máquinas descompuestas. En forma fascinante, la trama desarregla la realidad y el propio relato. Estamos ante un dispositivo narrativo sin instrucciones de uso, que al operar en forma inesperada, equívoca, muestra las fisuras del entorno. El arte existe porque el mundo está malhecho. Nada lo capta mejor que un cortocircuito. Por eso, la literatura de Hinojosa saca chispas.

Su sorprendente imaginación no podía limitarse al escéptico mundo de los adultos. La literatura infantil, forma del arte donde la invención puede ser todo lo exagerada que se quiera a condición de que resulte lógica, amplió su cartografía sin fronteras.

Una veintena de libros acreditan a Francisco Hinojosa como el mejor autor infantil de nuestra tradición. Como todo iconoclasta que se respete, es un clásico. Los mundos que ha inventado en beneficio de la inteligencia de los niños son ricos y heterodoxos. Ha reciclado temas eternos, como la competencia entre el bien y el mal (*Léperas contra mocosos*), pero también ha sido altamente transgresor, evitando el final feliz (*Una semana en Lugano*).

Quien haya visto jugar a un niño sabe que nada es tan serio como la diversión. La literatura infantil es una rama de la filosofía —en especial de la ética— que se expresa a través de fábulas. No hay modo de escribir para niños sin abordar las Grandes Preguntas: ¿qué hay más allá de la muerte?, ¿cómo son las cosas cuando nadie las ve?, ¿es posible perder la sombra?, ¿la amistad depende de lo que nos dan o de lo que necesitamos?, ¿por qué los personajes merecen la felicidad que buscan y por lo general reciben en la última página?

Consciente de que al escribir para menores de edad practica un género de altos vuelos, Hinojosa se presentó a un congreso literario presidido por Álvaro Mutis en la Universidad de Las Américas, de Puebla, con un cuento infantil: *La peor señora del mundo*.

Quienes lo escuchamos aquella vez descubrimos un material inaudito, un cuento que satisfacía los requeri-

mientos de la mejor literatura para niños y planteaba una honda parábola moral. ¿Hacer el bien depende de una convicción íntima o de una estrategia de conveniencia? La Peor Señora del Mundo cambia de conducta por una coacción externa. ¿Se trata de un viraje ético? El título del relato brinda la respuesta.

Obra maestra disfrutada por cientos de miles de lectores, *La peor señora del mundo* ha sido adaptada al teatro, la comedia musical, el cine de dibujos animados y el teatro guiñol sin perder su fuerza. Como *Alicia en el país de las maravillas* o *Caperucita roja*, su núcleo refulgente resiste las más diversas versiones.

Con cierto exceso, se considera que el ser humano se caracteriza por el pensamiento. Esta deseable definición es desmentida a diario por congéneres que, sencillamente, se niegan a razonar. En cambio, no hay modo de ser humano sin hacer comparaciones. La clasificación se nos da más que la argumentación. En otras palabras: todo mundo compara al Hinojosa para adultos con el Hinojosa para niños. El gesto es tan ocioso como inevitable.

Pero el escritor Hinojosa sólo puede ser entendido en forma unitaria. Por eso, en este disco, ha decidido leer en los registros variados e indisolubles que conforman su estética.



“A los pinches chamacos” representa el mejor puente entre el narrador que apela a la mente infantil y el que alude a la desconfiada razón adulta. En esta puesta en escena de una voz joven, el lector “escucha” situaciones a un tiempo ingenuas y dramáticas, sórdidas e inocentes. Texto híbrido de un autor inclasificable, “A los pinches chamacos” descifra el misterio de una adolescencia crítica y demuestra que nadie está tan cerca del acabamiento como quien descubre las cosas por primera vez. En un rito de paso algo muere para que algo nazca. Es el tránsito que se cumple en este relato.

He demorado en encomiar la carta superior de Hinojosa, el as con que remata sus apuestas: el sentido del humor. En la tradición anglosajona resulta casi imposible que un escritor de fuste rehuya la ironía entendida como atributo de la inteligencia. En la tradición latinoamericana, el humorismo se ha visto como algo divertido pero poco profundo. Así lo consignó Jorge Ibarguengoitía, excepción risueña en nuestra adusta literatura, en su célebre texto: “Humorista: agítese antes de usarse”.

Hinojosa se atreve no sólo a usar el humor sino a convertirlo en eje y razón de ser de su escritura. Es im-

posible leerlo sin recordar lo que Augusto Monterroso dijo sobre el tema: “La verdadera función del humorista es hacer pensar, y a veces, hasta hacer reír”. El dislate, el sarcasmo, la puntada insólita develan cómo es lo real cuando se despeina y desordena.

Después de perfeccionar sus recursos como cuentista a contrapelo en *Informe negro*, *Cuentos héticos*, *Memorias de un hombre en el fondo bueno* y *Un tipo de cuidado*, Hinojosa regresó a su primer amor, la poesía.

Sabemos, por Karl Marx, que los sucesos históricos tienen tendencia a repetirse; primero ocurren como tragedia, luego como comedia.

*Poesía eras tú* es un romance en los dos sentidos de la palabra; trata de una historia de amor y la relata con la añeja técnica del poema narrativo, que va de los rapsodas griegos y el romance español a los corridos mexicanos.

Enamorado de su musa, el protagonista escribe cartas sin esperar respuesta, confirmando la principal tesis de Denis de Rougemont en *Amor y Occidente*: nada estimula tanto la elocuencia como la pasión no correspondida. Pero no estamos ante un Ovidio que procura *Remedios de amor* sino ante un trovador de oficina, un burócrata de los sentimientos, un licenciado del memorándum emotivo que levanta inventario de su propio ridículo.

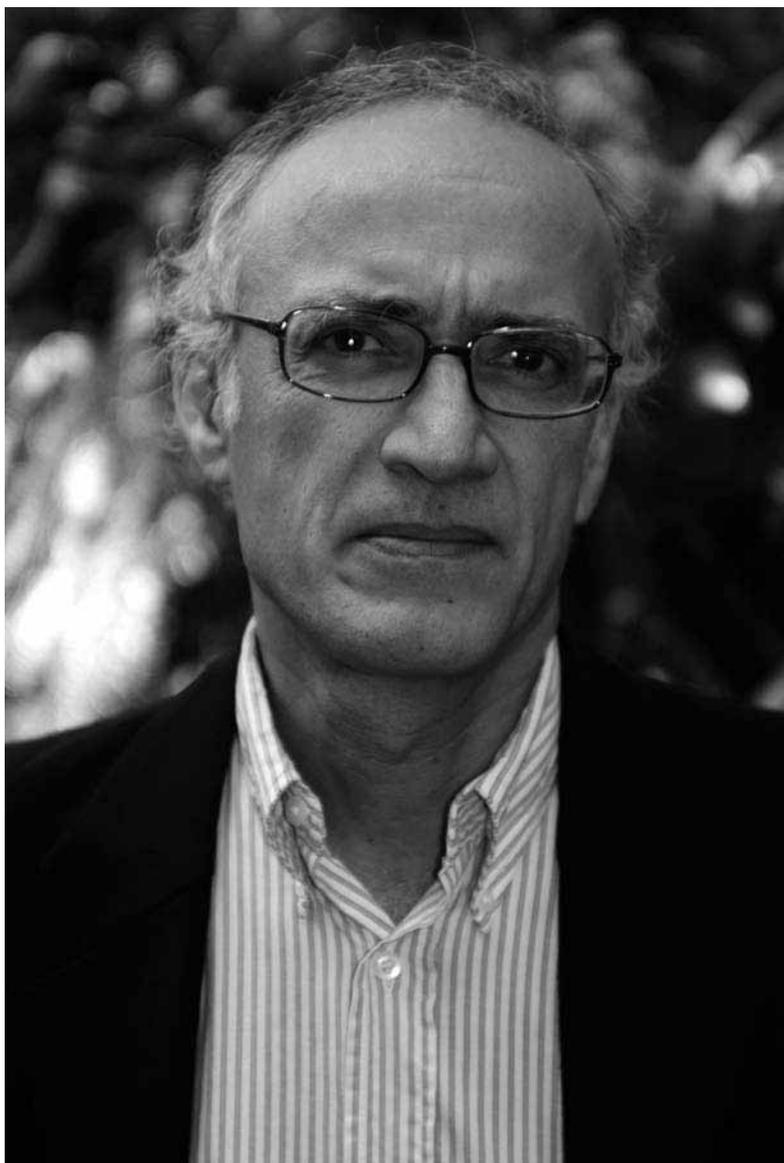
Desde el primer momento, el lector se sabe más inteligente y sofisticado que el enamorado que solicita a una legisladora leyes que regulen su libido.

Todo libro depende de la voz narrativa. Para aceptarla y creer en ella debe tener la autoridad que otorga la verosimilitud. Hinojosa logra algo casi imposible: el autor manifiesto del libro es un tarado fascinante. Estamos por encima de él, pero no podemos dejar de leerlo. Esto conduce a una paradoja: el autor externo —Hinojosa— nos manipula con habilidad a través de un incompetente.

En su novela autobiográfica *El mundo*, Juan José Millás habla del desconcertante aparato que vendía su padre: un bisturí que cauterizaba. Con él, un cirujano podía abrir y cerrar la piel al mismo tiempo.

El estilo literario de Francisco Hinojosa es una herramienta semejante: un desarmador que quita tornillos para construir. En sus páginas, las formas descartadas de lo cotidiano se reordenan con inesperada elocuencia. Lo que en apariencia resulta inservible —los equívocos, lo ridículo, los lapsus, las emociones fallidas— va a dar ahí. ¿Es posible que el arte provenga de aquello que parece repudiarlo? Sí, si el artífice es supremo.

Con humor y sabiduría, el juguetero Hinojosa repara el mundo. **U**



Francisco Hinojosa

Este texto forma parte del disco *Voz Viva* de Francisco Hinojosa que próximamente publicará la Dirección de Literatura de la UNAM.

# Patrimonio cultural de México

Eduardo Matos Moctezuma

*En estas palabras dichas ante el Presidente electo de México Enrique Peña Nieto, el cinco de noviembre pasado, en el marco de la reunión con personalidades del rubro de la cultura, el antropólogo y arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma traza una serie de tareas fundamentales para la protección de la riqueza y la diversidad de nuestro patrimonio cultural.*

El patrimonio cultural de México es todo aquello que nos caracteriza como mexicanos. Son nuestros vestigios del pasado, tanto prehispánicos como coloniales e históricos, todo lo que las generaciones anteriores nos legaron y que forman parte substancial de nuestra historia. También lo son las tradiciones y leyendas; lo que comemos y la manera de hablar: las lenguas indígenas y el dejo del castellano; los productos de nuestros artesanos y las grandes manifestaciones de nuestros artistas.

La cultura la creamos cotidianamente. Está en la manera en que nos expresamos y la forma particular en que vivimos. También la vemos en todo aquello con lo que nos identificamos. La aprendemos desde niños en los juegos y en los cantos que nos son propios y se va enriqueciendo a medida que crecemos.

Es por eso que hay que investigar, difundir y defender el patrimonio cultural, pues es parte fundamental de nuestro ser como nación. Por ello, voy a aludir a algu-

nos puntos que considero impostergables para la preservación de este legado que es parte esencial de nuestra historia, pues nos llevan a conocer nuestro origen y nuestro presente, a conocernos a nosotros mismos...

## LA INVESTIGACIÓN DE NUESTRO PASADO Y DE NUESTRO PRESENTE

Este apartado debe incrementarse desde la perspectiva antropológica. Esto comprende a la arqueología, que nos lleva a conocer al hombre que creó aldeas, ciudades, utensilios, expresiones estéticas y dioses; de la lingüística que nos permite saber acerca de las lenguas que hablaron los antiguos habitantes de Mesoamérica y que aún hoy persisten en por lo menos cincuenta y seis etnias indígenas; la etnología que atiende las características de estos pueblos con sus propias costumbres y su propia visión del universo, que dejó sentir su voz desde

lo profundo de la selva chiapaneca; la antropología física que estudia al hombre que fue y al hombre actual desde la perspectiva de su genética y de sus particularidades físicas. Deberán atenderse aquellos proyectos de carácter regional en donde puedan participar tanto las universidades estatales y especialistas en diversas ramas de las ciencias para poder tener una visión integral desde el mundo prehispánico hasta el momento actual, con el fin de plantear soluciones en bien de la población estudiada.

Lo anterior requiere de apoyos que van desde incorporar nuevas tecnologías a la investigación hasta el mejoramiento de los centros en donde se forman nuevos cuadros de investigadores y de artistas. De igual manera están los centros en los que se atiende la conservación y restauración del patrimonio arqueológico y artístico. Hay que pensar que invertir en la preparación de nuevos y mejores investigadores así como en quienes cultivan las diferentes expresiones artísticas redundará en bien del conocimiento y del quehacer cultural de México.

#### LA DECLARATORIA DE ZONAS ARQUEOLÓGICAS, COLONIALES E HISTÓRICAS

Estas declaratorias son prioritarias y hay que incrementarlas, pues con ellas se protege en buena medida los monumentos y su contenido histórico. Hay que evitar la instalación de espectáculos como el de luz y sonido, conciertos y festivales, pues en no pocas ocasiones conllevan destrucción y daño que afecta la dignidad e integridad de los monumentos.

#### LA CREACIÓN DE NUEVOS MUSEOS

Esta práctica debe continuar siempre y cuando se fundamente y responda a las necesidades de la comunidad y a la preservación adecuada de los acervos bajo la supervisión de especialistas en la materia. Recordemos que los museos, según su contenido, son portadores de enseñanza que se complementan con la que el alumno recibe en las aulas, aunque hoy por hoy la situación de la educación en nuestro país sea lamentable. Por otro lado, hay que desechar las malas prácticas de utilizar estos recintos para actividades que poco o nada tienen que ver con ellos. Está vigente el Acuerdo presidencial publicado en el Diario Oficial en 1986 por medio del cual se establece que:

Los museos, monumentos arqueológicos, históricos y paleontológicos, así como las zonas de dichos monumentos,

bajo la responsabilidad del Instituto Nacional de Antropología e Historia, no serán utilizados por ninguna persona física o moral, entidad federal, estatal o municipal, con fines ajenos a su objeto o naturaleza, salvo lo dispuesto en este acuerdo.

#### UNIVERSALIDAD DE LA CULTURA

Debemos estar abiertos a las expresiones universales y hacerlas nuestras, a la vez que debemos dar a conocer los valores culturales propios a la comunidad internacional. Muchos de nuestros sitios arqueológicos han sido declarados por la UNESCO como patrimonio de la humanidad. Sería importante, dentro de este rubro, enfatizar la necesidad de proponer a este organismo internacional nuevos sitios además de promover que las diferentes lenguas indígenas de México sean declaradas como parte del patrimonio intangible. Todo lo anterior nos compromete con el mundo y con nosotros mismos.

#### RECTORÍA DEL ESTADO

Bienvenidos los medios económicos no oficiales que tiendan a ayudar en la tarea de la investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural. Sin embargo, es necesario e indispensable que la rectoría del Estado esté presente a través de las instituciones que por ley tienen a su cargo estas labores. Son éstas instituciones (el INAH, el INBA) las que deben marcar la pauta a seguir con respeto irrestricto a su responsabilidad legal.

Señor Presidente electo Enrique Peña Nieto:

El país que usted gobernará tiene uno de los patrimonios más ricos y vastos del mundo. Con la preocupación común por su preservación, confiamos en que su gobierno tome las determinaciones más adecuadas al diseñar una política cultural que preserve y dignifique ese patrimonio. México es reconocido en el mundo por su cultura. Se conocen nuestros monumentos ancestrales tanto prehispánicos como coloniales e históricos. Se sabe de nuestros grandes pintores, de nuestros literatos y músicos. Se ha dicho que el petróleo algún día se acabará, pero la cultura no, pues es parte fundamental de nosotros mismos. La llevamos a flor de piel y ella nos caracteriza como nación. Estamos ante una oportunidad única de que hagamos conciencia de lo que representa y, lo más importante, que la recibimos como legado y que debemos entregarla como tal a las futuras generaciones. Es, simplemente, patrimonio del pueblo de México. **U**

Ósip Mandelstam

# Escribe en el viento

Fabienne Bradu

*La literatura rusa de la primera mitad del siglo XX, pese a Stalin, dio algunas de las voces más interesantes de su tiempo, como Maiakovski, Bulgákov, Marina Tzvetáieva o Anna Akhmatova. Fabienne Bradu, a través de este ensayo sobre el martirio de Ósip Mandelstam por la policía soviética, reflexiona acerca de las relaciones siempre complejas entre la poesía y el poder.*

*Tanto para eso, madre, pero entramos llorando,  
pero entramos llorando al laberinto  
como si nos cortaran el origen. Después  
el carácter, la guerra.*  
Gonzalo Rojas, "Uno escribe en el viento".

En un volumen de sus memorias tituladas *Gentes, años, vida*, Ilya Erenburg evoca a Ósip Mandelstam: "Consero en mi memoria muchos de sus versos, me los repito a menudo como si fueran fórmulas mágicas; miro hacia atrás y me siento feliz por haber vivido junto a él en su mismo plazo... Pero, ¿a quién podía molestar este poeta de cuerpo enfermizo, con sus poemas cuya música llenaba nuestras noches?"

Más de uno se habrá hecho esta pregunta y quizás hasta el mismo Ósip Mandelstam se la planteó la noche del 16 al 17 de mayo de 1934, en que no durmió para nada. Anna Akhmatova había llegado de visita esa tarde y conversaba con Nadejda, la esposa del poeta, antes de prepararse a dormir en un rincón de la cocina. Ósip Mandelstam intentaba concluir una demorada conversación con un tal Brodski, un inoportuno y hasta turbio personaje que nada tiene que ver con el buen Joseph. Hacia la una, tocaron la puerta. Nadejda re-

cuerda que los policías invadieron el diminuto departamento moscovita sin decir una palabra y comenzaron a pesquisar por todos lados. Era evidente que buscaban algo. Pero, ¿qué? Despreciaban las prosas cuyas hojas iban cayendo al suelo hasta formar el más insólito y culto tapete bajo las botas de la antigua *tcheka*, rebautizada NKVD bajo Stalin. Leían velozmente los manuscritos que Nadejda conservaba en un baúl, un poco contra la voluntad de su marido que sostenía que tenía toda su poesía a inmejorable resguardo, es decir, en su cabeza. Pero tampoco los agentes parecían satisfechos con lo que hallaban. ¿Qué les iba a importar la relación que Ósip Mandelstam se proponía explorar en unos poemas entre la dificultad de respirar, a causa de su enfermedad cardíaca, y el oxígeno liberador de la poesía? A las siete de la mañana se llevaron un montón de papeles junto con el poeta hasta la temible Lubianka, la sede moscovita de la policía secreta.

Anna Akhmatova le aconsejó a Nadedja no recoger las hojas que tapizaban el departamento y todavía registraban las huellas de la perquisición nocturna. Las mujeres salieron un rato en busca de ayuda y, a su regreso, oyeron que de nuevo tocaban la puerta. Uno de los agentes estaba de vuelta para una segunda perquisi-

ción, lo cual daba a entender que lo que andaban buscando no se encontraba entre los papeles que se habían llevado unas horas antes, en la primera perquisición. Ahora sabemos que iban en pos de un poema en particular, uno que aludía al “Judas de los pueblos futuros”, al “demonio sifilítico”, a la “mentira de seis dedos”, al “sirviente del diablo”, al “presidente de la peste”, al “descuartizador de campesinos”, al “ídolo de la montaña”, en pocas palabras: al todopoderoso Stalin. Pero el agente se fue con las manos vacías.

Ósip Mandelstam quedó prisionero de la NKVD durante unos quince días: lo sometieron a largos interrogatorios y lo privaron de sueño, lo alimentaron con comida salada sin darle de beber, lo encerraron en una celda con una camisa de fuerza, todo esto por un poema que él nunca había *escrito*. Digo bien: *escrito*, porque el poema satírico contra Stalin, ése que los agentes en vano buscaban, lo había compuesto como solía componer toda su poesía: en su mente. Solía decir su poesía en voz alta como si esto fuera suficiente para darle existencia. Había recitado el poema contra Stalin a los amigos más cercanos, a los más confiables, pero, poco a poco, el círculo fue ensanchándose y oídos menos escrupulosos oyeron los versos de los labios de Mandelstam. Lo cierto es que el poema no existía en el papel, lo cual hubiese sido la prueba indiscutible y fehaciente del insulto a Stalin. Era, huelga recordarlo, el periodo del culto a la personalidad y Stalin era más intocable que Mahoma actualmente.

Nadedja no sólo puso a buen resguardo los manuscritos de su marido que habían quedado en el departamento, sino que movió cielo y tierra para buscar ayuda entre las autoridades soviéticas para liberar al poeta. Logró que Boukharine, miembro del comité central y director del periódico *Izvestia*, interviniera a favor de Mandelstam. Pero hay que precisar que Boukharine sólo se decidió a hacerlo porque no conocía el poema de Mandelstam y, por lo tanto, no podía estimar la gravedad de la situación. De lo contrario, no habría movido un dedo. En cambio, días antes del arresto, Boris Pasternak sí había oído el poema de marras de boca de Mandelstam, con quien se había cruzado en una calle de Moscú. El hecho de que conociera el tenor del poema hizo que trastabillara en sus respuestas a la llamada telefónica de Stalin, quien pretendía cuestionarlo acerca del valor del poeta y de su obra. Lo que en realidad sucedía era que Boris Pasternak no sabía si Stalin había leído el poema y ésta fue la razón de su tartamudeo inicial. Aunque hasta hoy la duda subsista, lo más seguro es que Stalin tampoco lo había leído porque, de lo contrario, Ósip Mandelstam hubiera sido fusilado en el acto. Además, ¿cómo lo habría podido leer Stalin si el poema no era legible, pues nunca había sido escrito? Todo parecía una comedia de enredos, una sucesión de *quid pro quo*,

de diálogos de sordos en una ciudad colmada de oídos abiertos. El poema era sólo un rumor que el viento se había llevado, unos puros murmullos, apenas un puñado de palabras.

La prueba que el juez esgrimió en el interrogatorio final fue una copia del poema, escrita por la mano de algún oído delator cuya identidad aún permanece desconocida. Ósip Mandelstam no negó la autoría del poema, aunque habría podido hacerlo, y lo firmó con su puño y letra al cabo de los días de maltrato por parte de los agentes de la NKVD. Pero, gracias a la intervención de Boukharine, Mandelstam no fue fusilado sino condenado a relegación en Siberia occidental y luego en Crimea, en la ciudad de Veronezh, donde pasó tres años junto con Nadedja.

La condena de Mandelstam constituye uno de los episodios más espeluznantes en la historia de las relaciones entre la literatura y el poder político. En efecto, ¿no resulta un dislate inaudito condenar a un poeta por un poema que nunca fue vertido al papel y nunca fue publicado, sino, a lo sumo, recitado a unas cuantas personas? Si hubiera habido un asomo de legalidad en el asunto, se habría podido argumentar que un poema no escrito es inexistente y nadie puede ser condenado por soplar unas palabras al viento. A partir de 1935, ningún redactor se atrevió a publicar los textos del poeta proscrito, lo cual confería a su obra un semblante más fantasmal aun en la medida en que ésta sólo seguía existiendo en su mente y, tiempo después, en la mente de Nadedja, que la fue aprendiendo de memoria por temor a que se perdieran para siempre los manuscritos reconstruidos por el poeta a partir de su arresto.

Pese a todo, los años pasados en Veronezh fueron fructíferos por ráfagas consecutivas: allí Ósip Mandelstam escribió tres cuadernos de poesía que fueron reunidos y publicados póstumamente con el título de *Cuadernos de Veronezh*. Anna Akhmatova escribió después de una visita a los relegados, del 5 al 11 de febrero de 1936: “Es sorprendente cómo el espacio, la inmensidad, la respiración profunda surgían en los poemas de Mandelstam precisamente en Veronezh, donde no estaba para nada libre”. En marzo de 1936, la acmeísta igualmente perseguida escribió su célebre poema “Veronezh”, donde se lee: “Pero en el cuarto del poeta proscrito / alternan su vigilancia la Musa y el miedo / Y viene la noche / que no tendrá aurora”. Se sabe que durante ese periodo, Mandelstam solía leer un libro titulado: *Poetas españoles y portugueses víctimas de la Inquisición*, que se había publicado dos años antes en Leningrado. Le fascinaba un poeta judeoespañol que cada día componía un soneto en su cabeza y conservaba en su memoria los poemas concebidos durante su encarcelamiento. Entre la Inquisición y la URSS de Stalin, el tiempo no había pasado; tampoco las formas de

resistencia. Sin embargo, Ósip Mandelstam no fue ningún héroe. Intentó suicidarse con una navaja Gillette que siempre conservaba oculta en la suela de su zapato, padeció alucinaciones y enloqueció de miedo, pero defendió como nadie lo que él mismo llamaba la “libertad silenciosa”, la libertad interior que le inspiró estos versos:

Privándome de los mares y del impulso y del ala,  
dándole a mi pie el asiento de una tierra violenta,  
¿qué obtuvieron? Brillante cálculo:  
no me pudieron quitar estos labios que se mueven.

La pareja sobrevivió gracias al dinero que mandaban familiares y los pocos amigos que les quedaban. En enero de 1937 Mandelstam intentó escribir una “Oda a Stalin” para así tratar de salvar su vida y la de su compañera. Pero, según su biógrafo Ralph Dutli, “el resultado fue una oda de una ambigüedad extrema, que oscila entre una pseudoloa pasada de tono, elementos paródicos e insultos disfrazados”.<sup>1</sup> Por supuesto, fue vano intentar publicarla. Por lo demás, el cerco se estrechaba alrededor de Mandelstam, por inercia y también a causa de la ola de terror desatada por los grandes procesos de Moscú a partir de 1936. En abril de 1937, Mandelstam escribía a un amigo:

Lo dije: los que me condenaron tenían razón. Encontré un sentido histórico a todo esto. Trabajé hasta perder el aliento. Me aniquilaron por esto. Inventaron una tortura moral. Trabajé a pesar de todo. Renuncié a todo amor propio. Consideraba un milagro que se me permitiera trabajar. Consideraba toda nuestra vida como un milagro. En un año y medio, me he vuelto un inválido. Durante este mismo lapso, sin que yo cometiera ninguna falta, me lo prohibieron todo: el derecho a la vida, al trabajo, a los cuidados de salud. Estoy reducido a la condición de un perro, de un animal. Soy una sombra. No existo. Tengo un solo derecho: morir. A mi mujer y a mí, nos están empujando al suicidio.

En mayo de 1937, los Mandelstam regresaron a Moscú, pero el poeta no reconocía su ciudad. Algo había cambiado, algo que lo inquietaba pero que no podía calificar exactamente sino balbuceando: “Hasta la gente ha cambiado. Todos están... todos están, de alguna manera, ...mancillados”. El término es inmejorable para calificar la atmósfera de espanto y de delaciones que reinaba en la URSS de esos años. Ósip Mandelstam cayó una vez más con la ola de arrestos provocada por el ter-



Ósip Mandelstam

cer gran proceso de Moscú. Estimaciones conservadoras indican que entre 1937 y 1938, alrededor de 4 millones de personas fueron detenidas o deportadas y que entre 600 mil y 800 mil fueron fusiladas. Esta vez le prohibieron residir en más de 70 ciudades de la URSS, incluyendo Veronezh, así como en la zona de cien kilómetros alrededor de Moscú. Refugiado en Kalinin, la madrugada del 2 de mayo de 1938, dos agentes llegaron a detenerlo. Años después, Nadejda se pregunta en sus *Recuerdos*:

¿Por qué no rompimos un cristal y saltamos por la ventana para dar libre curso a nuestro miedo irracional que nos hubiera hecho huir bajo la metralla hacia el bosque? ¿Por qué nos quedamos de pie, inmóviles, mirando a los soldados que hurgaban en nuestras cosas? ¿Por qué Mandelstam los siguió dócilmente, y por qué no me abalancé sobre ellos como una fiera salvaje? ¿Qué teníamos que perder?

Mandelstam ya lo había entendido todo cuando había afirmado poco antes: “No destruyen solamente a individuos, también exterminan el pensamiento”. Tiempo antes, Diderot escribía: “On ne tue point les idées”, pero Stalin y sus esbirros pretendían lo contrario.

Lo que siguió fue una precipitación tan disparatada y dolosa como el comienzo del martirio. A principios de agosto de 1938, transfirieron a Ósip Mandelstam a la cárcel de Boutyrki, en Moscú. Allí pasa un mes en una celda común con otros 300 presos, donde hay una enorme cuba para hacer las necesidades frente a todos. El aire hiede y, tanto de día como de noche, no cesan los gritos de los torturados ni los insultos de los torturado-

<sup>1</sup> Para esta reconstrucción, me inspiré en la biografía de Ralph Dutli, *Mandelstam, mon temps, mon fauve*, Le Bruit du Temps, Francia, 2012, 607 pp. y de las memorias de Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir*, Gallimard, Paris, 1972, 437 pp.



Nadejda Mandelstam

res. De allí, el 8 de septiembre de 1938 embarcan a Mandelstam en un tren hacia Vladivostok junto con 1,770 presos. El tren corre de noche y no está permitido ver el paisaje de día. Hace frío y la comida es muy escasa. El tren llega a su destino el 12 de octubre, o sea, más de un mes después de su partida. Ubican a Ósip Mandelstam en un campo de tránsito, en Vtoraiia Retchka, porque está demasiado débil para cumplir su condena de trabajos forzados en las minas cercanas. Poco a poco, deja de alimentarse, quizá también deja de componer poesía en su cabeza, y muere el 27 de diciembre de 1938, a los 47 años, de una crisis cardíaca al salir de una sala de desinfección con vapor de azufre, destinada a erradicar la epidemia de piojos que se había abatido en el campo.

Su cuerpo fue arrojado desnudo, con un número atado al dedo gordo del pie, a la fosa común del campo.

¡Y todo por un poema!... Pero Mandelstam, una vez en Veronezh, le había dicho a Anna Akhmatova: “La poesía es un poder, porque, por ella, a uno lo matan”. Para Mandelstam no existía dualidad entre cuerpo mortal y alma inmortal, sino entre “cuerpo moribundo” y “boca pensante, inmortal”.

Si bien mataron a Mandelstam por un poema dicho al viento, como ya lo mencioné, su obra sobrevivió al viento del olvido gracias a la hazaña de Nadejda, que consistió en aprenderse de memoria sus textos y sus poemas. Después de enterarse de la muerte de su esposo, porque le regresaron un paquete enviado al campo, Nadejda procuró volverse invisible, hacerse olvidar para salvaguardar el fuego de la obra. Siempre se negó a entregar los archivos del poeta al estado soviético. En 1972, logró mandarlos de contrabando a París y, en 1976, és-

tos fueron transferidos a Estados Unidos, donde hasta la fecha permanecen en el departamento de manuscritos de la Universidad de Princeton. La rehabilitación definitiva de Mandelstam no tuvo lugar hasta el 28 de octubre de 1987, en el marco de la *glasnost* iniciada por Gorbachev. Nadejda murió el 29 de diciembre de 1980. Luego de su entierro, que se convirtió en una suerte de homenaje espontáneo a Ósip Mandelstam, animado por unos jóvenes rusos rebeldes, hubo un almuerzo que congregó a unos cuantos amigos de la pareja. Uno de los comensales atestigua:

Sin previa concertación, uno tras otro, cada uno se levantó y recitó de memoria poemas de Mandelstam. Y ante los comensales estremecidos por estas recitaciones totalmente inesperadas, se irguió el poeta Ósip Mandelstam en su cabal estatura. Nunca hubo jamás retrato literario más inspirado. Era como un réquiem. Y ya no había muerto ni pena. ¡Qué fuerza increíble tiene la poesía!

Un día, Ósip Mandelstam le había confiado a Nadejda acerca de sus poemas: “La gente los salvaguardará. Y si no los salva, esto significa que nadie los necesita y que no valen nada”.

Por lo tanto, y antes de terminar, para salvaguardar aquí tan sólo un texto de Mandelstam, quiero reproducir el famoso poema satírico a Stalin que le valió el vía crucis en los laberintos de la Lubianka y la crucifixión por vapor de azufre. Recurro a la traducción al español que realizó José Manuel Prieto y que publicó en la revista *Letras Libres*, en su edición de mayo de 2009. El escritor cubano acompañó su versión de unos comentarios muy valiosos para el desciframiento del poema:

Vivimos sin sentir el país a nuestros pies,  
nuestras palabras no se escuchan a diez pasos.  
La más breve de las pláticas  
gravita, quejosa, al montañés del Kremlin.  
Sus dedos gruesos como gusanos, grasientos,  
y sus palabras como pesados martillos, certeras.  
Sus bigotes de cucaracha parecen reír  
y relumbran las cañas de sus botas.

Entre una chusma de caciques de cuello extrafino  
él juega con los favores de estas cuasipersonas.  
Uno silba, otro maúlla, aquel gime, el otro llora;  
sólo él campea tonante y los tutea.  
Como herraduras forja un decreto tras otro:  
A uno al bajo vientre, al otro en la frente, al tercero  
[en la ceja, al cuarto en el ojo.  
Toda ejecución es para él un festejo  
que alegra su amplio pecho de oseta.

*Noviembre de 1933* **u**

José Pascual Buxó

# La poética en la memoria

Françoise Perus

*En este texto, leído el año pasado con motivo de los ochenta años de José Pascual Buxó, Françoise Perus destaca el diálogo que el catedrático hispanomexicano —entre cuyos títulos destacamos César Vallejo, crítica y contracrítica, Memoria de la poesía y Las figuraciones del sentido: ensayos de poética semiológica— ha sostenido, en su obra poética, crítica y académica, con la palabra a través del estudio y la imaginación.*

I

Esta modesta contribución al realce de la obra de José Pascual Buxó querría acercar entre sí la labor teórica y crítica del investigador y maestro y su creación poética. Desde mi punto de vista, ambas dimensiones de esta obra doblemente relevante son indisolubles y dan cuenta del núcleo íntimo, personal y vivo, que las anima. La verdad en el arte —la verdad histórica desde luego, pero también y sobre todo la verdad íntima—, unida a la reflexión sosegada en torno a las vías de su concreción y transmisión, se halla en el corazón de las relaciones que José Pascual Buxó mantiene, con tesón y no sin sobrada causa, con el arte verbal. La pasión del autor por *conocer* —esto es, por *comprender* atendiendo a la forma, al acento y al tono propios en que cierto lenguaje, al formalizarlas y ofrecerlas a los lectores, otorga sentido y orientación a unas vivencias que, con todo, no dejan de traspasarlos a ambos—, confiere a su obra poética y crítica su sello particular. Antes que *explicar* acudiendo a esquemas previos o a dudosas causalidades proyectadas desde fuera sobre contenidos previamente inmovilizados,

José Pascual se pregunta ante todo por el *cómo de la forma artística*, sin considerar el indudable acabamiento de ésta como clausura del sentido, ni mucho menos como cancelación de las relaciones que dicha forma mantiene con lo que no es “ella misma”. Teórica y metodológicamente considerada como “autónoma”, la forma se le presenta a José Pascual como *brega* con las diversas tradiciones estatuidas: ante todo, con la carga y la erosión semánticas de nociones, conceptos, imágenes y estilos literarios y no literarios. Él mismo señala a este respecto:

Un poema no debería escribirse —aunque así ocurra— asíéndolo de éstas o aquellas palabras halladas fortuitamente en el magma infinito de asociaciones posibles; porque sólo unas pocas, y aun las que se ofrecen con mayor dificultad, son verdaderas y justas. Quien escribe ha de luchar tenazmente para librarse del asedio de expresiones homófonas pero absolutamente discrepantes con sus intenciones.

El poema no empieza de otra manera que como un golpe insistente en la sombra y termina —después de haber oscilado entre muchos impulsos variables— donde las fuerzas le abandonan. Sucede con frecuencia que algu-



José Pascual Buxó, 2012

nas palabras o corrientes de palabras se le acercan o asimilan, lo continúan y engrosan o, en el peor de los casos, lo desfiguran, imponiendo una noción de forma o de tiempo ajena a la naturaleza y duración del impulso. Puestos a podar todas las palabras superfluas, nos quedaríamos apenas con señales aisladas, con voces tan sutil o tan débilmente reunidas que quizá ya no guardarán entre sí más que una esotérica relación. [...]

No hay más que poesía impura, aunque sólo con las impurezas necesarias, aquellas que permiten su vital fermentación.<sup>1</sup>

Así concebida la forma artística en el plano creativo, en el correlativo de la crítica, ésta se entiende y considera como búsqueda abierta de las vías por las cuales el *trabajo* en el seno de esta *materia verbal* pudiera dar cabida a renovadas modalidades de relación, a la par singular y concreta, con “lo real”. No “lo real” en sí mismo, desde luego, sino aquél cuya confusa experimentación sensible antecede de algún modo su formulación verbal, pero que no encuentra sino gracias a ésta sus posi-

<sup>1</sup> “Prólogo” a *Boca del solitario*, en José Pascual Buxó, *Memoria de la poesía*, UNAM/Difusión Cultural, México, 2010, p. 144. Serie Presente Perpetuo.

bilidades de concreción y significación, tanto para el propio sujeto de su enunciación como para el lector, llamado a compenetrarse con ella y a desplegarla en toda la extensión que prescribe su forma. El afán de José Pascual por *comprenderse* se halla así íntimamente vinculado con cierta *perplejidad* ante sí mismo y ante el mundo, que no por entrañar la suspensión de todo juicio *a priori*, conduce a la renuncia ante las ineludibles dimensiones cognitivas y éticas de toda genuina intervención en eso que seguimos entendiendo con él como *cultura*, en el *sentido plenamente humanístico del término*.

## II

Ahora bien, en la obra crítica de José Pascual esta recta concepción epistemológica y ética del arte verbal jamás se presenta como la *aplicación* de esquemas analíticos preestablecidos, indiferentes a las peculiaridades de las obras abordadas y a las propuestas analíticas de corrientes conceptuales diversas. Sirve más bien de asidero para renovadas consideraciones acerca de la singularidad de cada obra, y para la integración y el deslinde respecto de los objetos formulados por las diferentes corrientes conceptuales que concurren en la configuración de nuestra disciplina, desde que, con los formalistas rusos por delante, ésta se planteó la posibilidad de convertirse en una disciplina dotada de rigor científico propio. En nuestro medio académico —pero también mucho más allá de éste— pocas obras como la de José Pascual Buxó atestiguan semejante atención y capacidad de discernimiento respecto de las muy diversas corrientes de la crítica y la historiografía literarias que han marcado el desenvolvimiento de los estudios literarios durante el siglo xx. Una lectura atenta de esta obra ejemplar muestra en efecto que no hay corriente teórica que no esté presente en la labor crítica e historiográfica del doctor Pascual Buxó, y que no sea al mismo tiempo materia de una reflexión propia. Aun cuando dicha reflexión no reviste necesariamente la forma de la polémica abierta, sino la de deslindes conceptuales precisos y claramente justificados, ha de comprenderse como *un diálogo sostenido, desprejuiciado pero en extremo riguroso*, con prácticamente todas las corrientes teóricas y críticas relevantes que han contribuido a las profundas transformaciones de nuestra disciplina en la pasada centuria. Los formalistas rusos, la lingüística de Praga, el estructuralismo y la semiología en sus distintas vertientes, la “sociología” y el abordaje histórico-social de los hechos literarios, el “análisis del discurso”, la teoría de la recepción y el dialogismo bajtiniano —pero también y junto a todos ellos la más sólida tradición filológica—, encuentran ahí su debido lugar, nutriendo el muy ponderado *savoir faire* crítico e historiográfico de José Pascual.

Imposibles de detallar aquí, estas corrientes conceptuales diversas definen nuestra disciplina en cuanto tal y dan cuenta de las profundas transformaciones que han marcado su constitución y su dinámica. Sin embargo, aun cuando estos muy diversos derroteros han contribuido a la reformulación y a la diversificación de los objetos de los llamados estudios literarios, no por ello han cancelado las muchas interrogaciones en torno al ámbito de pertinencia de conceptos o nociones provenientes de disciplinas aledañas: la lingüística, la historia, la antropología, la sociología, la psicología o el psicoanálisis, entre otras. En la hora actual, en que se suele instarnos a dejar atrás formaciones disciplinarias “excesivamente rígidas” para instalarnos en las encrucijadas entre todas ellas —como si, al enunciarse en plural, las disciplinas humanas y sociales hubieran dejado de plantear la cuestión del deslinde entre sus objetos y sus métodos respectivos—, la obra historiográfica y crítica de José Pascual Buxó cobra el valor de un *magisterio ejemplar y en más de un sentido excepcional*. Y no sólo por cuanto dicha obra pone de manifiesto que no hay, ni puede haber “interdisciplina” sin “disciplina”, sino por cuanto, en el paciente dominio adquirido sobre la propia, José Pascual nunca perdió de vista el asunto medular de *la forma artística*, y por ende lo improcedente de toda reducción de la obra de arte verbal a los contenidos o a la argumentación de un “discurso cualquiera”. Enfatiza al respecto:

Me parece evidente que ni escribimos en verso cosas que podemos expresar hablando ni que cuanto dice un poema tenga que ser necesariamente “comprendido”. El poema —se dice— no tiene “sentido”, un sentido. Haz de sugerencias, posee una especial capacidad virulenta y contagiosa, y aunque parta de una afección determinada, la clase o la intensidad del contagio que impondrá al lector apenas puede ser previsto.

En esta ausencia de sentido o, si se prefiere, en esta multiplicidad de sentidos se funda la riqueza de la poesía, pero también su riesgo y su posible falsificación. Nuestra libertad no nos faculta para que concertemos ayuntamientos monstruosos ni el afán de novedades de ciertos lectores demasiado entusiastas debe hacernos perder de vista que la poesía es más —mucho más— que misteriosas palabras en contacto.<sup>2</sup>

Desde muchos puntos de vista, lo que formulé de inicio como la “poética *en la memoria*” —esto es, la interrogación sopesada acerca de las cambiantes modalidades según las cuales las obras de arte verbal han venido definiendo y redefiniendo, con los medios que le son propios, sus vínculos con los lenguajes estatuidos, y han ido contribuyendo así a la formación de las subjetivi-

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 144-145.

dades individuales y colectivas— constituye la piedra de toque del quehacer de José Pascual Buxó. Y si hablé de “poética *en la memoria*” y no de “poética” a secas ni de “historia de las poéticas”, no es tan sólo por cuanto la cuestión de las formas, los lenguajes y los géneros —literarios— y no literarios se halla ineluctablemente inscrita en nuestras herencias culturales. Es también y sobre todo por cuanto de la *comprensión imaginativa* —no exenta de complejos movimientos de anticipación y “retorno”— con la *alteridad* de estas formas pasadas dependen en buena medida nuestras capacidades para interrogar y dilucidar las relaciones cognitivas y valorativas que procuramos establecer con el presente.

### III

España se halla de muchas maneras inscrita en la memoria de José Pascual Buxó y en las orientaciones de su quehacer intelectual y creativo en el México que lo acogió, niño todavía, al caer la República española en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. En esta obra, España figura a la vez como presente y como pasado —vivencial, familiar, histórico y cultural— en constante diálogo, por las dos vías transitadas por el autor: la de la docencia y la investigación universitarias, por un lado, y la de la creación poética, por el otro. Pero estas dos vías no corren paralelas ni sin contactos entre sí. Pese a los ritmos muy disímiles de sus andaduras, se tocan en más de un punto. Ante la imposibilidad de dar cuenta en este reducido espacio de todos los lugares en que convergen estos movimientos dispares —que involucran tanto las literaturas novohispana y virreinal como hitos relevantes de la narrativa y la poesía latinoamericanas del siglo pasado—, acudiré al interés de José Pascual por la poesía de César Vallejo. En este interés, sólo en apariencia de carácter estrictamente profesional, se teje en efecto una serie de lazos muy íntimos entre las bregas poéticas del poeta peruano y los hallazgos poéticos del hispanomexicano. Aun cuando estas reminiscencias vallejanas —entre otras muchas, aunque no necesariamente de la misma “intensidad” y “altura”— pueden percibirse en más de un momento del itinerario poético del autor de *Memoria de la poesía*,<sup>3</sup> no son éstas las que me propongo rastrear aquí. De algún modo, ya lo hizo Óscar Rivera-Rodas en el ensayo titulado “José Pascual Buxó: una poética

<sup>3</sup> *Op. cit.* Este volumen reúne *Tiempo de soledad* (1954), *Elegías* (1955), *Memoria y deseo* (1956-1957), *Boca del solitario* (1964), *Materia de la muerte* (1966), *Lugar del tiempo* (1974). Estos conjuntos de poemas vienen precedidos de un amplio estudio de Óscar Rivera-Rodas titulado “José Pascual Buxó: una poética de la posmodernidad”, al que se suman el prólogo de José Pascual antes citado a *Boca del solitario*, una presentación de Enrique de Rivas a *Lugar del tiempo*, y en apéndice un texto de José Pascual que lleva por título “Poesía en la memoria”.

de la posmodernidad” que encabeza el citado volumen.<sup>4</sup> Lo que propongo destacar son, por una parte, las meditaciones de José Pascual acerca de los *límites* hacia los cuales el autor de *Trilce* estuvo empujando sus afanes de renovación poética; y por la otra parte, las consideraciones del mismo José Pascual acerca del *aliento épico* de los poemas de *España aparta de mí este cáliz*. Por ambos lados, estas reflexiones, plasmadas en *César Vallejo. Crítica y contracrítica*,<sup>5</sup> guardan a mi parecer cierta relación con la decantación, el ritmo y la entonación muy propios de los poemas que integran ese *Lugar del tiempo*, en los que José Pascual vuelve sobre la España que nunca dejó de tener muy cerca en el corazón, incluso cuando pareciera haberse empeñado en alejarse de ella.

Amorosas, tiernas, angustiosas o punzantes, las imágenes que recorren los diversos poemarios que integran *Memoria de la poesía* se nutren de las vivencias y perplejidades primeras. Entre estas imágenes, la del mar amado y sin embargo tantas veces vuelto a interrogar por cierta oscura amenaza, pareciera condensarlas y relanzarlas todas. A esta paradójica conjunción de amor cómplice aunque oscuramente amenazado, por un lado, y de reincidentes perplejidades en soledad, por el otro lado, se asocian la forma interrogativa recurrente en buena parte de la poesía de José Pascual y los no menos frecuentes esfuerzos por reanudar el diálogo trunco con los amados lugares y seres del pasado. Con todo, los tonos y registros verbales con que se busca conferir forma y sentido a este entreverado núcleo vital no han de confundir al lector: no se trata de nostalgia por el mundo de la infancia perdida, ni de poesía meramente “conversacional”. El trasunto es demasiado grave como para poder reducirse a lugar común o a mera cuestión de convivialidad. Aun cuando las circunstancias y los motivos del destierro no se narran ni se denuncian jamás con palabras lastimosas o altisonantes, sus indicios —unidos a las reminiscencias de otros poetas españoles, próximos o remotos— son suficientes como para situar y conferir sentido histórico y cultural al abismo íntimo insistentemente bordeado. Y tampoco las imágenes provenientes del amado mundo de ayer —las barcas preñadas en la orilla del mar, la blanca casa de harina, los cuidados de la madre, el pan y el aceite oloroso o la cena furtivamente compartida con el padre momentáneamente desarmado— están teñidas de blanda nostalgia: nítidas y precisas están ahí, presentes con todos los colores y sabores de la reviviscencia, para relanzar las preguntas y conciliar la palabra común por sobre la ausencia:

<sup>4</sup> *Memoria de la poesía*, pp. 11-82.

<sup>5</sup> José Pascual Buxó, *César Vallejo. Crítica y contracrítica*, UNAM/ Difusión Cultural/Dirección de Literatura/IIB, México, 1992. Serie El Estudio.

Madre, tú ya lo sabes,  
están aquí, hinchando la memoria,  
arrastrando su arena y su ceniza,  
gimiendo como un río,  
como un lento cristal  
que no acabara nunca de rasgarse.  
¿Dónde enterrarlos, madre?  
¿En qué tierra, en qué pan,  
en qué blanca alegría?  
si ya son como el agua,  
como banderas fijas,  
con altos torreones  
encima de la niebla,  
como lumbre quebrando  
la distancia y la noche.  
Pero ¿qué hicimos, madre?  
¿Qué semilla del odio  
maduró en nuestra casa?  
¿Qué invasión de inmundicias  
cayó sobre tu rostro?  
¿Qué botas machacaron  
el silencio más puro?  
¿Qué carbón fue creciendo  
en todas las mejillas?  
¿Recuerdas, madre? Simplemente vivíamos,  
maduraban los días, redondos como frutos,  
en aquella apretada tranquilidad de harina.  
Pero ¿qué hicimos, madre?  
¿Por qué acorralaron aquella pobre casa,  
aquella gente de trabajo,  
humilde de mirada y estatura?  
¿Qué querían quitarnos si tan sólo  
teníamos la vida?  
Gimiendo como ríos,  
hinchando la memoria largamente,  
cruzando con su cuerpo desnudo y deslumbrante,  
muriendo sobre España, mapa de la ignominia.<sup>6</sup>

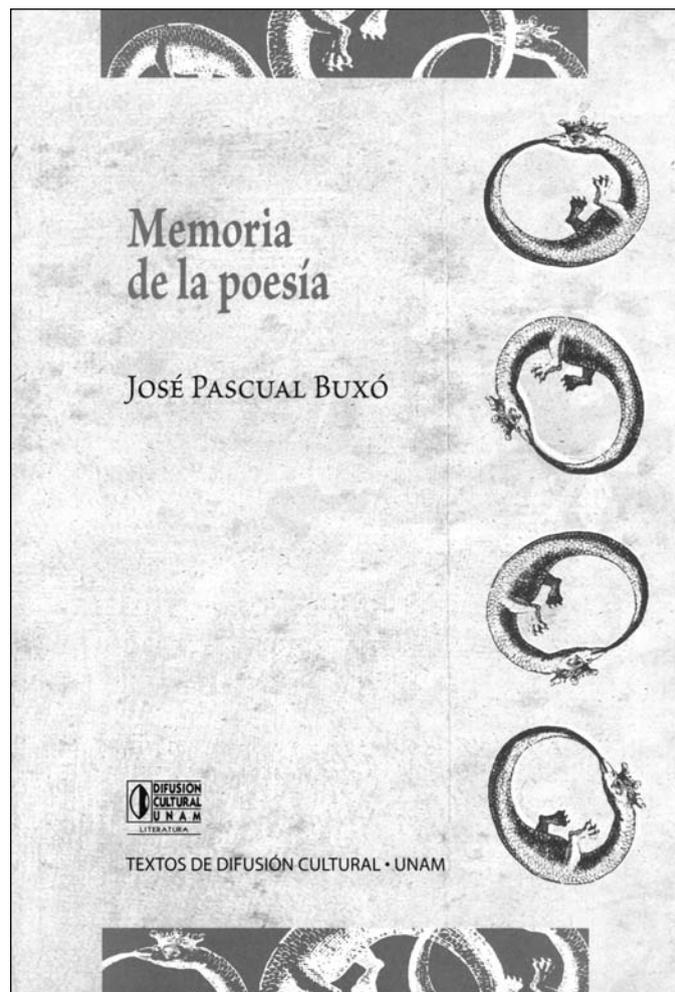
Pueden variar —y varían de hecho en función de los diversos interlocutores imaginados— los registros, los tonos y los destinatarios concretos de estas preguntas lancinantes y de estos ingentes esfuerzos por romper el cerco de la opacidad y el silencio, y por hallar el “lugar” de la “boca” propia: el lugar de esa boca que “arrastra esa turba de piedras y palabras” y procura ahora “empujar —con el padre dolorosa y amorosamente recobrado y con los lectores de hoy— ese antiguo torrente de piedras y palabras”, para convertirlo en “guirnalda de oscuras explosiones [...] capaz de enrojecer la tierra”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “Madre, tú ya lo sabes”, *Memoria y deseo*, op. cit., pp. 127-128.

<sup>7</sup> “¿Qué te puedo decir? Nunca he sabido”, *Materia de la muerte*, op. cit., p. 179.

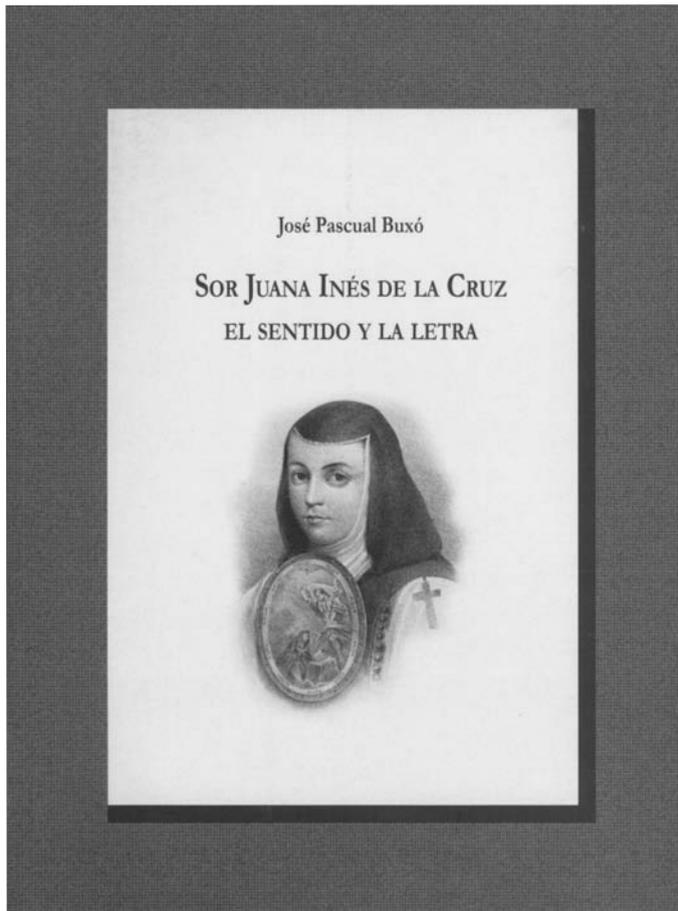
Por lo “alto” de su tono, algo excepcional en la poesía de José Pascual, estas imágenes provenientes del reanudado diálogo con el padre ausente me devuelven a Vallejo —a los límites de su renovación poética y a sus alientos épicos—, y a ese *Lugar del tiempo* que, años más tarde y después de *Materia de la muerte* al que pertenecen, pareciera señalar cierto giro en la poética de José Pascual; giro que, justamente, podría consistir en el hallazgo del “lugar” y el aliento de la “boca” propia, no por eminentemente singulares menos llanos y comunes, en el más genuino sentido de ambas palabras. Como si, *con este tiempo hecho lugar*, las reiteradas perplejidades del “yo”, sus constantes desdoblamientos y pluralizaciones hubieran encontrado por fin el registro y el tono justos para la decantación y el renovado despliegue del cúmulo de imágenes presentes en la poesía anterior. Decantación y renovado despliegue que, por supuesto, no se llevan a cabo mediante la *abstracción* de la voz poética, sino precisamente gracias a la reinscripción de buena parte de los materiales previos dentro de una temporalidad histórica y cultural que, no por más amplia, deja de incorporar y reelaborar las imágenes y los registros atados a las vivencias personales más íntimas y concretas. Sólo que ahora las tensiones entre los lenguajes estatuidos y la trasmutación poética de la vivencia anterior y posterior a ellos —esas mismas tensiones que el autor de *Trilce* llevó hasta *los límites de lo imposible*— han dejado de ser el centro de la atención del poeta. A estas alturas, la palabra llana de “aquella gente de trabajo, humilde de mirada y estatura” que tan sólo tenía —“teníamos”— la vida, ya ha sido poéticamente asimilada y templada en la voz propia. De tal suerte que, sin obviar tramposamente el “yo” y el “tú” de las punzantes interrogaciones y los diálogos truncos de ayer sino afianzándose en ellos, esta voz poética ha devenido voz solidaria, como ya lo atestiguaba aquel plural —“teníamos”— que, en el poema a la madre —a España— reunía al sujeto de las interrogantes pasadas con el que las pluralizaba y atraía al presente con una serie de gerundios —“gimiendo como ríos” / “hinchando la memoria” / “cruzando con su cuerpo desnudo” / “muriendo sobre España”—, antes de desembocar en el “mapa de la ignominia”.

Estos últimos versos todavía pertenecen a *Memoria y deseo*, pero anticipan de algún modo aspectos relevantes de *Materia de la muerte*, primero, y de *Lugar del tiempo*, después. Resueltos los conflictos entre tradiciones cultas y lenguajes vivos ligados a la vivencia compartida, y por ende entre lo singular y lo colectivo, la voz poética adquiere nuevas profundidades en *Materia de la muerte*. Con el retorno al diálogo imaginario con el padre, cuyo silencio y dignidad “sencillamente humana” se rescatan y proyectan ahora sobre un fondo colectivo, dicha “materia” puede cambiar su signo y abrirse a un espacio y un horizonte histórico y cultural más vas-



to, cuya profundidad no ha de empañar lo diáfano de la elocución. Este giro no implica desde luego que la muerte —la biológica más banal, aunque no por ello menos dolorosa, o la colectiva que traen consigo guerras inicuas— haya dejado de hacerse presente. Se trata de que, rescatados de la muerte, el olvido y el silencio, los amados seres del pasado se hallan ahora *presentes* con toda su humanidad y sus más íntimos anhelos de paz y de vida. Al uso predominante del tiempo verbal presente y a la aparición de algunos futuros, se suma la reformulación de las anteriores designaciones familiares: sea que éstas permanezcan en lo anónimo o colectivo, sea que respondan a nombres por demás emblemáticos —Santiago, José—, que acarrear consigo indudables latencias míticas:

¿Eres tú, Santiago? El que echa las redes en el agua,  
el que anda en el mar, el que regresa  
de noche, canturreando.  
¿Eres tú? Hablo de aquella barca,  
de las redes que sólo aprisionaron  
el silencio del mar obsesionante.  
Hablo. Busco entre tantos recuerdos contruidos  
con el tiempo engañoso.  
Hablo de ti, de la rojiza tierra  
separada del mar,  
del indeciso espejo de las aguas.



¿Escuchas lo que digo?  
 Eras tú el que volvía  
 en la afligida soledad del mundo  
 sin peces, canturreando.<sup>8</sup>

Sin embargo, al igual que las de “Eneas anclando, con los vencidos penates, sus trirremes frente a la gruta sonora de Cumas” —que trae justamente a colación Enrique de Rivas en el terso ensayo que consta también en *Memoria de la poesía*—,<sup>9</sup> estas latencias no conducen en la verificación de esquemas narrativos preestablecidos; mantienen deliberadamente sus ambigüedades, para colocar al sujeto de la enunciación y al lector ante otras interrogantes y nuevas apelaciones: “¿Estoy? ¿Estabas?”.<sup>10</sup>

En efecto, el espacio/tiempo ahora implicado por aquellas reminiscencias históricas y míticas es también el que habrá de concitar, desde Estambul, la aparición del rostro del padre “llegando su cabeza justamente a mis labios, hablando en español, aquí, distante trescientos años de su nacimiento”.<sup>11</sup> Remite al largo tiempo de una herencia cultural —occidental, clásica y mediterránea— vuelta a interrogar con todas sus paradojas, sus

luzes y sus sombras: “escribo en el reverso del vacío [...] / escribo en el dorso de lo que siempre fue, / atrinchera-do en cuanto se repite, en cuanto ya circula como un astro incansable alrededor de un centro siempre desco-nocido”,<sup>12</sup> asevera el poeta. Con todo, la reactualización de este legado —“origen y retorno”—, su renovada puesta en movimiento y la reapertura de su centro hacia nuevas perplejidades, difícilmente hubieran podido quedar en “pliegues” y “extensiones” de “hojas de papel” —vale decir, en asuntos puramente librescos— sin “caer en lección o en engaño”. Conllevaba la necesidad de “doblar el papel”; de traer al presente de la letra, coloreada y refulgente, la memoria viva que “habita su reverso”: la de aquel “mar aterido” de la infancia bombar-deada, y la de sus “peces” memoriosos que han de seguir alimentándose. “Así, coloreando naves, salvajes fuma-rolas, me reconozco en todo lo que piso por la segunda vez, en cuanto erige un presente de actos repetidos [...] / sólo lo que se copia aún existe”,<sup>13</sup> sentencia la voz poé-tica desde su “trinchera”.

Desde ésta, y como quien no quiere la cosa, en los meandros de su *Memoria de la poesía*, José Pascual echó mano de prácticamente todos los recursos del Vallejo de *España aparta de mí este cáliz*; en particular de los que provee la palabra oral, compartida y viva, tan singular como plural, y también de los que ésta conlleva de ape-laciones a la sensibilidad y a la conciencia de su interlo-cutor, sea éste interno o externo. Sin embargo, alejado el poeta del fragor de la guerra y colocado ante lo inex-orable de la derrota republicana, estos recursos no con-dujeron —*ni podían conducir*— a la heroica épica me-dieval ya descartada por Vallejo, pero tampoco a la del “hombre masa” colectivamente enfrentado a los verdu-gos de la República. La profusión de exhortaciones y ex-clamaciones que confiere al poema de Vallejo su tona-lidad y su ritmo tan particulares ha devenido en José Pascual rescate imaginativo y memorioso de imágenes y voces “sencillamente humanas”, para dar lugar a la mul-tiplicación de interrogantes en torno a esta “siempre desconocida” conjunción de historia y mitos que sigue constituyendo nuestra común herencia histórica y cul-tural. El decantado humanismo de la voz poética de José Pascual Buxó constituye así el homenaje más ge-nuino que podían esperar hoy los héroes anónimos de la gesta española y republicana. **U**

<sup>12</sup> *Lugar del tiempo II*; *idem*, p. 235.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 235.

<sup>8</sup> *Lugar del tiempo I*, pp. 225-226.

<sup>9</sup> Enrique de Rivas, “Presentación” a *Lugar del tiempo* en José Pas-cual Buxó, *Memoria de la poesía*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>10</sup> *Lugar del tiempo I*, en *Memoria de la poesía*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>11</sup> *Rastros* en *Memoria de la poesía*, *op. cit.*, p. 264.

Este texto es una ampliación del leído por la autora en el homenaje que la Academia Mexicana de la Lengua y el Instituto de Investigaciones Bibliográficas dedicaron al doctor José Pascual Buxó, Investigador Emérito de la UNAM, con motivo del cumplimiento de sus ochenta años de vida, los días 19, 20 y 21 de octubre de 2011.

# El péndulo de Beuchot

Verónica Volkow

*En el diálogo entre Georg Lukács y Michel Foucault, la poeta y escritora Verónica Volkow explora las raíces del desarrollo de la hermenéutica analógica del filósofo mexicano Mauricio Beuchot, una de las propuestas teóricas más interesantes del pensamiento contemporáneo.*

La hermenéutica analógica desarrollada por Mauricio Beuchot va a proponernos una de las orientaciones más sólidas para integrar la intuición simbólica dentro de la especificidad del universo cognitivo de la modernidad.

Con el advenimiento de la revolución científica moderna, durante los siglos XVI y XVII, se produjo una disminución y hasta aniquilación, en ocasiones, del viejo poder cognitivo entrañado en los símbolos. Ello vino aparejado con la depuración y precisión que requirió el signo científico. El mundo dejará de concebirse simbólicamente y pasará a ser explicado por la *mathesis* y la *taxinomia*, como lo ha señalado Michel Foucault.<sup>1</sup>

Se generará, a partir de esta nueva *episteme*, un tipo de civilización que el joven Lukács describiría como una civilización abierta. Las civilizaciones, nos dice Lukács en su *Teoría de la novela*, pueden dividirse en cerradas o abiertas. En las culturas cerradas hay una correspondencia armoniosa y homogénea entre el yo del hombre y el mundo que lo rodea:

¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y

que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece. El mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza que las estrellas.<sup>2</sup>

En el caso de las civilizaciones cerradas existe una concepción del cosmos preestablecida y firmemente consolidada respecto de la cual pueden ubicarse tanto actos humanos como características del universo. En el caso de los griegos, nos dice Lukács, las respuestas frente al universo venían dadas antes que las preguntas. El alma participaba de la armonía del mundo, afirmaba su continuidad y era homóloga del mismo, “la frontera que le da sus contornos no se distingue esencialmente de la de las cosas”.<sup>3</sup>

Sin embargo, nos dirá Lukács, ya no podemos vivir en un mundo cerrado; hemos descubierto que el espíritu es creador y, por eso, para nosotros, las imágenes arquetípicas han perdido su evidencia objetiva, con lo

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1969, pp. 77-82.

<sup>2</sup> Georg Lukács, *Theory of the Novel*, The MIT Press, Cambridge, 1978, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 30

que nuestro pensamiento queda condenado a seguir el camino infinito de la aproximación inacabada.<sup>4</sup>

Podríamos decir que el mundo de las imágenes arquetípicas, en una civilización abierta, quedará sujeto a la accesibilidad exclusivamente aproximativa, como la de la hermenéutica analógica que nos plantea Mauricio Beuchot.<sup>5</sup> El signo científico, por su parte, ha ido apropiándose de un territorio emocionalmente solitario pero crecientemente amplio. A éste lo caracteriza la separación entre el sujeto y el objeto del conocimiento, tal como lo dividió Descartes al plantear su *res extensa* como definición de lo real y su *res pensante* como definición de lo mental.

Al descubrir en nosotros “la única sustancia verdadera”, nos dice Lukács, sucede que entre el yo y el mundo se abren “infranqueables abismos”. Esto lleva a una dolorosa lamentación por parte de los poetas, tal como la expresa T. S. Eliot en “The Hollow Men”:

Between the idea  
And the reality  
Between the motion  
And the act  
Falls the shadow.<sup>6</sup>

Esta pérdida de la dimensión simbólica da como resultado un mundo invadido por el vacío; además, hay también queja, por parte del poeta, ante la gravísima pérdida de la visión espiritual donde:

The eyes are not here  
There are no eyes here  
In this valley of dying Stars  
In this hollow valley.<sup>7</sup>

Un mundo sin símbolos es un mundo sin ojos espirituales. El hombre dentro del mismo se encuentra completamente perdido, ciego y sin ninguna posible orientación.

Otra visualización poética del abierto espacio moderno será la de Mallarmé en su “Coup de dés...”, en el que se abre la lectura poética a un sinfín de lecturas inconclusas. Estas lecturas nunca definitivas y siempre azarosas encajan con el señalamiento de Lukács de que en una civilización abierta todo lo que sale de nuestras manos padece el estigma de lo inacabado. El mundo moderno se ha vuelto inmensamente grande a nivel del espacio material, pero esta desbordante e inagotable riqueza paradójicamente obtura la referencia a una integradora

totalidad que pudiera darle sostén definido al significado de nuestras acciones humanas.

Pero es aquí donde precisamente la hermenéutica analógica puede hacernos recuperar, mediante un movimiento pendular, el abrigo de un cosmos simbólico regulador. Esto se dará de manera tentativa, fragmentariamente intuitiva, instantánea, intermitente, pues el universo moderno se ha vuelto infinito y no existe un esquema simbólico que lo pueda abarcar. Es el de la hermenéutica analógica un cosmos, no cerrado como el de Ptolomeo, pero sí analógico, como el de la poesía moderna. La analogía traza, en medio de las diferencias, hilos de conducción, de orientación; brinda la profunda intuición de una solidaria y cohesionante unidad. Hay una “vasta y profunda unidad” por donde pasa el hombre “por entre bosques de símbolos”, dirá Baudelaire, en “Correspondances”, de la naturaleza analógica. La naturaleza concebida por la poesía es todavía obediente a los símbolos, y funciona todavía a guisa de templo vivo, y no es simplemente ese espacio inerte presidido por el movimiento y la extensión de Descartes. En la concepción poética no hay una ruptura definitiva entre el hombre y la naturaleza, no hay ajeneidad, sino la continuidad de un misterioso diálogo que aunque a veces sea difuso nos regala la certeza profunda de una pertenencia.<sup>8</sup>

Nada está más determinado históricamente que la manera en que funciona la relación signo-símbolo dentro de una sociedad. Vivimos en una época en la que domina la razón instrumental y prevalece un tipo de conocimiento que busca el dominio y el sometimiento tanto de la naturaleza como del hombre por el hombre.<sup>9</sup> La función del símbolo es muy distinta en nuestra cultura a la que, por ejemplo, contextualizaba la creación poética de Dante Alighieri. En *El convite* Dante pretende escribir una serie de poemas filosóficos seguidos por una rigurosa interpretación tanto alegórica como moral y anagógica. Nos dice Dante: “para que mi alimento resulte más provechoso, antes de que traigan el primer plato, quiero enseñar cómo se debe comer”.<sup>10</sup> La manera en que este alimento se debía comer, es decir, la manera en que debía hacerse la lectura del poema ya estaba predeterminada. Hay cuatro lecturas posibles para un texto, nos dice, “los escritos se pueden entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos”:<sup>11</sup>

Llámase al primero literal, y es éste aquel que no avanza más allá de la letra de las palabras convencionales, como

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>5</sup> Mauricio Beuchot, *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, Caparrós, Madrid, 1999.

<sup>6</sup> T. S. Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*, Faber & Faber, London, 1963, pp. 91-92.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, “Correspondances”, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1968, p. 46.

<sup>9</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, pp. 59-95.

<sup>10</sup> Dante Alighieri, *El convite, Obras completas*, BAC, Madrid, 2002, p. 588.

<sup>11</sup> *Idem*.

sucede en las fábulas de los poetas. El segundo se llama alegórico, y éste es el que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y consiste en una verdad oculta bajo un bello engaño. Como cuando dice Ovidio que Orfeo con su cítara amansaba las fieras y llevaba tras sí los árboles y las piedras, lo cual quiere significar que el hombre sabio con el instrumento de su voz amansaría y humillaría los corazones crueles y movería de acuerdo con su voluntad a los que carecen de la vida de la ciencia y del arte, pues los que no tienen vida racional alguna son casi como piedras.

El tercer sentido se llama moral, y éste es el que los lectores deben atentamente descubrir en los escritos para utilidad suya y de sus discípulos, como puede observarse en el Evangelio cuando Cristo subió al monte para transfigurarse, pues de los doce apóstoles llevó consigo tres, en lo cual puede entenderse, según el sentido moral, que en las cosas muy secretas debemos tener poca compañía.

El cuarto sentido se llama anagógico, es decir, sentido superior, y se tiene cuando se expone espiritualmente un escrito, el cual, aunque sea verdadero también en el sentido literal, por las cosas significadas significa realidades sublimes de la gloria eterna, como puede verse en aquel canto del profeta que dice que con la salida de Egipto del pueblo de Israel, hízose Judea santa y libre. Pues, aunque sea verdadero cuanto la letra manifiesta, no es menos verdadero lo que espiritualmente se entiende, esto es, que al salir el alma del pecado se hace santa y libre en su propia potestad.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 589.

Dante también establece el orden en que debe hacerse la lectura de estos cuatro sentidos: “Debe ir siempre delante el literal, por estar incluidos en éste todos los demás y porque sin él sería imposible e irracional entender los demás, y principalmente el alegórico”.<sup>13</sup>

Esta rigurosa codificación de los cuatro niveles simbólicos dirigía las posibilidades de interpretación de un texto dentro del universo acotado del siglo XIII cristiano. Vamos a encontrar en ello esa característica de las civilizaciones cerradas de Lukács en las que las respuestas están de alguna manera dadas antes que las preguntas.

A finales del XVII novohispano, tendríamos otra representación de un cosmos en cierto sentido análogo al de la *Divina Comedia*: se trata de la cúpula de Cristóbal de Villalpando en la catedral de Puebla. Bajo el dedo del arcángel Barachiel se representa una hermosísima máquina barroca que hemos interpretado, en otro trabajo, como el primer móvil con todos los cielos físicos colgados bajo su tapadera, y en el que sus esferas son movidas por sustancias intelectuales o angelitos.<sup>14</sup> Este cosmos de Villalpando abrazará aún,

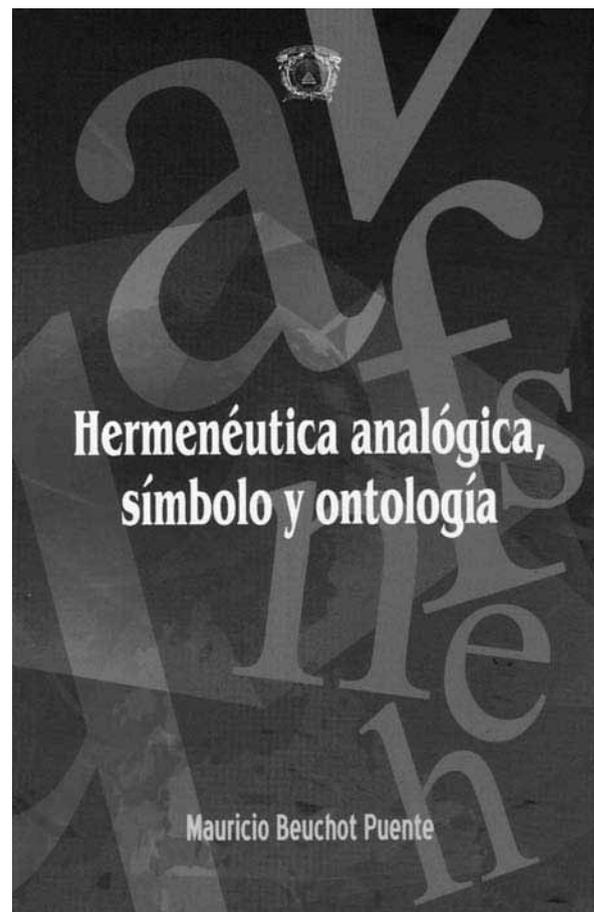
<sup>13</sup> “Es imposible, porque en todas las cosas que tienen interior y exterior no podemos llegar a lo interior si antes no se llega a lo de fuera. Por lo cual, como en los escritos, el sentido literal es siempre el sentido de fuera, es imposible llegar a los demás, sobre todo al alegórico, sin antes ir al literal. [...] El sentido material es siempre sujeto y material de los demás sentidos”. *Idem*.

<sup>14</sup> Verónica Volkow, *Iconografía de la cúpula pintada por Cristóbal de Villalpando en el Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla*, tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 2009.



Mauricio Beuchot, 2012

© Verónica Volkow



en el siglo de la revolución científica moderna, la añoranza del viejo cosmos acotado, pero ya no es un cosmos que se revele con apodíctica sencillez, puesto que exige de los artilugios analógicos del barroco para pensar su unidad.

El universo que se da a partir de la revolución científica moderna no sólo le quita el lugar central a la tierra sino que se ensancha de manera ilimitada, rompiendo con las circunscripciones que tenía el modelo ptolomeico. Además, ni siquiera existe un centro privilegiado, pues el sol tampoco lo es. Giordano Bruno y Kepler llegarán a postular la existencia de una infinidad de mundos posibles y también de infinitos centros para sistemas planetarios. La función simbólica dentro de lo que es ya un universo infinito queda desacotada y abierta a resonancias semánticas que caen en espacios ilimitados e inevitablemente desconocidos. También con la revolución científica moderna surge la idea que los astros y los seres vivos de la naturaleza son movidos por un motor interno a manera de alma. Se abandona la idea del *primum mobile* que impulsaba por fuera al concierto sideral. Giordano Bruno retoma la noción árabe de la *natura naturans* para sustituir al *primum mobile*.<sup>15</sup>

El funcionamiento de los símbolos en un mundo ya infinito tanto hacia los incontenibles bordes externos

como hacia una abismal interioridad se vuelve necesariamente distinto.

Es interesante observar lo que podría ser la definición moderna de la función simbólica, como aquella que nos propone Jean Chevalier, quien empieza haciendo una distinción entre lo que es el signo lingüístico convencionalizado y lo que es el símbolo, cuya naturaleza nunca es predeterminable.<sup>16</sup>

El signo lingüístico implica el sistema convencionalizado de la lengua: *Ayer salí de casa de mi mamá*. La palabra *casa* elegida está inscrita dentro de dos ejes: el sintagmático y el paradigmático, que ya están preestablecidos. Lo que define al signo lingüístico, en general, es que nos remite a un espacio definido por la convención social.

El símbolo, en cambio, nos remite a un espacio no urbanizado por la convención social. El símbolo nos lleva siempre a un espacio desconocido, a un ámbito cognitivo inédito y propio. Ésa sería su principal característica moderna.

Mauricio Beuchot habla de la existencia dentro del símbolo tanto de la posibilidad del icono (que es siempre mediador transparente de un sentido universal) y del ídolo (que es centrípeto, narcisista, opaco).<sup>17</sup> De ma-

<sup>15</sup> Ernst Bloch, "Giordano Bruno" en *La philosophie de la Renaissance*, Payot, Paris, 1972, pp. 24-46.

<sup>16</sup> Jean Chevalier, "Introducción", *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1988.

<sup>17</sup> Mauricio Beuchot, *op. cit.*

nera análoga a este basculamiento entre icono e ídolo podemos postular que en todo símbolo se encuentra un movimiento pendular, que lo lleva de la convencionalidad del signo lingüístico a lo que es específicamente la expansión en tierra ignota de su función simbólica. Esta pendularidad arroja, como un columpio, a los signos concretos hacia el umbral misterioso de lo simbólico *sui generis*.

Otro aspecto importante que señala Chevalier en el símbolo es que en éste hay siempre una figura icónica, que también se llama el dibujo o la figura del símbolo (el león, el toro, la luna, etcétera). Pero no es el sustrato icónico lo que determina que funcione como símbolo.

Chevalier, antes de aventurar una definición de lo que es el símbolo, empieza mediante un procedimiento apofántico, por distinguir lo que no es símbolo, a pesar de que contenga un soporte icónico importante.<sup>18</sup>

No son símbolos —aunque a veces se les llame como tales— ni las imágenes de representación fija, ni las expresiones figuradas, ni los así llamados “símbolos matemáticos”. Entre las imágenes de representación fija, que no tienen una función simbólica verdadera estarían:

*El emblema.* Figura visible para representar convencionalmente algo, por ejemplo: bandera es emblema de la patria; laurel, de la gloria.

*El atributo.* Imagen que sirve de signo distintivo a una colectividad. Por ejemplo: los colores de las banderas de los distintos países. Tampoco son símbolos ciertos *formularios dogmáticos* como las declaraciones oficiales o culturales.<sup>19</sup>

*La alegoría.* Es una figuración casi humana que representa una virtud o una hazaña; por ejemplo, una mujer alada representa a la victoria, pero el sentido ya está fijo de antemano.

Henry Corbin señala que la alegoría es una operación meramente racional que no implica el paso a un nuevo plano del ser, ni a una nueva profundidad de la conciencia. La alegoría es simplemente la figuración a un mismo grado de la conciencia, de aquello que ya puede ser conocido sin mediación del símbolo. Según Hegel, la alegoría sería un símbolo enfriado, es decir, que ya perdió su poder de invocación de la dimensión desconocida.<sup>20</sup>

El símbolo anuncia un plano de conciencia diferente del de la evidencia racional: él es la cifra de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede

ser aprehendido de otra manera. No está jamás explicado de una vez por todas, es como una partitura musical que reclama una ejecución siempre nueva.<sup>21</sup>

También se confunden con el símbolo, pero no son símbolos verdaderos, las diferentes formas de *expresiones figuradas*, que serían la metáfora, el síntoma, la parábola, el apólogo y los “símbolos matemáticos”.

*La metáfora* revela una comparación entre dos seres o situaciones: “su fuerza lo convierte en un Hércules contemporáneo”.

*El síntoma* es una modificación en un funcionamiento habitual que puede revelar perturbación o conflicto.

*La parábola y el apólogo* son relatos destinados a sugerir una lección moral o comunicar enseñanza.

Todas estas expresiones figuradas tienen en común el ser signos y no rebasar el plano de la significación. Son medios de comunicación pertenecientes al conocimiento imaginativo o intelectual, pero no se abren hacia un espacio cognitivo propio.

*Los símbolos algebraicos, matemáticos y científicos* no son tampoco más que signos. No puede existir ciencia exacta que se explique en símbolos. El conocimiento objetivo, según Jacques Monod, tiende a eliminar lo que de simbólico hay en el lenguaje, para sólo retener la medida exacta. De hecho, la abstracción creciente del lenguaje científico se aleja del símbolo. El arte, en cambio, huye del signo y nutre al símbolo.<sup>22</sup>

Una imagen puede funcionar como signo o como símbolo, agrega Chevalier. Una rueda con gorro puede significar un empleado de ferrocarriles. Pero una rueda en relación con el sol y los ciclos cósmicos, en cambio, nos acerca a la idea del destino, del eterno retorno y allí sí funciona como símbolo. Al alejarse de la significación convencional abre la vía de la interpretación subjetiva. El símbolo es mucho más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación.

En el signo permanecemos en un camino continuo y seguro. En el símbolo, en cambio, vivimos una ruptura de plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden. El símbolo es umbral de lo conocido a lo desconocido.<sup>23</sup>

Hay que señalar que el símbolo está siempre vinculado al signo y permanece en la historia, no suprime la realidad, nunca anula a su signo. Sobre éste se sustenta pero le añade una dimensión: la verticalidad. El símbolo establece a partir del signo “relaciones suprarracionales, imaginativas de existencia, entre los mundos cósmico, humano y divino”.<sup>24</sup>

Es en esta dinámica de verticalidad que la hermenéutica analógica nos permite, para el discurso huma-

<sup>18</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 18-21.

<sup>19</sup> Otro ejemplo serían los códigos y las cruces de las órdenes de caballería. No poseen, sin embargo, valor propio de símbolos; son solamente signos de reconocimiento entre creyentes. Sin embargo, pueden también funcionar como símbolos al volverse centros de una profesión de fe subjetivamente transformadora, e indicar el sentido de una orientación interior. *Vid. Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Idem*.

nista, referir —según cada cual la conciba— la dimensión trascendente que envuelve la vida del hombre.

Se daría en todo signo icónico un movimiento pendular que lo lanza del signo convencional y concreto a la posibilidad propiamente simbólica, una pulsación que lo arroja desde lo dado hacia el umbral de la misteriosa aventura espiritual que testimonia todo símbolo verdadero.

En el símbolo siempre existe una doble dimensión: el peso del signo y el vuelo del símbolo. De manera análoga ocurre con su posibilidad de funcionar o con la cara del ídolo o con la del icono, como lo ha señalado Mauricio Beuchot, pues el símbolo encierra esta dualidad. Cuando un símbolo es un icono, se vuelve transparente; cuando un símbolo es un ídolo, atrae la atención hacia sí mismo y se opaca.<sup>25</sup> Quizá podríamos apuntar que el símbolo funciona como ídolo cuando es reificado, cuando se colapsa hacia el soporte del signo-atributo y pierde su generosidad universal, su carga de misterio. El símbolo es más icónico, en cambio, cuando abandona el narcisismo local del signo —la cerrazón nacionalista y el fetichismo— para lanzarse amoroso y confiado hacia la universalidad.

Pero por lo visto esta pendularidad del signo-símbolo es parte de la funcionalidad del símbolo mismo dentro una civilización de tipo abierta, como la que de-

<sup>25</sup> Mauricio Beuchot, *op. cit.*



fine Georg Lukács. Sin embargo, consideramos que es importante la posibilidad que hay en esta pendularidad de acercarnos, aunque sólo sea por aproximación y de manera intermitente, a una totalidad simbólica integradora.

Una de las tendencias de la hermenéutica simbólica, quizá como reacción demasiado radical ante la creciente iconoclastia del mundo moderno, ha sido el repudio de la dimensión histórica y material. Pudiera ser, por momentos, el caso de la propuesta de Gilbert Durand, quien quisiera leer la historia al revés: enfatizando radicalmente el valor de lo simbólico en contra de lo signico. Durand va a privilegiar, por ejemplo, el arte románico respecto al gótico y a otros momentos artísticos, por su alto valor simbólico.<sup>26</sup> En ello habría, creemos, una postura potencialmente excluyente y el peligro de un retroceso histórico, con un cierto empobrecimiento. En ese sentido la hermenéutica analógica de Beuchot, al permitirnos plantear un movimiento de pendularidad entre el signo y el símbolo, análogo al que se da entre el icono y el ídolo, nos protegería de lo que también acabaría siendo una mutilación de lo material y de lo científico, de lo signico. No debe haber ruptura entre el mundo de los signos y el de los símbolos, sino complementariedad. Creo que se trata, finalmente, no de mutilarnos sino de sumar a lo que somos.

Consideramos que la posibilidad de pendularidad que nos permite la hermenéutica analógica puede enriquecer nuestra visión contemporánea del lenguaje al trazar un nuevo eje, el eje icónico-simbólico que abriría una refrescante ventana de amplitud a la hermenéutica díada del paradigma y del sintagma de Ferdinand de Saussure. La díada de Saussure es eficaz por precisa, pero no deja de remitirnos al autismo de una botella kantiana.

Este nuevo eje icónico-simbólico, que podemos imaginar acompañando al lenguaje signico, abriría el lenguaje humano a la posibilidad de la comunicación con la dimensión trascendente. Este nuevo eje nos permite la posibilidad de repensar al lenguaje, aún en términos modernos, respecto a su vinculación con la naturaleza, con lo onírico y con lo divino. Podríamos así replantear un diálogo del hombre con “ese más allá”, según cada cual lo conciba.

La comprensión de la hermenéutica analógica de Beuchot, considero, puede permitirnos replantear, en el marco de nuestra civilización abierta, orientaciones simbólicas más amables para el hombre contemporáneo. Y quizá también nos permita enriquecer con un nuevo eje, el eje simbólico-icónico (aunque sea de manera fantasmal y punteada) la visión científica del lenguaje que se desarrolló a partir de Saussure. **U**

<sup>26</sup> Gilbert Durand, “La victoria de los iconoclastas”, *La imaginación simbólica*, Amorrotu, Buenos Aires, 2007, pp. 24-46.

Rufino Tamayo

# Más allá de la dualidad

Alberto Blanco

*Mucho y bien se ha escrito sobre la pintura de Rufino Tamayo; una pintura que —el mismo artista no se cansó de afirmar— no es literaria ni narrativa. A pesar de la considerable dificultad que significa escribir algo nuevo sobre el arte de Tamayo, Alberto Blanco —de quien Conaculta acaba de publicar El eco de las formas, un libro de 700 páginas que reúne la mayor parte de sus ensayos sobre artes visuales— ha conseguido ofrecernos una nueva aproximación a esta obra señera, enfocando el tema de la dualidad.*

## INTRODUCCIÓN

*En el arte el punto de partida, la existencia primera —tanto de la creación como de la contemplación— es la forma. Arte es forma; y sólo por la forma podemos juzgarlo.*  
Ramón Xirau, *Acercamiento a Tamayo*.

Aunque no es mi propósito en el caso de Tamayo —ni lo ha sido nunca en ningún otro— juzgar su trabajo artístico, estoy plenamente de acuerdo con Ramón Xirau en el sentido de que si en arte no hablamos de forma, ¿de qué estamos hablando en realidad? Por otra parte, debería resultarnos evidente que la necesidad crea la forma. Y que esto vale lo mismo para los cambios adaptativos y evolutivos de las especies, que para las obras de arte, sus cambios y su siempre cuestionable evolución. Así lo dijo Wassily Kandinsky en su célebre texto *Sobre la cuestión de la forma*, escrito en el año *mirabilis* —al menos para las artes visuales— de 1912:

Como la forma no es más que una expresión del contenido y como el contenido difiere según los artistas, es evidente que pueden existir en la misma época muchas formas diferentes que son igualmente buenas. *La necesidad crea la forma*. Algunos peces que viven en aguas profundas no tienen ojos. El elefante posee una trompa. El camaleón cambia de color, etcétera...

De esta suerte el espíritu de cada artista se refleja en la forma. La forma lleva el sello de su *personalidad*.

Naturalmente, no se puede concebir la personalidad como una entidad situada fuera del tiempo y del espacio. Por el contrario, en cierta medida, está sometida al tiempo (la época) y al espacio (su pueblo).

Cada artista tiene algo que decir, lo mismo que cada pueblo, y por consiguiente también el pueblo al que pertenece determinado artista. Esta relación se refleja en la forma y constituye *el elemento nacional* de la obra.

Y por fin cada época tiene su misión, la cual permite que se manifiesten nuevos valores. El reflejo de ese elemento temporal es lo que se llama *el estilo* de una obra.

La existencia de esos tres elementos que marcan una obra es inevitable.

El arte de Rufino Tamayo, inevitablemente, refleja en su forma, por una parte, el espíritu del artista: su personalidad. En su caso se trata de una personalidad más compleja de lo que el trato con la persona y con el personaje podría haber hecho suponer a muchos, y tan compleja, por lo menos, como su misma pintura. Por otra parte, resulta imposible ver y entender la personalidad de un artista fuera de un contexto que le da perspectiva y profundidad: un tiempo y un espacio específicos. La forma en que esta personalidad se expresa conlleva —aunque no se lo haya propuesto nunca, como sucedió con Tamayo— el sello de su comunidad; eso que Kandinsky llama el *elemento nacional*. En una entrevista que le hizo en 1947 Antonio Rodríguez, Tamayo fue tajante al respecto: “Lo nacional es secundario en la obra de arte, pero como mexicano, como indio que soy, lo mexicano me sale espontáneamente, sin



Autor desconocido, Rufino Tamayo en la Ciudad de México, 1917, Archivo Olga Tamayo

necesidad de andarlo buscando”. Más claro que el agua. Y su estilo, desde luego, responde a las necesidades y el espíritu, las corrientes en boga y las modas, de la época en que le tocó vivir.

Pero vale la pena proceder en orden, ya que, como bien lo dice Octavio Paz en *De la crítica a la ofrenda*, el segundo de los tres grandes ensayos que dedicó a la obra de Tamayo:

Más determinante que el inasible carácter nacional es el acento individual de cada artista, a menudo en lucha con su gente y con su medio. Por lo demás, las fronteras de los estilos casi nunca coinciden con los de las naciones. Los estilos son más vastos, engloban a muchos países, son internacionales.

Personalidad, elemento nacional y estilo internacional son los tres vértices de un triángulo que, en el caso de Tamayo, pueden observarse con bastante claridad. Más allá de la personalidad del oaxaqueño, y desde luego mucho más que el elemento nacional, el estilo ostenta la marca de su tiempo; es un producto de la época en que vive o ha vivido el artista, y de la cual su obra es a la vez parte y testimonio. Lo que es innegable es que en los tres niveles en que se puede observar la forma en que se fue desarrollando el arte de Rufino Tamayo —a menudo en lucha con su gente y con su medio— está presente la dualidad.

#### PRIMERA DUALIDAD: EL MESTIZAJE

*Tener los pies firmes, hundidos si es preciso en el terreno; pero tener también los ojos, y los oídos y la mente bien abiertos, escudriñando todos los horizontes, es, en mi opinión, la postura correcta.*

Rufino Tamayo, *De la pintura*.

Rufino del Carmen Arellanes Tamayo nació el 26 de agosto de 1899 en el Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. Hijo único de Manuel Arellanes y Florentina Tamayo, vio la primera luz en la casa ubicada en la segunda calle de Cosijopí (antes Rueda) número 215, a unas cuantas calles del (ex) convento de Santo Domingo y de la hermosa casa que con el tiempo habría de llegar a convertirse en el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo. Allí vivió hasta los nueve años. Para entonces su padre había abandonado ya a la familia, y no pasaría mucho tiempo antes de que Rufino Arellanes Tamayo abandonara a su vez el apellido paterno para identificarse definitivamente con su madre y la familia materna.

La madre de Rufino, Florentina Tamayo, nació en la ciudad de Tlaxiaco, un asentamiento prehispánico que se localiza en la Mixteca Alta oaxaqueña, y que ha

sido habitado a lo largo de más de dos mil años. Su nombre en mixteco es *Ndijiinu*, que significa “buena vista”. Y muy buena vista debe haber tenido la señora, y de muy buenas vistas habrá gozado desde su infancia, que heredó a su hijo los buenos ojos y la sabiduría de los colores y las formas de su tierra: imágenes que se le quedaron grabadas para siempre, como el paisaje titulado *Rocas*, de 1925.

Tlaxiaco floreció en el siglo XIX cuando algunos de sus moradores, hacendados y poderosos comerciantes, decidieron sofisticar la vida de la ciudad. Así, se abrieron en esa época centros culturales donde se podían estudiar las bellas artes, la filosofía, el latín y el francés. Durante el auge del Porfiriato a Tlaxiaco se le conoció como La Perla de la Mixteca. La sociedad tlaxiaqueña vestía elegantemente con trajes de levita, bombines o sombreros de copa, acompañados de polainas y bastones; atuendos importados de París. Existe una fotografía de Tamayo tomada en 1917 en la Ciudad de México, cuando el pintor en ciernes contaba con dieciocho años de edad y estudiaba por las mañanas de manera clandestina en la Escuela Nacional de Bellas Artes y trabajaba por las tardes vendiendo fruta en el negocio familiar del mercado de La Merced. La foto nos deja ver a un joven provinciano vestido impecablemente, con traje y corbata, saco de solapas cruzadas, sombrero y bastón. Ciertamente no es la imagen que cabría esperar de un joven vendedor de frutas en un mercado popular de la Ciudad de México. ¿De dónde pudo haber sacado Tamayo esta forma de vestir, esta inclinación cosmopolita? Creo que hay dos fuentes: la nacional —una gran parte de México vivía el afrancesamiento del Porfiriato— y la familiar: la influencia de su querida madre y la familia de Tlaxiaco.

Relatan los cronistas del siglo XIX que en las fiestas de sociedad y en los domingos las familias ricas de Tlaxiaco vestían atuendos parisinos, tomaban los vinos más exquisitos de Burdeos, y comían los más sabrosos platicos al estilo de la cocina francesa. No era raro ver a las damas vestir de un solo color de la cabeza a los pies paseándose en carretelas tiradas por briosos caballos en las calles de adoquines y enmarcadas por airosas construcciones coloniales. No por nada a esta ciudad se le llegó a llamar El París Chiquito.

La personalidad de Rufino Tamayo se comenzó a forjar a partir de todos estos elementos: el haber nacido en las postrimerías del siglo XIX en la ciudad de Oaxaca, de una madre sensible nacida y criada en Tlaxiaco; el haber pasado en Oaxaca, todavía en pleno porfirismo (y Porfirio Díaz era oaxaqueño), su infancia; el haber sufrido el abandono del padre a muy corta edad; el haber perdido a su querido abuelo —su padre sustituto— y muy poco después a su madre, cuando sólo contaba “como 8 o 9 años”; el haber emi-

grado, huérfano, con su tía Amalia a la Ciudad de México justo al mismo tiempo que estallaba la Revolución mexicana; el haber trabajado en el Mercado de la Merced, vendiendo frutas, y haciéndose cargo desde muy joven del negocio familiar; el haber descubierto justo en ese mismo momento la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Pero su vocación había sido descubierta mucho antes, a pesar de que la música siempre le resultó atractiva —véase *Niño y fonógrafo*, de 1926— y fue una posibilidad abierta desde su infancia en Oaxaca, debido a sus dotes naturales. Sin embargo, tras el arribo a la Ciudad de México, el dibujo y la pintura se impusieron. Así se lo relató cándidamente el pintor a Ingrid Suckaer en una larga entrevista concedida en sus últimos años:

Me sucedió algo muy curioso: me gustaba tanto la música que yo quería ser músico; pero llegando a la capital se me abrieron los ojos en diferentes sentidos, ya que también tenía facilidad para dibujar. Es que en Oaxaca, en la escuela primaria, no había profesores de dibujo, sino que el alumno que se suponía tuviera más habilidad para pintar, era el encargado de pasar al pizarrón a trazar algún dibujo para que los demás compañeros lo copiaran. Debido a esa facilidad surgió en mí la vocación de pintar, lo cual con el tiempo fue mi profesión. Desde los once años supe que quería ser pintor.

Al margen de que muchas veces a lo largo de su vida —e incluso después de su muerte— Tamayo ha pasado, por así decirlo, “al pizarrón” para que los demás lo copien (los cuadros falsificados de Tamayo son legión y ameritarían un capítulo aparte, por no decir nada de sus fallidos y numerosos imitadores), hay que subrayar el hecho de que Tamayo, que vivió hasta los noventa y un años, tuvo ochenta años para vivir su llamado y cumplir con su vocación. Su larguísima vida de pintor quedó signada desde el inicio por la dualidad: indígena y europea, las raíces prehispánicas de Tlaxiaco y El París Chiquito, la vida provinciana y la cosmopolita, la humilde escuela primaria de Oaxaca y la famosa Escuela de París. Una sola palabra resume esta dualidad o serie de dualidades: mestizaje.

Tamayo siempre reconoció y asumió con sincera honestidad este mestizaje, como queda de manifiesto en la respuesta que da a una de las preguntas de Ingrid Suckaer:

*Se ha dicho que usted descende de una familia indígena, ¿qué hay de cierto en eso?*

Lo que pasa es que en la literatura que han escrito sobre mí han cambiado mucho las cosas. Algunas personas han dicho que soy zapoteca, otras que soy maya, pero mis



Mujer llamando a los pájaros, 1950, óleo sobre tela, 83 x 100 cm, colección particular

padres eran, como dicen, mitad y mitad, o sea, mestizos; por lo tanto yo soy mestizo.

Este mestizaje dejó su honda huella en la personalidad de Tamayo y se ve reflejado en la dualidad de su pintura. Son muchas las personas que tuvieron la oportunidad de tratar a Tamayo que han hablado de su natural don de gentes, de su franqueza, de su gusto por la música, de su buen trato y su cordialidad. Pero muchos han hablado también de lo difícil que era el trato con Tamayo, de su hieratismo y sus incómodos silencios.

Para dar fe de la personalidad contrastada y dual, abierta y cerrada de Tamayo, ofrezco al lector tres botones de muestra; tres testimonios escogidos de las cinco entrevistas que Robert Valerio hizo en 1998, a Francisco Toledo, Rodolfo Morales, Roberto Donís, Luis Zárate y Sergio Hernández, y que fueron publicadas bajo el título general de *Tras las huellas de Tamayo en su terruño*:

Francisco Toledo: Hablaba mucho de que cuando él era joven preparaba sus propios colores; compraba pigmentos, y con aceite de linaza los molía y los guardaba en un frasquito. Y eso es lo que aconsejaba a todos que hicieran.

Rodolfo Morales: Casi no se podía hablar de pintura con él.

Sergio Hernández: A Tamayo lo vi dos veces, nunca platicué con él; me hubiera encantado. La segunda vez, cuando Cristina Gálvez me llevó a visitarlo en su casa, recuerdo que íbamos subiendo la escalera y de repente sale Olga y se me queda viendo y me dice: “¿y este hombre tan feo de dónde salió?”. “Es que soy de Oaxaca”. “Pues, claro”, contestó, “en Oaxaca todos son feos”. Y de ahí no me bajó. Entonces me senté, todo apenado por feo, y traté de animar a Tamayo: “mire, conozco a Toledo... Toledo le manda saludos”. No abrió la boca. Silencio.

En un país y un tiempo donde tantísimos mexicanos “no se sienten bien por ser mestizos —palabras del pintor—, por tener raíces indígenas”, Tamayo supo sacar provecho y explorar, hasta donde sus fuerzas y su intuición se lo permitieron, la riqueza del doble rostro de su herencia, así como el de su orfandad. Mitad y mitad. “El hecho de no tener padres desde muy niño fue muy doloroso, yo no sé qué habría sido de mí sin esa tía que se hizo cargo del huérfano que fui, a lo mejor hubiera sido cargador u otra cosa”.

Pero gracias a la generosidad de su tía Amalia, gracias a su propio talento, y a una serie de azares, buenas decisiones y golpes de fortuna, Tamayo no sólo no se convirtió “en cargador u otra cosa”, sino que, al poco tiempo de haber iniciado sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (la ex Academia de San Carlos), quedó confirmado como pintor. Y nada más y nada menos que por Diego Rivera, que recién había vuelto de Francia. Con motivo de una exposición de los trabajos de los estudiantes en Bellas Artes, Diego Rivera hizo una visita a la escuela, y tras ver todos los cuadros, señalando una tela de Tamayo, y para el desasosiego de muchos de los demás estudiantes, simplemente dijo: “Este muchacho es pintor”.

#### SEGUNDA DUALIDAD:

#### EL MUNDO PREHISPÁNICO Y EL ARTE POPULAR

*El dualismo es el principio esencial del mundo precortesiano. El dualismo rige la concepción de los dioses, de la naturaleza, del arte. Choque de fuerzas antagónicas: he aquí la solución del enigma cósmico.*

Paul Westheim, *Arte antiguo de México*.

Al final de un largo ensayo dedicado a examinar el fenómeno del humor, la comicidad y la creatividad titulado *De l'essence de rire (De la esencia de la risa)*, el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire dice en la última frase: “el artista sólo es artista a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza”. ¿Y qué es, según Baudelaire, esta doble naturaleza? La facultad de ser a la vez uno mismo y otro. Tamayo bebió, con la leche materna, esta dualidad, y continuó desa-

rollándola y enriqueciéndola a lo largo de toda su vida.

Ya he hablado en el capítulo previo de la dualidad del mestizaje y la personalidad de Tamayo; condición, por lo demás, a la que no escapan, de un modo u otro, millones de mexicanos, pero que en el caso de alguien que, como Tamayo, manifestó desde niño una tremenda sensibilidad, inevitablemente habría de dejar marcas profundas en su carácter. Éstas y otras dualidades resaltan y resultan evidentes en su trabajo. Sus cuadros son, a la vez, primitivos y sofisticados, violentos y tiernos, sensuales y austeros, hieráticos y dinámicos, alegres y melancólicos, entrañables y distantes. ¿En qué proporción? No sé si podríamos utilizar su propia fórmula y decir: mitad y mitad. Probablemente no.

Sin embargo, el dualismo de Tamayo va más lejos que este mero listado de polaridades evidentes en su obra. Como dice Emily Genauer en su libro *Rufino Tamayo*, publicado en 1973 por Abrams:

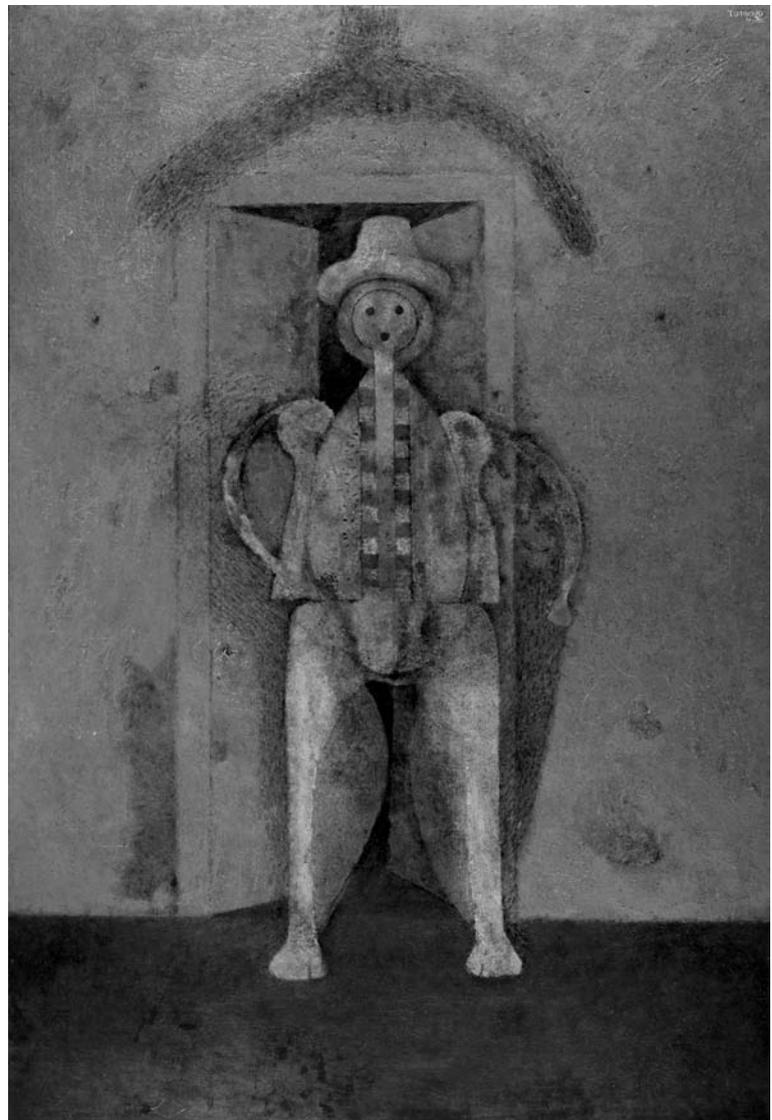
Tamayo es un tradicionalista en el sentido de que trabaja de acuerdo con la tradición de lo que es un artista, y cuál es el papel que le toca desempeñar; sin embargo, no se sujeta a ninguna tradición en sus imágenes. Su manera de acercarse a la composición es tradicional: cada uno de sus cuadros es un objeto muy bien hecho, y el resultado de un plan cuidadosamente calculado y ejecutado. Pero la profusión de su rico colorido, la opulencia de sus texturas, el curso aparentemente caprichoso de su trazo, los súbitos relámpagos de brillantez sugieren una espontaneidad que raya en la improvisación y hasta en el accidente.

En este sentido, no es sorprendente observar que a lo largo de los años el tema de la pareja haya sido una constante en su pintura, máxime si tomamos en cuenta que Tamayo no es un pintor de muchos motivos, y que los que le han sido afines a su naturaleza se repiten una y otra vez. Así lo vio Xavier Villaurrutia y lo dejó consignado en el luminoso texto que dedicó en 1948 a su pintura: “Si las figuras en los cuadros de Rufino Tamayo no son numerosas, tampoco son variadas”. Villaurrutia procede luego a enumerar algunas de estas figuras que sin cesar se repiten en su obra para concluir con una importante y aguda observación: “los hombres y las mujeres, las tehuanas, los devoradores de frutas, los flautistas y músicos que aparecen en sus cuadros, están dibujados siguiendo un módulo interno”. Pero, ¿qué es en realidad este “módulo interno” del que nos habla Villaurrutia? ¿A qué se refiere? ¿De dónde procede? Para tratar de responder a estas preguntas, conviene enfocarse ahora en lo que hemos llamado *el elemento nacional*.

Para comenzar, vale la pena tener presente que la pintura moderna en México, más incluso que las otras

artes, es en gran medida el resultado de la Revolución mexicana y sus consecuencias. Y a Tamayo le tocó vivirla directamente. Dicho en sus propias palabras: “En mi primera juventud, acontecida dentro de la Revolución, vivía en una casa habitada también por zapatistas que en las noches cantaban sus canciones del sur. Fui aprendiendo aquellas que no eran muy conocidas”. Esta anécdota, trivial en apariencia, apunta a un hecho capital: la Revolución mexicana fue algo más profundo que las batallas y los grandes hechos. Fue la ruptura de un orden político y social, y el advenimiento de nuevas formas de ejercer su práctica. Lo mismo se podría decir de las artes. En una entrevista que concedió Tamayo en su estudio de Cuernavaca en 1972 puntualizó:

Yo creo que en estos tiempos en que las comunicaciones son tan abiertas, es imposible tratar de hacer un arte deliberadamente mexicano o americano o chino o ruso. Yo pienso en términos de universalidad. El arte es una forma de expresión que debe ser entendida por todos, y en todas partes. Surge de la tierra, de la textura de nuestras vidas, de nuestras experiencias. Tal vez porque los otros pintores [mexicanos] eran mayores que yo sólo se intere-



*Hombre a la puerta*, 1980, óleo sobre tela, 180.3 x 130.4 cm, Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



*Dualidad*, 1964, vinilita, óleo y arenas sobre tela, 5,53 x 12,21 m, Vestíbulo del Museo Nacional de Antropología

saron en los hechos de la Revolución. Yo quería ir a nuestras raíces, a nuestra maravillosa tradición plástica.

¿Y qué hizo Tamayo para volver a las raíces de “nuestra maravillosa tradición plástica”? Siguió dos caminos—he aquí otra vez la dualidad— que le permitieron beber de las fuentes mismas de la tradición. Un camino fue su trabajo a lo largo de varios años como dibujante adscrito a la Sección de Fomento de las Artes Industriales Aborígenes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, a invitación del también oaxaqueño José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México.

El otro camino fue el de su contacto, desde que nació, con las artes populares de su tierra. Una presencia que lo mismo se manifiesta en sus juguetes, en su cerámica —allí están sus espléndidos bodegones y sus naturalezas muertas— en sus textiles, que en los monumentales “judas”, enormes muñecos contruidos con carrizo, papel periódico y engrudo, y papeles pintados, destinados a la quemazón el Sábado de Gloria. En sus ojos y en su memoria se quedaron grabados para siempre “el fotógrafo ambulante, la pintura de retablos y pulquerías, la pintura de las carpas, de las lecherías, las calles de las barriadas de México”, como con tino dijo Luis Cardoza y Aragón.

Puede decirse que Tamayo siguió un camino consciente —el estudio de las formas del arte prehispánico— y otro inconsciente: una convivencia de lo más natural con los usos y costumbres de su pueblo, con sus bellos objetos cotidianos y su artesanía. Un camino de-

liberado y otro no. Aunque hay que matizar: el camino de las artes populares pasó en Tamayo de ser meramente involuntario —su infancia en Oaxaca y sus primeros años en la capital— a ser objeto de estudio y reflexión a partir del trabajo en el Museo Nacional de Arqueología, y de su participación unos años más tarde, en la segunda etapa de la Escuela al Aire Libre bajo la tutela de Alfredo Ramos Martínez. Así se lo contó a Ingrid Suckaer el pintor:

En el Museo de Arqueología tuve la fortuna de enfrentarme con el arte prehispánico y las artes populares; desde entonces éstas han sido las fuentes de mi trabajo. En el museo mi labor consistía en poner los dibujos precolombinos como modelos a disposición de los artesanos de todo el país, con el objetivo de vigorizar la artesanía nacional. A todo lo hermoso que encontré en el Museo le debo lo que he hecho en mi carrera; fue la reafirmación de mi vocación.

Ya podemos decir ahora de dónde viene ese “módulo interno” en el dibujo de Tamayo del que hablaba Villaurrutia: tiene un doble origen. Es un dibujo que tanto le debe a las estructuras óseas de los “judas” como a la forma monumental, escultórica, de concebir el espacio de tantas y tantas obras maestras del arte prehispánico. Véase, si no, un cuadro como *La Venus dorada*. Una doble luz que se refleja en la concepción dualista del universo que fue patrimonio de todas las culturas mesoamericanas, y que ilumina las obras de Tamayo con un resplandor inconfundible. Luna y sol.



Desde sus orígenes han coexistido en el arte mesoamericano dos principios: uno que podríamos llamar realista y otro que podríamos llamar fantástico. A esta dicotomía y a muchas otras alude Ometéotl, el dios de la dualidad. Un principio masculino y un principio femenino. Una luz solar y una luz lunar. La pintura de Tamayo se ve alumbrada por ambas luces. El dualismo es el principio esencial del mundo precortesiano. Este dualismo del que habla Paul Westheim en el epígrafe de este capítulo, lo mismo rige la concepción del arte prehispánico que, muchos siglos después, el arte de Tamayo. Así se puede constatar, por dar un primer ejemplo, en el mural *El día y la noche*, pintado en 1954. Dice al respecto Juan Carlos Pereda:

Fue precisamente *El día y la noche* el primer mural donde Tamayo interpretó y vertió de manera plástica los complejos conceptuales del *ethos* prehispánico. Esta noción esencial regía las normas indígenas en el entendimiento del universo, los contrarios en lucha, los opuestos como complemento: El día y la noche, lo masculino y lo femenino, lo bueno y lo malo, lo celestial y lo infernal, lo inmutable y lo que está en constante cambio. *El día y la noche* es la primera cosmovisión que Tamayo plasmó en el mural, misma que años más adelante, con variantes y agregados plásticos, habría de repetirse en su concepción, aunque nunca en su expresión pictórica.

Pero tal vez ninguna obra muestra con más claridad todo lo que hasta aquí he dicho en relación a la pintura de Tamayo y la visión dualista del mundo prehispá-

nico y sus reverberaciones en el arte popular mexicano que el celebrado mural que pintó para el Museo Nacional de Antropología y que tituló, precisamente, *Dualidad*. Esta obra señera de Tamayo nos muestra una representación de Ometéotl, el Dios de dioses del panteón náhuatl, que se manifiesta con su doble rostro: Ometecuhtli (Señor de la dualidad) y Omecíhuatl (Señora de la dualidad). “Es el principio dual —dice Miguel León-Portilla—, descubierto por la larga meditación simbolizada en la figura de Quetzalcóatl”. En esta obra se puede ver la lucha cosmogónica entre los dos principios: el diurno —aquí simbolizado por Quetzalcóatl— y el nocturno, que se representa en la encarnación zoomorfa de Tezcatlipoca: la serpiente emplumada y solar, y el ocelote con su piel tachonada de estrellas. Cabe agregar que ambos dioses son hijos de la pareja divina primigenia, Ometecuhtli y Omecíhuatl.

El tema de la dualidad en la obra de Tamayo, como los dioses mexicas, tiene muchos rostros: se manifiesta, a lo largo del tiempo, en una serie de parejas y de principios duales. En el extenso estudio que el antropólogo Julio Amador Bech dedicó a esta obra, *Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo*, afirma contundente:

*El día y la noche* y *Dualidad* corroboran que el tema del cosmos (y del hombre frente a él) aparece de manera recurrente en el pincel de Tamayo; es una constante, es el tema mítico más importante al interior del conjunto total de su obra, vista, ésta, desde la perspectiva de su producción en el tiempo, como unidad.



La Venus dorada, 1955, óleo sobre tela, 100.3 x 80 cm, Colección particular

### TERCERA DUALIDAD: EL MEXICANO UNIVERSAL

*Tamayo cuando pinta sólo se preocupa de la pintura, de expresar por su medio una realidad que se le impone y escoge... Su complicación no está en lo que dice, sino en el estilo para decirlo.*

Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*.

Desde un principio la contrastada personalidad de Tamayo estableció su propio juego y sus propias dimensiones y muy pronto consiguió hacerse un lugar, primero, en el panorama de la pintura en México y, después, no sin grandes dificultades, uno todavía más importante en el contexto del arte internacional. Sin embargo, lo que aquí hemos llamado *el elemento nacional* en sus dos vertientes, el arte prehispánico y las artes populares, siguió siendo un rasgo distintivo en todas y cada una de sus obras. Y su estilo, derivado del simple hecho de vivir en la aldea global del siglo XX, le permitió, además, hablar con la *lingua franca* de los artistas de su tiempo. Y en todos estos niveles la dualidad señaló una característica esencial de su trabajo. Octavio Paz lo dijo de muchas formas en los textos que dedicó al arte de Tamayo: “Si se piensa en los dos polos que definen la pintura de Tamayo, el rigor plástico y la imaginación que transfigura el objeto, se advierte inmediatamente que su encuentro con el arte precolombino fue una verdadera conjunción”. “El elemento reflexivo es la mitad de Tamayo: la otra mitad es la pasión”. “Pintura dual que sólo alcanza la unidad para desgarrarse y de nuevo volver a reunirse. La vitalidad del arte de Tamayo depende de la convivencia de estas dos tendencias”.

A los veintisiete años Rufino Tamayo salió por primera vez del país. Viajó con el compositor Carlos Chávez a Nueva York, donde los dos se las vieron negras para sobrevivir, pero donde también sus ojos y sus oídos se abrieron de manera extraordinaria al arte del siglo XX. Después de dos años regresaron a México: Chávez a fundar, con el patrocinio de Antonieta Rivas Mercado, la primera Orquesta Sinfónica Nacional, y Tamayo a dar clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Pero Tamayo no dejaba de soñar con Nueva York, y luego de una breve estancia en México decidió emprender de nueva cuenta el camino del exilio:

En 1929, al cabo de un corto tiempo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y después de exponer individualmente en el Palacio de Bellas Artes, decidí volver a Nueva York y mi regreso coincidió con la recesión económica tan devastadora de 1930; me fue peor que la primera vez. No pude hacer nada. Después de una exposición individual que presenté en la Galería Julien Levy, en 1931, volví de nuevo a México.

Sin embargo, nunca hay que olvidar que, en relación al trasfondo indígena y prehispánico que se puede sentir en la obra de Tamayo, no todo es mito y símbolo, rito y vestigios arqueológicos. Ni todo es mexicana o mixteca o zapoteca o maya. Como muy bien dice Fernando Benítez, un apasionado de las culturas autóctonas de México, en su monumental obra *Los indios de México*:

Lo que debemos entender es que los indios no pueden ser vistos aisladamente. No son pequeños o grandes grupos que viven de acuerdo con determinados patrones culturales, sino que son ellos y algo más: los indios y los bosques, los indios y las tierras, los indios y los sombreros, los indios y el café, los indios y el henequén, los indios y el ganado.

La pintura de Tamayo no es tan sólo asunto de hondas raíces mitológicas y rituales, sino algo más. Algo que no puede ser visto aisladamente: Tamayo y las frutas, Tamayo y la tierra, Tamayo y los instrumentos musicales, Tamayo y los perros, Tamayo y las sandías, Tamayo y las estrellas.

Estas primeras experiencias en Nueva York consolidaron la voluntad de Tamayo de entregarse por completo a lo que él mismo llamaba “mi concepción de que el arte debe ser universal”. Pero para dar forma a este anhelo era necesaria todavía una tercera y definitiva estancia en Nueva York. Como en todos los cuentos de hadas, la tercera fue la vencida. Sólo que para entender esta tercera y larga estancia en Nueva York —catorce años— hay que tener en cuenta un hecho crucial en la vida de Tamayo: la aparición de Olga Flores Rivas, pianista, con la que contrajo matrimonio en 1934 en la tierra natal de ambos: Oaxaca. En 1936 Tamayo aceptó un ofrecimiento para ir a dar clases a la Dalton School de Nueva York y se instaló con Olga en el mismísimo Manhattan.

En poco tiempo Olga se hizo cargo de los negocios de Tamayo. Ella se convirtió en la encargada de vender y cobrar, poner precios y lidiar con galeristas y coleccionistas. Y a juzgar por los resultados lo hizo más que bien. Esto le permitió a Tamayo dedicarse a su obra por completo, sin tener que preocuparse de asuntos monetarios ni perder el tiempo con engorrosas interrupciones. Y, claro, luego de haber pasado necesidades y tal vez hasta hambres, le permitió vivir el resto de su vida, por decirlo así, *holgadamente*. No es, pues, incomprensible que, a la manera en que lo hizo John Lennon muchos años después, que decidió firmar John Ono Lennon, con el nombre de Yoko entremezclado al suyo, Tamayo haya optado, a partir del *Desnudo en blanco*, de 1943, por agregar una “O” —de Olga— a las firmas de sus cuadros. La pareja quedó signada en la obra.

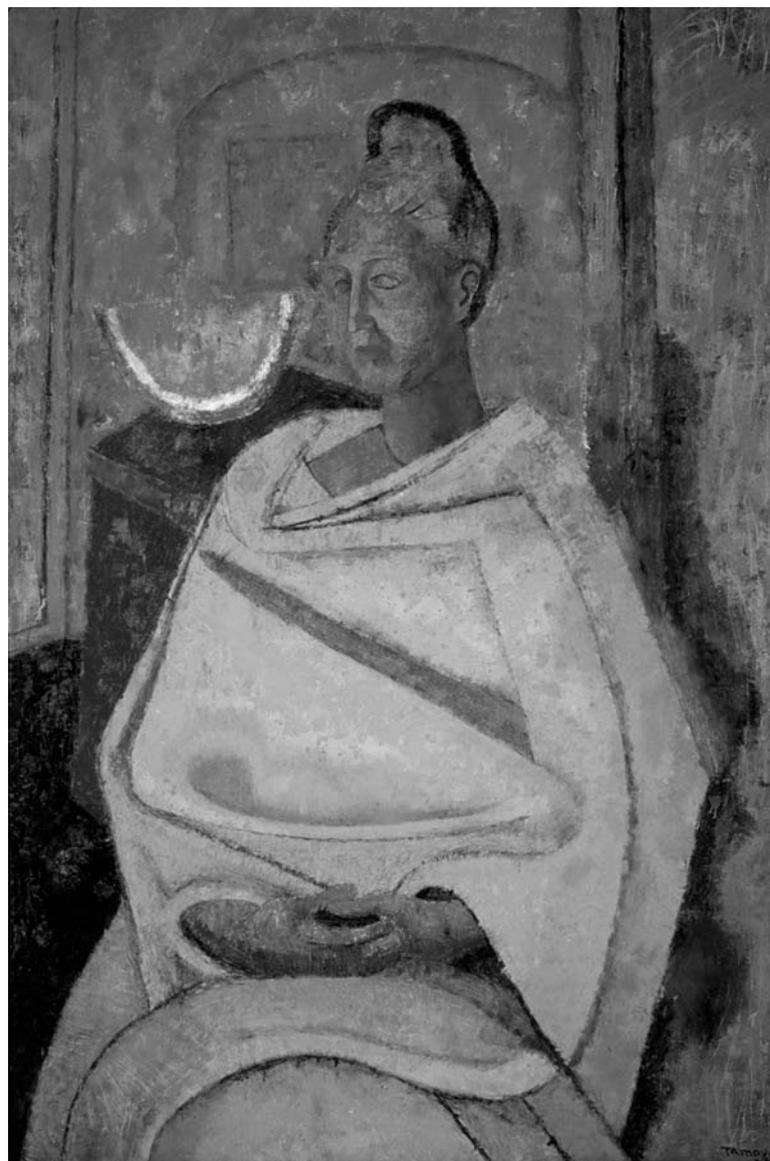
Así, pues, ya se pueden ver a estas alturas sólidamente erguidos los pilares sobre los que se levanta la construcción toda del arte de Tamayo: la presencia masculina que él mismo encarna y la presencia femenina que en Olga encontró el eco amado y añorado de su madre; el arte tradicional, tanto prehispánico como popular de México y el arte cosmopolita con el que se identificó en Nueva York; el dibujo recio, escultórico, que en las obras maestras del arte prehispánico halló su molde, y el color riquísimo que en las artes populares y en la vida cotidiana en México supo encontrar sus fuentes; la razón que sabe ordenar todos los elementos del cuadro en una sabia composición —la atmósfera musical que esta palabra evoca no es casual— y la intuición que le permitió improvisar en las telas con soltura; la rica vida intelectual en contacto con las luminarias del arte del siglo xx y la sensualidad, más que la sensibilidad, del oaxaqueño curtido por el sol que nunca dejó de ser. Allí está, como un buen ejemplo de lo dicho, el óleo sobre tela, *Diálogo*, de 1974. El misterio de la dualidad.

Sólo que en todos estos pares es fácil apreciar una desproporción: el elemento femenino —el color, la intuición, la sensualidad— llevan siempre la voz cantante.

Como afirma Luis Cardoza y Aragón: “Así en Tamayo domina su sensibilidad; su obra vive por ella, más que por sus cualidades intelectuales. Color y materia son suficientes para asegurarle permanencia y alcanzar con estos elementos los fines de la pintura”. En todo caso, las raíces de Tamayo estaban bien plantadas y firmes. Así lo consignó Xavier Villaurrutia que todavía en 1948 sentía necesidad de subrayar lo evidente:

Por sus viajes y por su vida en Nueva York se le ha acusado de ser un pintor desarraigado de su patria. Nada más torpe ni más injusto. Si las ramas del espíritu de Rufino Tamayo han estado voluntariamente expuestas a cambios de climas intelectuales y físicos, las raíces más profundas y más secretas de su espíritu y de su arte siguen siendo las mismas, mexicanísimas.

Si nos atenemos a la metáfora arbórea de Villaurrutia, se podría decir que del árbol del mestizaje cultural de Tamayo brotó un arte único, profundamente mexicano y de alcances internacionales. Las experiencias del triple exilio en Nueva York, primero, y más tarde en



Retrato de Olga, 1964, óleo sobre tela, 210 x 135 cm, Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

París, le revelaron a Tamayo aspectos esenciales de las raíces de su arte por partida doble. Por una parte, la experiencia del arte moderno le confirmó su posición en el mundo y lo ayudó a asumirse como artista cosmopolita de su tiempo. Por otra parte, esta misma experiencia, paradójicamente, le brindó nuevas herramientas para reevaluar y ver con distintos ojos el arte tradicional de México. Las cualidades arcaicas de su pintura adquirieron en los entornos sofisticados de Nueva York y de París un estilo que resultaba en extremo agradable a los conocedores, y a un público acostumbrado ya a la inocencia de un artista como el Aduanero Rousseau.

El Aduanero prefiguró la pintura surrealista con una aproximación fresca y desparpajada del mundo. Desafiando las categorías y etiquetas se le catalogó, sin embargo, como artista primitivo o *naïf*. Bien conocida es la anécdota en la que el Aduanero, ya con sus copas encima, le confesó a Picasso: “nosotros somos los más grandes pintores de esta época. Usted en el estilo egipcio, y yo en el moderno”. Y la verdad es que, dentro de su ingenuidad, no le faltaba razón a Rousseau, pues la pintura moderna debe en buena medida sus hallazgos y peculiaridades, al “descubrimiento” por parte de algunos de los principales pintores europeos, del arte africano, el arte de Oceanía, el antiguo arte celtíbero, y, un poco más tarde, del arte prehispanico. Tamayo supo sacar ventaja de todo ello. Después de todo, se encontraba en una posición de privilegio con respecto a los pintores cosmopolitas, pues él sí provenía de una cultura con raíces indígenas. De aquí se derivan sin duda sus “sorprendentes familiaridades con el arte prehispanico” de las que habló Raquel Tibol.

Pero los surrealistas no fueron los primeros en celebrar el encanto de la pintura del Aduanero. Ya el poeta Guillaume Apollinaire la había defendido con pasión y poco después André Breton haría otro tanto. Y parte de la leyenda que se comenzó a tejer entonces en torno a la figura de Rousseau incluía la historia de un improbable viaje a México. Antonin Artaud, escritor muy cercano a Breton en la primera hora del Movimiento, fue en realidad el primer surrealista que visitó México en los años treinta. Y la gran decepción que sintió al ver el arte que se hacía entonces en el país se vio mitigada, al menos en parte, por su deslumbramiento ante la pintura de María Izquierdo. Pero Artaud no fue el primero en apreciar sus innegables cualidades.

María Izquierdo ya había sido reconocida por Diego Rivera, a la sazón flamante director de la Escuela de Pintura y Escultura de San Carlos, antes de ser discípula, compañera y amante de Tamayo durante cuatro años (1928-1932). Según recuerda Margarita Nelken, “Diego Rivera pasó sin detenerse ante las obras de los alumnos mejor calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró rotundo: *Esto es lo único*”.

Por su parte, el influyente crítico Justino Fernández la consideró “la mejor pintora contemporánea mexicana”. Y si bien la relación entre Rufino Tamayo y María Izquierdo terminó cuando apareció Olga en escena, aún se sigue y se seguirá debatiendo qué tanto le debe María Izquierdo a Tamayo y viceversa. A este respecto hay diversas opiniones. Una cosa es bien cierta: durante los años en que formaron pareja la pintura de ambos artistas manifiesta notables similitudes y convergencias. No hay por qué pensar que María Izquierdo mentía cuando le dijo a Elena Poniatowska en una entrevista que ésta le hizo en 1953: “Yo le debo mucho a Tamayo, pero también él me debe a mí bastantito”.

La relación de Tamayo con el surrealismo alcanzó una cima cuando Benjamin Péret, la mano derecha de Breton, dedicó a México, que le dio asilo durante la Segunda Guerra Mundial, uno de sus mejores poemas: *Air Mexicain*. El poema fue muy bellamente ilustrado por Tamayo y publicado en Francia en 1952. Previamente, durante la Bienal de Venecia de 1950, Tamayo se había dado a conocer al resto de Europa y al mundo entero. Y luego de vivir catorce años en Nueva York y diez más en París, los Tamayo decidieron regresar a México en 1959. Para entonces Rufino Tamayo era reconocido ya como un clásico de la pintura moderna: un artista que había abierto al arte mexicano las puertas a nuevas posibilidades. Por ellas pasarían los mejores pintores mexicanos de las siguientes generaciones.

Y mientras que cada una de las obras de Tamayo responde a un impulso o necesidad interior distinto, no cabe la menor duda: como artista del siglo XX Tamayo estuvo involucrado, de una u otra manera, con mayor o menor distancia, en prácticamente todas las tendencias artísticas que fueron predominantes en la primera mitad del siglo. Estos movimientos, escuelas y tendencias, con su diversidad y sus múltiples contradicciones, conformaron el estilo de Tamayo en el seno del arte moderno. Picasso, Matisse, Braque, el expresionismo alemán, Dubuffet. Sus musas son las musas de Tamayo:

Cada uno tiene su propio camino —o ha tenido muchos, uno tras otro—, para acercarse a la expresión del tiempo en la pintura. Dadaísmo, cubismo, surrealismo, la manera de Picasso, la de tantos otros son simplemente las tentativas, los experimentos que se hacen para capturar el tiempo en la tela. Todas estas deformaciones de los modelos que se encuentran en la pintura moderna, ¿qué son sino maneras de ver y reproducir la deformación que la realidad sufre a través del tiempo?

Estas palabras de Tamayo, tomadas de *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, y recogidas por Víctor Alba en 1956, lo dicen con toda claridad. En medio del convulsiónado y trágico siglo XX, se gestó un estilo extraño,

intenso, monstruoso y heterogéneo, que aún hoy en día se sigue haciendo sentir. Desde este desorden y esta terrible confusión Tamayo trató, desesperadamente, de leer e interpretar los signos de su tiempo: “Recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes y, a la vez, enriquecerla con el aporte local, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal”.

#### MÁS ALLÁ DE LA DUALIDAD

*Los dibujantes puros son filósofos  
y destiladores de quintaesencias.*

*Los coloristas son poetas épicos.*

Charles Baudelaire,

*Curiosidades estéticas - Salón de 1846.*

Mucho se ha dicho y escrito sobre la pintura de Rufino Tamayo en relación a los mitos. Y no sólo a los mitos prehispánicos. Decir que Tamayo es un pintor o creador de mitos no sorprende a nadie. Baste un ejemplo harto significativo: el 17 de mayo de 1979, el Museo Guggenheim inauguró *Rufino Tamayo: mito y magia*. Con esta magna exposición, que el mismo Tamayo consideró como la cúspide de su carrera, se iniciaron los festejos por los ochenta años de vida del artista. Poco o nada, en cambio, se ha dicho sobre la pintura de Tamayo en relación a la épica. Y sin embargo, si hemos de atender la fórmula binaria de Baudelaire, no queda más remedio que reconocer que Tamayo sería un poeta épico.

La poesía épica, del griego antiguo ἔπος (epos), “palabra, historia, poema” es un género literario en el cual el autor narra hechos legendarios significativos para un pueblo, una cultura o una nación. En la poesía épica se mezclan elementos reales e imaginarios que se presentan como una verdad indiscutible: así sucedió. Para ello se hace uso de la narración, lo mismo que de las descripciones y los diálogos. En algunos casos, la épica no es escrita, sino contada y transmitida oralmente por los rapsodas. En todo caso, la figura central de la poesía épica es siempre un héroe.

Si damos por buena la idea de Baudelaire y aceptamos, al menos como hipótesis de trabajo, que Rufino Tamayo, un enorme e indiscutible colorista, sería un poeta épico, ¿de qué épica nos estaría hablando en su pintura el oaxaqueño? ¿Cuáles serían los hechos legendarios, significativos para su pueblo, su cultura y su nación, que se manifiestan en sus obras? ¿Qué historia nos estaría contando? ¿Y, sobre todo, quién sería el héroe de semejantes hazañas?

Para tratar de responder estas preguntas me voy a remitir al libro fundamental de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, que en su último capítulo, “El héroe hoy”, nos ofrece valiosas claves para tratar de compren-



Irving Penn, Rufino Tamayo fotografiado para la revista *Vogue*, 1947, Archivo Fundación Olga y Rufino Tamayo

der, no sólo la aventura de Tamayo, sino, en realidad, la saga de todo el arte contemporáneo. Ni más ni menos. Un arte que, como sería de esperar, corresponde a una época, una sociedad y un sistema de valores (¿o sería mejor llamar “de prioridades”?) que nada tiene que ver ya con las sociedades tradicionales, centradas en el Dios o en los Dioses, y unidas en el sueño compartido del mito y en la reactualización del rito. Porque hoy en día, como dice Joseph Campbell:

La unidad social no es ya la portadora del contenido religioso, sino una organización económico-política. Sus ideales no son ya los de la pantomima hierática, que hace visibles en la tierra las formas del cielo, sino los del estado seglar, que libra una competencia difícil y sin tregua por la supremacía y los recursos materiales. Las sociedades aisladas, atadas al sueño dentro de un horizonte mitológico, no existen más que como regiones de explotación. Y dentro de las mismas sociedades progresistas, todos los últimos vestigios de la antigua herencia humana de ritual, moralidad y arte están en plena decadencia.

Desde luego que cuando Campbell habla de un arte en completa decadencia, se refiere al arte moderno y al arte de nuestro tiempo, en contraste con el arte tradicional en todas sus manifestaciones: el arte de Oriente,

del Islam, de África, de Oceanía, de Europa hasta fines de la Edad Media, de los pueblos mesoamericanos y de todos los llamados pueblos primitivos. Y si bien Rufino Tamayo —como ya he dicho antes— nació en una sociedad que todavía conservaba algunos rasgos tradicionales, no hay duda de que, por decisión propia, y porque era inevitable, Tamayo fue un artista moderno que, además, vivió casi por entero el siglo xx. Su obra responde a estas limitaciones y estas condiciones. Dicho en sus propias palabras: “Todo el arte moderno tiene un objetivo fundamental: buscar la expresión del tiempo”. ¡Basta ver cuántos relojes pintó Tamayo a lo largo de su vida! Un arte que no se interesa ya en la eternidad (¿qué sería para el arte moderno *la eternidad?*) sino en el tiempo. En *su* tiempo.

Además, Tamayo no se cansó de afirmar, una y otra vez, que su pintura no era literaria ni narrativa, y que no había que ver en ella nada más que formas, texturas, composiciones y colores. Es decir: la pura pintura. Pintura pura. En *este* sentido, parecería que las preguntas que dejé planteadas, más que encontrar respuestas tendrían que caer por su propio peso y resultarían estar desenfocadas, fuera de lugar. Sin embargo, estoy convencido de que no es así. Creo que, en *otro* sentido, existe forma de dar respuesta a todas estas interrogantes. Respuesta que muy probablemente habría dejado sorprendido al mismo Tamayo. Trataré de explicar cuál es ese *otro* sentido que nada tiene que ver con utilizar la pintura como vehículo de la literatura. Para ello me voy a remitir, de nueva cuenta, al libro de Joseph Campbell, que en el epílogo del mismo, “Mito y sociedad”, dice lo siguiente:

El problema actual de la especie humana es, por lo tanto, precisamente opuesto al de los seres humanos de los períodos comparativamente estables de aquellas mitologías poderosamente coordinadoras que ahora se conocen como mentiras. Entonces todo el significado estaba en el grupo, en las grandes formas anónimas, no en la expresión individual propia; hoy no existe ningún significado en el grupo ni en el mundo; todo está en el individuo. Pero en él el significado es absolutamente inconsciente. El individuo no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe lo que lo empuja. Las líneas de comunicación entre la zona consciente y la inconsciente de la psique humana han sido cortadas, y nos hemos partido en dos.

En otras palabras: el problema de fondo que enfrentamos los seres humanos hoy en día es el de la reunificación de una psique escindida. Más aún, el problema fundamental es dotar al mundo moderno de un sentido, un significado espiritual. Y esta hazaña no se puede lograr volviendo atrás. La respuesta no se encuentra —como tantos fundamentalistas y tantos fundamentalismos

quisieran— en un imposible retorno a las condiciones anteriores de una vida social y tecnológica mucho más simples. No. Esta reintegración, si ha de ser auténtica y de verdad significativa, sólo puede darse a partir de las condiciones reales de la vida moderna. Es necesario reconocer que para el hombre moderno los antiguos misterios y los viejos símbolos han perdido su eficacia. La ciencia y el arte ocupan hoy en día el espacio central que en otras sociedades ocupó la religión. Así lo resume magistralmente Joseph Campbell: “No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Cada uno de nosotros comparte la prueba suprema —lleva la cruz del redentor—; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal”.

Un artista, un pintor como Rufino Tamayo, supo entender este desafío estrictamente contemporáneo: ir, a través de su arte, más allá de la dualidad en la búsqueda de la reunificación de una psique dividida. Dotar de sentido y significado espiritual a su trabajo, su comunidad y su tiempo, utilizando para ello las herramientas que el mismo mundo moderno pudo y supo darle. Trascender la esquizofrenia y la bipolaridad.

Creo que después de todas estas consideraciones, ya estamos ante la posibilidad de dar respuestas a las interrogantes planteadas:

¿De qué épica nos estaría hablando en su pintura el oaxaqueño?

De la extraordinaria aventura de un artista solitario en búsqueda de la reunificación de una psique dividida.

¿Cuáles serían los hechos legendarios, significativos para su pueblo, su cultura y su nación, que se manifiestan en sus obras?

Los de su propia pintura en la que se manifiesta el anhelo de llegar hasta las raíces de la misma y dar un sentido y un significado espiritual a su trabajo, su comunidad y su tiempo.

¿Qué historia nos estaría contando?

La historia del crecimiento, aprendizaje y dominio de su oficio, sus herramientas, sus contenidos y sus formas, para construir pacientemente, en el silencio de su desesperación, un lenguaje personal.

¿Y quién sería el héroe de semejantes hazañas?

Tamayo, tú, yo, ninguno, todos.

---

©Texto publicado en *Rufino Tamayo. Trayectos•Trayectories*, catálogo de exposición, Museo Tamayo Arte Contemporáneo-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2012, pp.11-38. Agradecemos al Museo Tamayo Arte Contemporáneo y a la Fundación Olga y Rufino Tamayo el permiso para publicar este texto y para usar las imágenes.



Rufino Tamayo

< *Mujeres cantando*, 1940, óleo sobre tela, 151 x 203 cm, Colección particular



*Tienda cerrada*, 1958, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, Colección Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Costa, 1973, óleo y arena sobre tela, 95 x 135 cm, Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta



*Mujer en blanco*, 1976, óleo sobre tela, 179 x 129 cm, Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta



*El fonógrafo*, 1925, óleo sobre tela, 39 x 43 cm, Colección particular



*Reloj olvidado*, 1986, óleo sobre tela, 97 x 130 cm, Colección particular



*La gran galaxia*, 1978, óleo sobre tela, 94 x 129 cm, Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



*Anuncio de corsetería*, 1934, óleo sobre tela, 46 x 76.5 cm, Colección Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta

*Leonora Carrington según Elena Poniatowska*

# Los fantasmas de la libertad

Beatriz Mariscal

*Tomando como punto de partida la novela Leonora de Elena Poniatowska, Beatriz Mariscal reflexiona acerca de los derechos y la libertad de la mujer, una lucha que se acentúa en el siglo XXI.*

Las esperanzas de un mundo en paz y prosperidad que brotaron en Europa al fin de la Primera Guerra Mundial nunca llegaron a cumplirse plenamente. La firma del armisticio no fue suficiente para paliar los problemas que surgieron de la enorme pérdida de vidas, a lo que se sumaba la necesidad de reconstruir y a menudo reinventar las economías lo mismo de los ganadores que de los perdedores. Altas tasas de desempleo y una crisis generalizada de valores afectaron profundamente el entramado social de la Europa de entreguerras.

Inglaterra no fue ajena a esa crisis. En ciudades como Londres y Manchester miles de desempleados alzaban su voz para exigir puestos de trabajo que les permitieran mantener a sus familias, al tiempo que los jóvenes se rebelaban contra las restricciones sociales bajo las cuales habían vivido sus padres, y que las mujeres exigían su plena participación en la sociedad.

Para 1928, toda mujer mayor de veintiún años había adquirido el derecho al voto, los jóvenes se empeñaban en divertirse a toda costa con su música, alcohol y el rompimiento de barreras sociales que escandalizaba a sus padres, mientras que las industrias que habían perdido su competitividad como resultado del deterioro de su tecnología daban un giro importante a sus actividades dirigiendo sus esfuerzos a la creación de nuevos productos.

Pero si bien esos cambios parecían pronosticar una nueva era de prosperidad y libertad, la creación de nuevos empleos no fue suficiente ni trajo consigo la bonanza que esperaban los obreros; igualmente, el derecho al voto no logró desbancar la idea de que el papel de la mujer era meramente decorativo y su función la de tener hijos.

Del lado de los vencedores, e importante figura del nuevo impulso económico inglés, sobresale Harold Carrington, quien aprovechó la obsoleta industria textil creada por su abuelo para formar uno de los más grandes conglomerados industriales, el *Imperial Chemical Industries*, productor de las nuevas fibras sintéticas, pinturas, fertilizantes, fármacos y explosivos, fuerte competidor del poderoso cártel industrial alemán *I. G. Farben*, que jugara un importante papel de apoyo al proyecto nazi, por lo que terminó por ser disuelto por los aliados después de la Segunda Guerra Mundial.<sup>1</sup>

*Leonora*, el personaje de la más reciente novela de Elena Poniatowska, es, como sabemos, Leonora Carrington, esa extraordinaria pintora y escritora que habría de enfrentarse al poderoso Harold Carrington, su

<sup>1</sup> Los principales dirigentes de I. G. Farben fueron juzgados en Nuremberg por crímenes de guerra. Vid. Joseph Borkin, *The Crime and Punishment of IG Farben*, The Free Press, New York and London, 1978.



Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y Leonora Carrington

padre, en su lucha vital por ejercer su libertad como mujer y como artista.<sup>2</sup>

En este breve trabajo me interesa ver el camino que traza Elena Poniatowska para Leonora, su personaje y amiga, en su búsqueda de esa ansiada pero siempre elusiva libertad.

La primera batalla de Leonora en pos de libertad es en contra de su padre. Como nos lo hace saber Poniatowska, desde niña Leonora luchó por librarse de la influencia de ese padre que la atemorizaba a la vez que la aburría en su persistente esfuerzo por moldear a su rebelde hija para que cumpliera con su destino como digna heredera de su fortuna y linaje.

Consciente de que el trato a sus hermanos varones era distinto al que recibía ella, Leonora intenta crearse una personalidad propia, no como niña, cuyo horizonte estaría bien acotado, sino como animal, como yegua que pudiera cabalgar libremente. Los cuentos tradicionales de su nana, irlandesa como su madre, y sus sueños, la ayudaron a escapar de una realidad que la sofocaba.

Su lucha por liberarse de la influencia de su padre incluye el haber provocado su expulsión de las escuelas que la formarían de acuerdo con su posición social y económica, hasta que logra que la dejen ir a Londres a estudiar pintura. Como buena guerrillera, se propone socavar los planes de su familia coqueteando con dependientes y meseros, despreciando sus esfuerzos por incorporarla a la sociedad.

<sup>2</sup> Elena Poniatowska, *Leonora*, Seix Barral, Barcelona, 2011. Todas las citas del texto proceden de esa edición.

Pero importa notar que a su educación como pintora accede gracias al dinero y conexiones de su padre. A fin de cuentas, el camino de libertad que representaba la pintura se abría para ella gracias a los recursos de Harold Carrington.

El surrealismo surge como la verdadera vía de libertad de Leonora. Mientras que para otros surrealistas los sueños y el subconsciente eran fuentes conscientes de inspiración, para ella eran naturales a su impulso creativo; fuentes tan poderosas que la llevaron a crear una de las obras surrealistas más originales.

Encaminada en su vocación como pintora e impulsada por su rebeldía ante las convenciones sociales, Leonora habría de caer, casi en forma inevitable, en brazos de Max Ernst, el segundo hombre importante de su vida, que si bien la introduce en el mundo del surrealismo en el que encontrará su natural espacio como creadora, también la llevó, cuando menos en parte, a la locura en la que cayó después de su lucha por retener el amor y la atención de ese hombre “arrogante”, como lo califica Poniatowska (p. 133).

“El segundo monstruo que conozco eres tú, el primero fue mi padre”, le dice Leonora a Max cuando éste le explica que en su cuadro *L'Ange du foyer* representaba al nazismo como un monstruo que volaba sobre la tierra aniquilando todo (p. 152). Los monstruos de Leonora son más personales que sociales.

Max no solamente domina de mil maneras a Leonora: su mundo, el mundo surrealista de París y más tarde el de Nueva York, con sus manifiestos y prescripciones en cuanto al estilo de pintura aceptable y en cuan-

to a la agenda de rebeldía que deberían adoptar sus adherentes. También llegó a representar límites a su libertad de ser y de crear.<sup>3</sup> Frente a su deseo de ejercer su sexualidad, libre de los límites que le imponían su calidad de mujer, estaban las fórmulas de libertinaje que los líderes del surrealismo intentaban imponer a ese grupo selecto de creadores: espectáculos y acciones concebidos para *épater le bourgeois*.

Leonora pensó que podía escapar de los ataques a su modo personal de ser libre huyendo de París con Max. Pero si bien la finca de S. Martin D'Ardèche —comprada con el dinero de su madre— supuso un episodio casi idílico en su relación con Max y en cuanto a su propia creatividad, los compromisos de su amante, acosado por su esposa y con la mirada enfocada en el mundo surrealista de París y, más tarde, la persecución nazi que habría de arrancarlo de sus brazos, como no había podido hacerlo ni su esposa ni la millonaria Peggy Guggenheim, terminaron por lanzarla al abismo profundo de la locura y al terrible manicomio franquista dedicado a las personas de familias de recursos considerables.

En Europa, el periodo de optimismo por las nuevas circunstancias sociales y económicas de la posguerra desgraciadamente resultó ser muy breve. La incapacidad tanto de los ganadores como de los perdedores de producir un bienestar generalizado entre sus poblaciones terminaría por propiciar regímenes fascistas como el alemán, el italiano y el español, que culpaban al “otro” de su fracaso. Los nazis no tardaron en encontrar el terreno propicio para culpar a los judíos, un razonamiento que encontró adeptos en casi todos los países europeos. Una nueva guerra mundial no tardó en estallar.

A pesar de su rebeldía y reclamos de libertad, los surrealistas tampoco fueron capaces de librarse del mundo del dinero que despreciaban. A fin de cuentas, el mismo Max Ernst estuvo dispuesto a casarse con Peggy Guggenheim, a fin de salvarse de los nazis y de promover su pintura.<sup>4</sup>

El traslado de Leonora a México, destino de numerosos refugiados del nazismo y del franquismo, tampoco resultó ser el oasis de libertad que anhelaba. Sus orígenes europeos no la habían preparado para vivir en un mundo tan diverso del suyo, ruidoso y violento a la vez que escurridizo como los innumerables indígenas con quienes se cruza en las calles de San Cosme o de la colonia San Rafael. Renato Leduc la había salvado de una Europa en caos y peligrosa aun para una inglesa con recursos, pero no logra integrarla a su entorno mexicano.

Ya en México, el encanto personal de Leduc y la protección que le había dado en Europa no bastaron para que Leonora recuperara su entusiasmo por la pintura, no bastaron para que retomara el camino de su liberación de la realidad que la agobiaba.

México sirvió de refugio a innumerables artistas, pero desde el punto de vista creativo Leonora no se interesó para nada en la pintura que dominaba el ambiente artístico mexicano. La pintura narrativa y realista del muralismo poco tenía que ver con su visión surrealista, a la vez que el ambiente social de los más importantes pintores de esa época, Diego Rivera y Frida Kahlo, chocaba con su sensibilidad inglesa; ni siquiera los excesos de los surrealistas en París la habían preparado para ese mundo que le parecía hostil y excesivamente ruidoso (pp. 288-289). Sólo su encuentro con quien llegara a ser una de sus mejores amigas, la española Remedios Varo, le da ánimos para expresar su creatividad confeccionando muñecas y pintando. Con ella, con el poeta peruano César Moro y con Luis Buñuel, con quien incursiona con poco entusiasmo en el mundo del cine, conforma un pequeño reducto de surrealismo en México, un espacio mínimo, pero libre de las prescripciones de André Breton.

Además de los contados surrealistas, su círculo de amigos estaba compuesto de europeos o europeizantes como los Escobedo, la también heredera Nancy Oakes, hija rebelde del magnate inglés Sir Harry Oakes, asesinado en su residencia de Nassau<sup>5</sup> y, muy importantemente, con el excéntrico millonario inglés Edward James quien habría de convertirse en su mecenas.

El desencanto de su relación con Renato Leduc la llevó a los brazos amables y protectores del fotógrafo húngaro Emerico Weisz, Chiki, judío perseguido por los nazis igual que Max, pero que habría de ser una influencia de paz y tranquilidad muy alejada de la pasión y el desasosiego que le provocara su antiguo amante. Además de comprensión y una ilimitada paciencia, Chiki dio a Leonora los dos hijos que la anclaron, como nadie, a la realidad cotidiana.

Desgraciadamente, Weisz no logró nunca entusiasmarla como lo había hecho Max Ernst, o en algún momento Renato Leduc. Por más que Leonora buscó en la sexualidad y en el amor de varios hombres un espacio libre de la opresión y dependencia de su padre, esas relaciones confirmaban lo elusiva que resultaba la anhelada libertad.

Al acercarse al final del relato de la vida de la artista, la narradora se pregunta, junto con Leonora, si acaso “¿Valió la pena cambiar la mansión de Hazelwood

<sup>3</sup> Vid. André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, translated from the French by Richard Seaver and Helen R. Lane, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1972.

<sup>4</sup> Peggy Guggenheim, quien llegó a poseer cuarenta cuadros de Max Ernst, se casó con el pintor en 1941. Su divorcio fue en 1946.

<sup>5</sup> Sir Harry Oakes, gran amigo del duque de Windsor, había sido asesinado en su casa de las Bahamas en 1943; un crimen nunca resuelto del que fue acusado y absuelto el primer marido de Nancy, Alfred de Marigny. Vid. P. Ziegler, *King Edward VIII: The Official Biography*, William Colliers, London, 1990, p. 480.

por una buhardilla de estudiantes en Londres y desafiar al mundo de la mano de Max? ¿Hundir el rostro en el lodo del manicomio y viajar a México con Renato? ¿Vivir exiliada en un país que la desconcierta y la aprisiona?” (p.478).

Leonora rechazó el plan de integración en la alta sociedad inglesa que deseaba su padre para ella, pero lo mismo cuando intentó probar sus alas de libertad como estudiante de pintura, que cuando estuvo en gran necesidad y peligro, Harold Carrington había intervenido directa o indirectamente. No en balde le dio ella el nombre de su padre a su primer hijo.

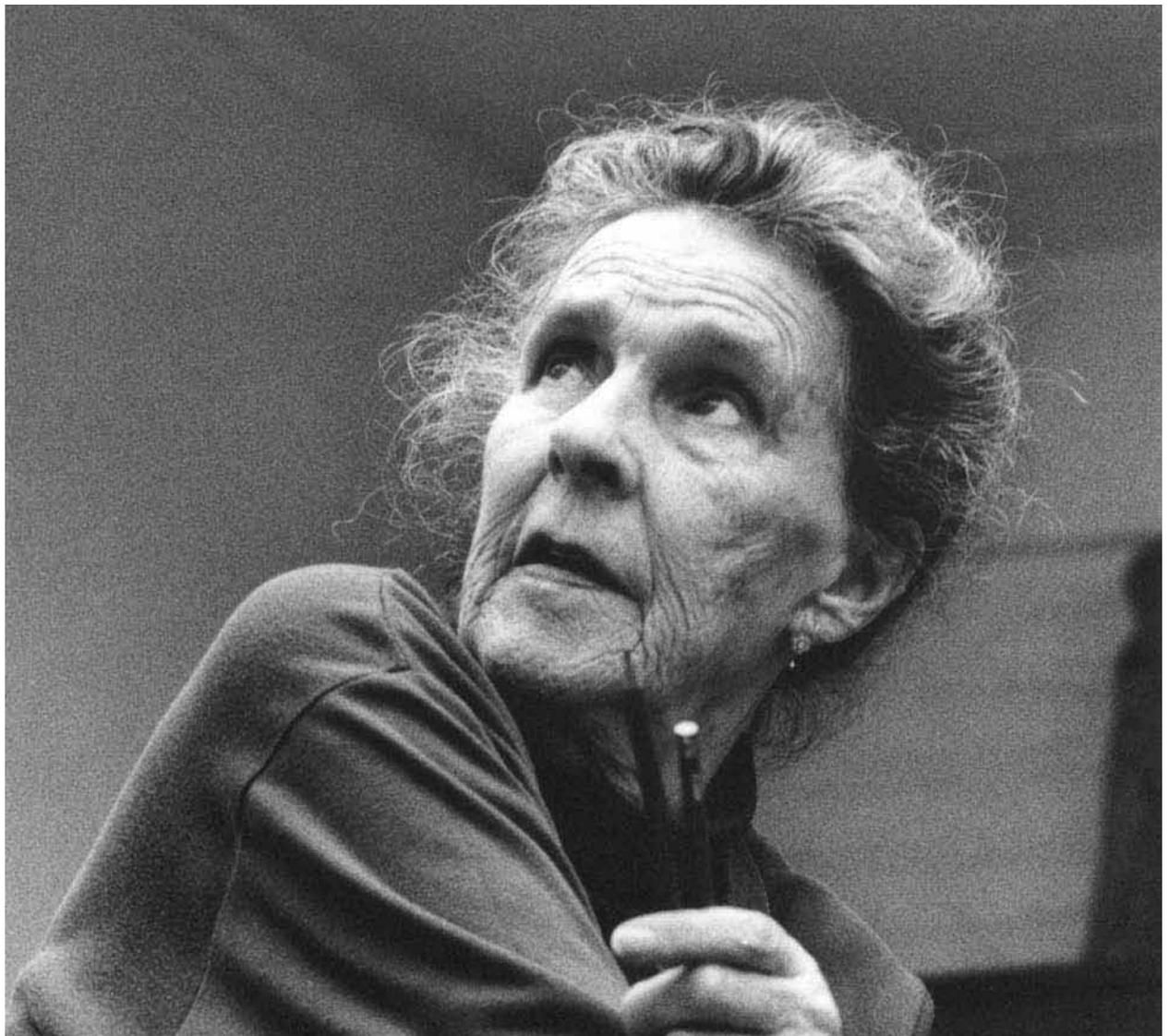
Su pintura, que tanto amaba, también la obligó a depender de otros: de galeristas y mecenas dispuestos a exhibir, promover o comprar sus cuadros. En contraste con sus amigos surrealistas, Leonora había mostrado abiertamente su poco aprecio por Peggy Guggenheim, implacable en su persecución de Max, pero, gracias a ella, su obra se exhibió en importantes exposiciones europeas y americanas de pintura surrealista.

A pesar de sus esfuerzos por librarse de los límites que le imponía la realidad, de su voluntad por convertirse en animal, por no tener que depender de nadie,

padres ni mecenas, a final de cuentas las victorias de Leonora sobre su padre habían resultado pírricas y la realidad no cesaba de imponerse amenazando inclusive a sus propios hijos.

*Leonora* es una novela basada en un personaje histórico, lo que necesariamente impone límites a la creatividad de la autora, quien, si bien puede escoger los datos y hechos biográficos que le convienen a su proyecto novelístico, y puede manipular y hasta alterar la cadena causal de hechos que llevó a la hija del magnate industrial inglés Harold Carrington por el turbulento mundo del surrealismo, la guerra europea y la enfermedad mental, a sobresalir como pocos en el competitivo mundo de la creación artística, en ningún momento es infiel a Leonora Carrington, a quien conoció y quiso como amiga.

En su novela, Elena Poniatowska logra mantener ese difícil equilibrio entre su capacidad de novelar y los límites que le imponen la particular biografía de su protagonista, para recrear la vida de una de las más importantes exponentes de la pintura surrealista y una de las más notables figuras femeninas del siglo xx, la extraordinaria mujer llamada Leonora. **u**



Leonora Carrington en una fotografía de Rogelio Cuéllar

*Teatro en el Distrito Federal*

# Primavera de 2012

Timothy G. Compton

*En este panorama del teatro montado durante la primavera del 2012 en los foros dramáticos de la Ciudad de México, el crítico Timothy G. Compton ofrece una perspectiva inteligente del universo y la diversidad del mundo escénico mexicano actual.*

Aunque la temporada de teatro de la primavera de 2012 en la Ciudad de México no incluyó obras maestras de escala grande, sí contó con varias excelentes puestas entre su prolífica y multifacética producción. Tal como en otros años, esta temporada se jactó de más de 150 producciones durante cualquier semana (con la excepción de Semana Santa). Algunas continuaron desde años anteriores, especialmente en teatros comerciales (como el thriller *La dama de negro* de Susan Hill y Stephen Mallatrat y *Defendiendo al cavernícola* de Rob Becker), pero la gran mayoría tuvo temporadas de muy pocas representaciones. Aun un éxito comercial como *La vuelta al mundo en ochenta días* tuvo una temporada inicial de únicamente nueve representaciones. Aunque México estaba inundado de anuncios políticos antes de las elecciones de julio, la política no entró en la esfera dramática como en otros años, y no me tocó ningún montaje que tratara la campaña presidencial de modo significativo. En mayo, la muerte de Carlos Fuentes llamó la atención del mundo literario, pero el recital que ofreció Paul McCartney en el Zócalo pareció afectar más el teatro... ¡no era fácil pasar bloqueos de policía para llegar a teatros cerca del concierto! Tomando todo en cuenta, la primavera incluyó muchas obras excelentes, y algunas de las más notables figuran en este informe.

La mayoría de las mejores obras tenía una perspectiva decididamente negativa de la sociedad mexicana, a pesar de incluir mucho humor. Para mí, el montaje de

la temporada fue *Siglo xx... que estás en los cielos*, en una versión brillantemente mexicanizada. David Desola, dramaturgo de Cataluña, escribió la original; los personajes son una víctima de la Guerra Civil española y una víctima del abuso de drogas en España en la década de 1970. Un tercer personaje nunca entra en la escena, pero dialoga con los primeros dos. En la versión adaptada en México por Fernando Bonilla —quien también diseñó la escenografía y dirigió el montaje—, los personajes principales son una víctima de la masacre de Tlatelolco de 1968 y una víctima de feminicidio en Ciudad Juárez. Yo la vi como parte de un programa llamado Jóvenes al Teatro, un ciclo organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el Teatro Orientación. Se representó ocho veces ahí, pero se había estrenado en otro foro, y después fue invitada al festival de Manizales, Colombia, y había planes de que se representara en el Centro Cultural Helénico. En esta versión, en un acierto brillante, la voz pertenece al Niño Dios, y en vez de ser una voz sin cuerpo, las titiriteras Valentina Sierra y Carmín Flores hicieron aparecer a la pequeña deidad balanceando en un globo del mundo y Sierra le proporcionó la voz. En otro acierto genial, Bonilla añadió al elenco la Muerte en su concepción mexicana —la calaca de sonrisa eterna—, en este caso muda. La obra representa un estado extraño, un limbo en que los espíritus esperan la reencarnación, que no les corresponde hasta que alguien en la Tierra los recuerde. Las víctimas espe-



*La vuelta al mundo en ochenta días*, adaptada por Haydeé Boetto y dirigida por Alberto Lomnitz

ran en un ambiente no muy diferente a una sala de espera de una central camionera de un pueblo pequeño. La muerte aparece antes de cada escena, vestida de un modo diferente cada vez, en colores brillantes y muchas veces como personaje de un circo, como malabarista o en un monociclo o bailando, pero siempre en modo de celebración, siempre compartiendo su sonrisa eterna con el público. El Niño Dios tiene una personalidad muy especial: un terrible niño mimado, rápido para emitir insultos y protestas si no recibe lo que quiere. Le encanta torturar a las víctimas diciéndoles que si no hacen lo que él pide, las últimas personas en la Tierra que los recuerden morirán. Les exige cosas que les son o imposibles o extremadamente incómodas, como cantar o silbar o nombrar los presidentes de la República. Luego se burla de sus esfuerzos. Entre sesiones de tortura las víctimas dialogan bastante, aprenden el uno sobre el otro, tratan de comprender su situación y comparan lo que saben de México de sus dos épocas. La víctima del 68 no puede creer que el movimiento estudiantil no haya causado una revolución ni una mejora en su país. Con el paso del tiempo los dos se consuelan y hacen un acuerdo: volverán a la Tierra como gemelos. Momentos después de abandonar la escena, la radio anuncia el nacimiento de un par de gemelos en el estado de Tamaulipas que han quedado casi inmediatamente huérfanos por la violencia del narcotráfico. El único miembro del excelente elenco que salió para recibir los aplausos del pú-

blico fue la Muerte, y sin salir de su papel como tal. Según Bonilla, se hizo así porque “la muerte es lo único real”. Fue tan real, de hecho, que salió nueve veces a recibir aplausos. Esta obra no es solamente un deleite visual y acústico, con actuaciones excelentes, un titiriteo sobresaliente, con variedad de música y juegos y disfraces de la muerte entre escenas, sino que crea personajes memorables, usa un diálogo excelente y tiene mucho humor. De manera provocativa, también trata temas importantes para los mexicanos de esta época, como la herida todavía abierta de 1968, los horrores de Ciudad Juárez, la violencia e influencia del narcotráfico, los problemas de la política, el papel de la Iglesia católica, y la presencia constante de la muerte. *Siglo XX* tuvo una breve temporada en el Teatro Orientación, pero merece muchas representaciones.

Varias obras enfocaban la situación lamentable de niños en un mundo hostil. Vi una versión sobresaliente de *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, en la sede de la Compañía Nacional de Teatro. El grupo El Rinoceronte Enamorado de San Luis Potosí la presentó por únicamente dos semanas. Jesús Coronado dirigía a Enrique Ballesté y a Eduardo López en lo que los actores me informaron fue su representación número 103. El hermoso texto consiste en el diálogo de un par de niños cuya madre ha muerto y cuyo padre se ha ido a Estados Unidos a encontrar trabajo, dejándolos con su abuela, que muere mientras se hospedan con ella, y

luego con unos tíos que se preocupan poco por cuidarlos. Con el tiempo los niños deciden ingenuamente ir a Estados Unidos en búsqueda de su padre, en un viaje difícil por el desierto. El aspecto, muy obviamente creativo, de esta versión es que los dos actores no tenían nada de infantil, en cuanto a su edad: ambos eran actores bien maduros de la tercera edad. López hizo el papel del hermanito menor, ingenuo, lleno de energía y felicidad, pero también vulnerable, neurótico y nervioso. Ballesté proyectó muy bien la idea de un hermano mayor más sabio, un protector que gozaba de su posición de control. La interacción consta de tiernas conversaciones sobre la mamá difunta, pláticas comiquísimas sobre el inglés, planes de jugar béisbol a nivel profesional, el miedo a monstruos por la noche y preocupaciones por su familia. En gran medida, la obra trata el tema de los hermanos, captando la inocencia, la maravilla, la magia, las preocupaciones y los gozos de descubrir el mundo juntos. Pero también habla de las dificultades que confrontan las personas, muchas veces a edades demasiado tiernas. La mínima escenografía contribuye notablemente. Detrás de los actores hay varios troncos de árboles sin ramas ni hojas. En el centro está un banco que sirve como cama, como asiento de autobús y de coche y como banco de un parque. Un círculo de piedras rodea a los actores, que lo completan al entrar el público. La obra empieza cuando se cierra ese círculo, lo que para mí simboliza una situación cerrada, e incluye la frontera que los separaba de su papá. Al final los hermanos rompen el círculo: colocan las piedras cerca de los troncos, pero cuando les vence el cansancio y se duermen cerca de ellas, los troncos simbolizan cactus y las piedras la lápida de un cementerio. La obra consiste en diez escenas separadas por música, e incluye música de acordeón tocada hermosamente por López. Cada aspecto de esta representación es sobresaliente, desde el diálogo y las actuaciones a la escenografía y la música: lleva a los espectadores por un rico panorama de emociones estéticas.

Aunque me pareció que el nivel artístico de *De sueños rotos* no llega al nivel de *Papá...*, ambas coinciden notablemente en su temática. Escrita por Paco Reyes y dirigida por Juan Carlos Saavedra, la trama de *De sueños rotos* se centra en un par de hermanos que buscan al padre que los ha dejado huérfanos años atrás. Esta obra termina más feliz que *Papá...*, ya que el hermano mayor cuida anhelosamente de su hermana, y la abuela les ayuda en unas escenas de sueños. Los protagonistas conocen a un par de personajes poéticos que terminan enamorándose, y aunque los hermanos nunca encuentran a su padre, logran adaptarse a su situación, viendo esperanza en su futuro. El vestuario, las actuaciones, la escenografía y la música tienen un sentimiento poético, como de otra dimensión. Es una obra hermosa, con varios toques notables más allá de su temática. Prime-

ro, el elenco incluye a algunos actores con discapacidad visual o auditiva, y uno de los personajes está en una silla de ruedas. Segundo, la función se interpreta simultáneamente en la lengua de señas mexicana. Tercero, el público contó con muchos espectadores con distintas discapacidades. *De sueños rotos* intenta, pues, llegar a públicos diferentes.

*El rostro de Abaddón* condena a la sociedad contemporánea por su falta de valores y la enajenación y amargura que experimenta la gente. Escrita por Naolli Eguiarte y Emmanuel Varela y dirigida por este último, presenta a personajes en una variedad de situaciones entrelazadas que destacan la absurdidad de la condición humana moderna. El protagonista vive varias situaciones: al principio lamenta lo vacío de su mundo y decide escribir una obra para producir esperanza. Pero, cuando confronta a la sociedad, su desesperación se intensifica y nunca escribe el texto ni llega a una solución. Varias de las escenas son completamente deprimentes; por ejemplo, aquella en la que un joven ejecutivo habla de su gran éxito en los negocios y su riqueza, pero no puede relacionarse con otras personas a un nivel emocional positivo, especialmente con mujeres. Otras escenas son muy cómicas aunque pesimistas a la vez, como en la conversación telefónica sobre la posible compra de un terreno. Un hombre rico y enojón llama desde su coche y habla con la empleada de una compañía de bienes raíces, quien tiene instrucciones de mantener la calma bajo cualquier circunstancia. Resulta riquísima la brecha entre la dulzura de la empleada y la manía del cliente, quien dispara insultos como balas, en una clara indicación de una sociedad disfuncional. El texto representa un mundo sin amor, comunicación, valores ni calor humano, aunque, eso sí, dominado por el caos, la tecnología, la insinceridad, la frustración, la injusticia y la infelicidad. Las actuaciones son excelentes y los personajes muy bien desarrollados. La escenografía, diseñada por Gabriel Pascal, facilita que la obra pase instantáneamente de una escena a otra. Ésta es una obra sobresaliente, aunque desconcertante.

*El filósofo declara* revela un lado más sutil de una sociedad sin valores. Escrita por Juan Villoro y dirigida por Antonio Castro, tiene como personaje principal a un intelectual cuya única aspiración es probar que él es más brillante que cualquier otra persona. Así, arregla un encuentro con un filósofo rival más reconocido por la sociedad que él, con el fin de mostrarse superior. Al final el protagonista es un fraude. Su esposa ha escrito los libros que él ha publicado, y el método para establecer su preeminencia intelectual es insultar y destruir al prójimo aun a su mujer. La falsedad hasta incluye el cuidadoso cultivo de una imagen pública que consiste en andar en silla de ruedas. Sin embargo, la verdad sale a la luz y el filósofo queda desenmascarado como una de -

cepción cínica, agria y enajenada. *El filósofo declara* ilustra brillantemente el concepto de “máscaras mexicanas”, sobre el cual Octavio Paz escribió en un capítulo de *El laberinto de la soledad*. La esposa y el chofer llevan sus propias máscaras, ya que aquella facilita la farsa y éste secretamente hace estudios avanzados de filosofía. El diálogo es uno de los elementos más logrados, con lenguaje e ideas ricos, brillantes, densos y rápidos. Muchos de los mejores momentos consisten en sutiles insultos intelectuales, divertidísimos y que revelan una interacción humana claramente negativa. Arturo Ríos hizo el papel del protagonista convincentemente: hábil pero vil. Chirridos entre escenas hacen hincapié en la falta de armonía entre personajes, y la escenografía, diseñada por Mónica Raya —representaba un departamento elegante—, contribuyó al éxito. La esencia del texto es el intelectualismo corrupto personificado por el protagonista, con un grupo de personajes muy dispuestos a entrar en la misma trampa. Tal como *El rostro de Abaddón*, esta obra muestra a personas sin valores ni compasión y desprovistas de felicidad.

*El camino del insecto*, escrita por David Gaitán y dirigida por David Jiménez Sánchez, reúne dos prominentes áreas de la sociedad mexicana que no se perciben típicamente como relacionadas —el fútbol y la política—, y a final de cuentas se centra en la corrupción y la conspiración. Los dos actores, Gaitán y Raúl Villegas, alternan entre la narración y la representación para ilustrar la idea de que México ha tenido varios momentos claves en que la política y el fútbol se han entrecruzado. Proyectan así que en un momento en el futuro el país caerá en el caos, cuando coincidan la Copa del Mundo del fútbol y las elecciones presidenciales, si se cometen actos de sabotaje contra las dos instituciones simultáneamente. Fue oportuno estrenar esta obra durante la primavera, antes de las elecciones presidenciales, en un tiempo en que muchos mexicanos dan por sentado que los resultados de las elecciones son producto de conspiraciones. Esta obra se representó en el Trolebús Escénico, el antiguo trolebús al lado de la Plaza México en la colonia Condesa que se usa ahora únicamente para actividades culturales. Limitaciones de espacio provocan que sólo doce espectadores vean cada función, amontonados en la parte de atrás del bus. Un espejo grande colgado en el transporte constituye el elemento principal de la escenografía. Al comienzo, los espectadores se ven en él, luego los actores lo mueven a diferentes lugares con distintos ángulos, creando una variedad de efectos. Por ejemplo, durante una escena un actor está acostado en el suelo y su reflejo mira directamente al público. Para mí, el espejo sugiere que las imágenes de personas que vemos en la sociedad pueden ser manipulaciones o ilusiones. De vez en cuando la acción ocurre fuera del trolebús, lo cual seguramente confunde a los peatones.

Los actores demuestran admirable aplomo al actuar a distancias muy cercanas del público. Ésta es una obra rápida en su diálogo y densa en sus ideas, representada en un lugar único.

Otra obra representada en un lugar inusitado —un salón grande en el primer piso del Casino Metropolitano, edificio que da fe de una gloria ya pasada— fue *El mural: ¿Qué (des) cubrió Diego en los muros de Palacio Nacional?*, un viaje carnavalesco a través de la historia y la mitología mexicanas, escrita por Ernesto Anaya Ottone y dirigida por José Antonio Cordero. Lo que contribuyó aun más a lo inusitado del foro fue que la noche que me tocó ver el montaje coincidió con el concierto gratuito de Paul McCartney al que asistieron más de 200 mil personas. En contraste con el Zócalo, en las calles cercanas había muy poca gente, ya que la policía no permitía el paso, y los espectadores tuvimos que conseguir un permiso especial de los patrulleros. La escenografía de *El mural* consistía en grandes rampas a cada lado del público que llevaban a andamios y pantallas en la parte delantera. La lista de personajes incluía a Diego Rivera y a quienes él pintó en su famoso mural del Palacio Nacional. Los iconos mexicanos cantan, bailan, se maquillan y llevan máscaras y vestuarios exagerados y estrambóticos. El diálogo es a menudo brillante, así como las imágenes presentadas, pero advertí poca trama: en realidad se trata de una serie de escenas e imágenes esperpénticas, con la que se presenta la historia mexicana como una casa de diversiones. *El mural* me entretuvo, pero no logré encontrarle ningún significado profundo.

Una obra para niños que utiliza la mitología mexicana de un modo más tradicional que *El mural*, pero cuya virtud más notable es el uso creativo de títeres, es *El pájaro Dziú*. Escrita y dirigida por Marcela Castillo, se basa en una leyenda maya: el Dziú heroicamente sacrifica su vida para rescatar granos de maíz de un terrible incendio, lo cual beneficia a toda la sociedad. Esta obra resulta inusual y particularmente hermosa porque todos los personajes se representan en la forma de “títeres” hechos con objetos comunes de cocinas mexicanas. Cerca del público en la escena estaba una cocina rústica. Al principio, una abuela cuenta la historia del Dziú a su nietecita, pero mientras lo hace, los actores transforman los objetos en personajes. Un pájaro se forma cuando la titiritera toma una cuchara de madera. El mango es el pico del pájaro, el antebrazo de la actriz es el cuello, y la mano con la cuenca de la cuchara forman la cabeza. Desde atrás, otra actriz extiende una tela a los lados del codo de la primera para representar las alas. Cucharas de madera con un poco de tela representan a varios humanos. Una canasta grande poco profunda, con platos y tazas que se asumen como boca y ojos, y una actriz atrás que gesticula con manoplas para el horno hacen el papel de un dios enojado. En todos los casos



© Daniel Campa

*La paz*, adaptada y dirigida por Juan Carlos Vives

la creación de estos “títeres” se muestra excepcionalmente hábil y las titiriteras les dan vida de modo sobresaliente. El sitio [www.pajarodziu.blogspot.com](http://www.pajarodziu.blogspot.com) incluye fragmentos de la representación. Música instrumental y vocal en vivo e iluminación muy bien hecha contribuyen a la creativa hermosura de esta pieza para niños.

Varias excelentes obras recurren a referentes externos a la sociedad mexicana pero con claras implicaciones universales. La primera es otra obra maestra del grupo teatral Señal y Verbo. Alberto Lomnitz dirigió *La vuelta al mundo en ochenta días* en una adaptación del libro clásico de Jules Verne realizada por Haydeé Boetto. Cuatro actores sordos y una oyente-hablante ofrecen 88 minutos de un teatro visual y acústicamente brillante que recorre gran parte del mundo en sus imágenes. Montserrat Marañón hace el papel de Verne, quien cuenta la historia de su libro, al tiempo que los actores frenéticamente representan la narración, instantánea y casi mágicamente cambiando de vestuarios y papeles y actitudes. Marañón da una representación vocal *tour-de-force*, con numerosas voces, acentos y ritmos al llevar al elenco de país en país. Como si eso no fuera suficiente, también se responsabiliza por muchísimos efectos de sonido usando una gran variedad de aparatos. Su papel exige energía constante y atención absoluta a cada detalle, para mantener la confluencia con los actores. Ellos (Roberto de Loera, Eduardo Domínguez, Jofrán Méndez y Lucila Olalde) ofrecen actuaciones *tour-de-force* también: cambian de papeles, posturas, vestuarios y expresiones

faciales con variaciones asombrosas, pero también crean muchos tipos de “títeres” con sus propios cuerpos. Tan sólo con sus manos y antebrazos, crean varios tipos de relojes (péndulo, manecillas), trenes, cajones para ropa, peces, barcos, llamas, muñecas, y más. Sus acciones tienen que ser exactas, sin tiempo para errores, ya que dan una vuelta al mundo en menos de 90 minutos. La escenografía consiste casi completamente en una “máquina para contar historias”, un aparato de dos dimensiones que mide cerca de dos metros y medio de alto por ocho de largo. Los actores llegan a la escena o por los lados o por una variedad de puertas movilizadas, o hacen escenas mirando por encima de él (con la ayuda de plataformas o escaleras). El diseño permite transiciones instantáneas de lugar docenas de vez, con una variedad entretenidísima. *La vuelta...* es un testimonio de la capacidad humana para la expresión creativa y cómica, con un mensaje positivo sobre la capacidad del espíritu humano por alcanzar metas mayores.

Carlos Corona dirigió a la Compañía Nacional de Teatro en una adaptación suya de *La prueba de las promesas*, de Juan Ruiz de Alarcón. El distinguido elenco actúa exquisitamente en esta obra en la que el protagonista crea mágicamente una realidad virtual para poner a prueba las promesas de un galán que enamora a su hija. La escenografía facilita muchos lugares por los cuales los personajes pueden o entrar en la acción u observar sin que otros personajes los vean (mientras el público, naturalmente, los ve muy



Siglo XX... que estás en los cielos de David Desola, adaptada y dirigida por Fernando Bonilla

bien). Las virtudes del montaje incluyen un elegante vestuario del siglo XVII, una hermosa lengua manejada con extraordinaria dicción, y canciones bellamente cantadas y tocadas en vivo. Al concluir su temporada en el Distrito Federal, esta obra viajó a España, invitada a un festival.

El Carro de Comedias de la UNAM presentó otra obra de mucho éxito este año: *La paz*, “versión libre” del clásico de Aristófanes adaptada y dirigida por Juan Carlos Vives. Siguiendo la trama del texto original —incluido el vuelo de un escarabajo pelotero obsesionado por el excremento—, el montaje presenta varios elementos mexicanizados o modernizados, como a unos ricos vendedores de armas tejanos y referencias a Quetzalcóatl. El notable vestuario incluye un oráculo extravagante vestido como beduino, con una cámara de video en la cabeza grabando todo, y un político voluminoso al modo de Fernando Botero (de quien se exhibieron muchas de sus esculturas y pinturas en el Palacio de Bellas Artes durante la misma primavera). El hábil diálogo deleita al público joven, aunque el uso de groserías disminuye su impacto. Las actuaciones son excelentes y la temática muy pertinente a nuestra época, pero el escarabajo pelotero se lleva los mayores aplausos. Tres actores entran en escena bailando y con secciones del escarabajo en las manos, pero no se reconocían como lo que eran hasta que los tres lo armaron, encerrándose debajo. Desde ahí, controlan las alas y la cara del bicho, y él entona una comiquísima canción en una voz ridícula al volar a la tierra de los dioses. Me tocó ver la representación número 27 de

esta versión de *La paz*. Había planes de representarla unas setenta veces más en diferentes sitios de la República, como los estados de México, Guerrero, Michoacán, Veracruz y Durango.

Finalmente, Flavio González Mello dirigió una versión de *La tempestad*, adaptada por él mismo con el título *Temporal*. No me gustó mucho el lenguaje empleado, que frecuentemente baja la hermosísima expresión de Shakespeare a lo más bajo de la expresión mexicana, pero en su totalidad la obra merece muchos elogios. La escenografía e iluminación, diseñadas por Jorge Kuri, son brillantes: numerosas pilas de libros que sirven para varias funciones, y que testimonian el poder de la palabra escrita. El elenco muestra gran profesionalidad, con roles especialmente notables de Alejandro Calvo como Próspero y Olivia Lagunas como Ariel. Curiosamente, el programa de mano señalaba los nombres de todos los actores, aunque sin indicar los personajes representados por cada uno; puede que esta práctica (que advertí en varias obras de esta temporada) contribuya a un sentido de igualdad, pero dificulta bastante la identificación de actores.

Así, la temporada de primavera de 2012 en el Distrito Federal presentó temáticas muy relacionadas con México —la mayoría de los montajes se permitían señalar mejoras posibles en la sociedad—, y también hizo gala de logros artísticos y creativos sobresalientes. Estos logros en el teatro del Distrito Federal siguen encandilándome, algo que paradójicamente, y para mi dicha, he llegado a esperar como rutinario. **U**

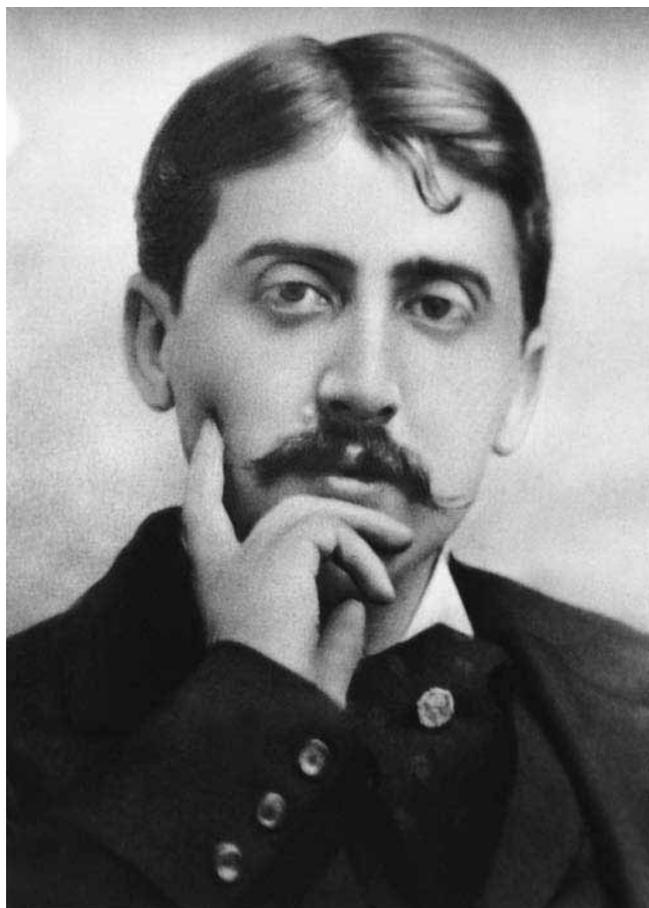
# La magdalena de Proust

Guadalupe Loaeza

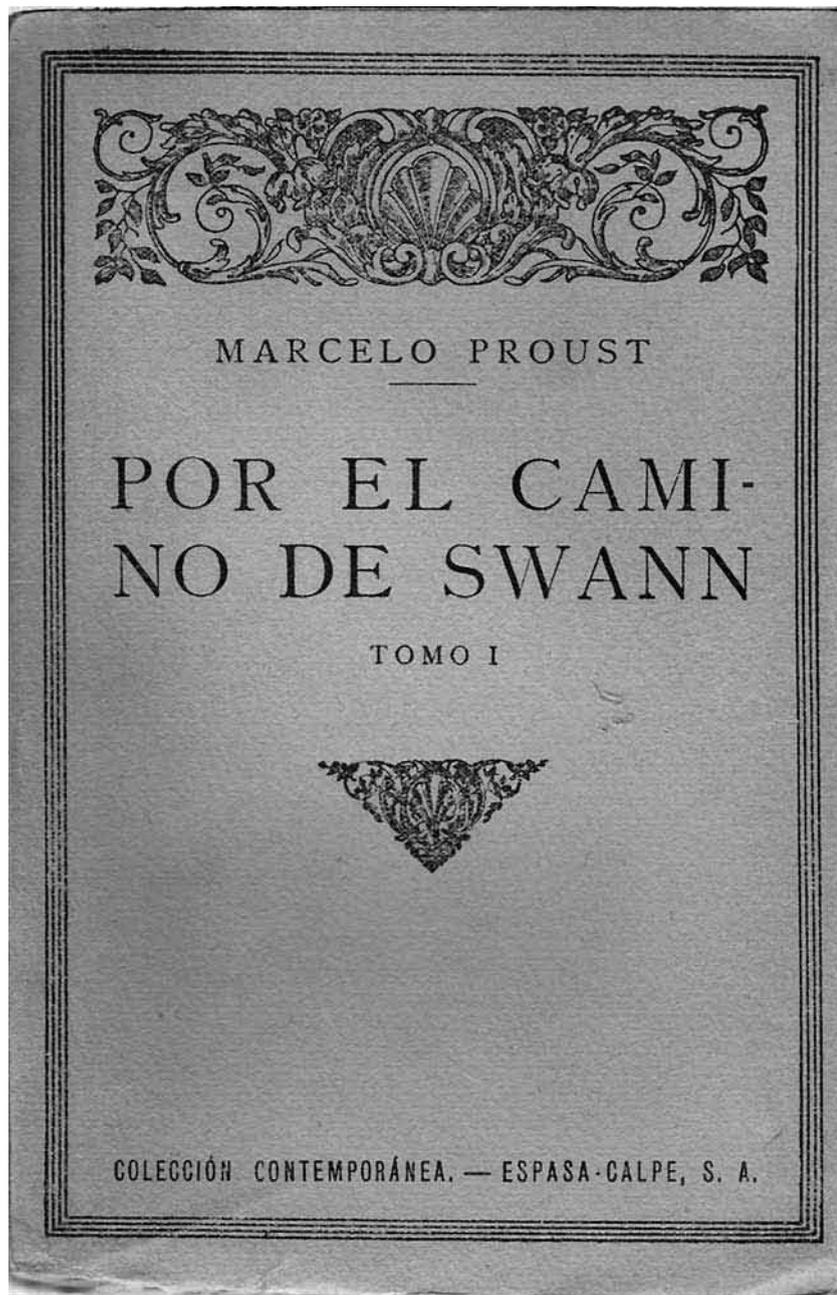
*Es probable que el universo encantado de En busca del tiempo perdido de Marcel Proust sea una de las obras fundamentales de la literatura del siglo pasado. Guadalupe Loaeza nos ofrece una estampa del autor francés en este breve pero entrañable ensayo donde aparecen sus grandes fantasmas: la homosexualidad y su origen judío.*

Más que una persona, Marcel Proust (1871-1922) es todo un universo. Proust es una forma de ver el mundo, una forma introspectiva, poética, pero también llena de conocimiento del ser humano. Dicen que este maravilloso novelista era capaz de contemplar un objeto durante mucho tiempo, como si estuviera a punto de revelar todos sus secretos. En uno de los tomos de su obra cumbre, *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), el protagonista viaja en un carruaje por las playas de Balbec con una amiga de su abuela, madame De Villeparisis. De pronto, el protagonista ve unos árboles que se agitan por el viento y está seguro de que le quieren decir algo, siente que está a punto de recibir de ellos un mensaje único y que nada más es cosa de ponerles atención, pero De Villeparisis sólo habla y habla, y no lo deja concentrarse... hasta que de pronto los árboles quedan atrás y el narrador se convence de que nunca más tendrá el secreto que estaba a punto de saber... En la obra de este genio francés parece que todos los objetos están a punto de hablar, a punto de contarnos sus secretos y las cosas más íntimas de sus dueños.

Hay que decir que en esta novela publicada en siete tomos se dedica a describir un solo momento, el instante en el que el narrador sumerge su magdalena en el



Marcel Proust



té, y el olor hace que su mente regrese a su infancia, y a evocar todos los personajes de su vida. Por su novela pasan entonces todos sus amores, sus familiares, sus conocidos, su entrañable abuela y su madre, quien es amorosa y sabia, pero también el barón de Charlus, uno de los más interesantes personajes, un respetable hombre de sociedad que al mismo tiempo tiene una vida privada muy intensa, que se relaciona con jóvenes parisinos, pero sobre todo con su “secretario”, Jupien. También se cuenta la historia de Charles Swann, quien se enamora de Odette, una joven con un pasado misterioso. Swann se obsiona tanto con ella que la sigue y la investiga de manera obsesiva. Sin duda, varios de los retratos más maravillosos de las emociones humanas son los que Marcel Proust le dedica a sus personajes. De ahí que sea considerado un maestro en la disección de las pasiones humanas. En la Wikipedia francesa existe un listado de

los personajes de esta obra; gracias a ella nos enteramos de que los cinco personajes más nombrados en la obra son Albertine (citada dos mil 386 veces), la familia Guermantes (mil 761), Swann (mil 654), los padres del narrador (mil 610) y el barón de Charlus (mil 291). Por esta razón, dice la *Wikipedia*, Albertine es como la Beatriz de Dante. Curiosamente, el personaje que sólo una vez aparece por su nombre es el narrador. En toda la novela, el narrador se hace llamar Marcel. No obstante, este personaje no se parece a Marcel Proust.

Proust fue homosexual y judío, pero muchos le han reprochado que su narrador no sea ni judío ni homosexual. Sin embargo, también dicen que lo que pasa es que Proust quería tener una mayor objetividad y que pretendía tratar el tema de la homosexualidad y del antisemitismo de los franceses en tercera persona. A lo largo del cuarto tomo, *Sodoma y Gomorra*, Proust cuenta la vida y las aficiones del barón de Charlus. Muchos piensan que Charlus en realidad esconde los juegos sexuales de Proust, así como su tendencia a la posesión enfermiza de sus amantes. En cuanto a Albertine, la musa de esta novela, podemos decir que es una joven encantadora, pero llena de dobleces. Poco a poco, “Marcel” se da cuenta de la bisexualidad de Albertine y comienza a dudar, a espiarla, a seguirla sin que ella se dé cuenta. Es tal la obsesión del narrador que nada más se dedica a sufrir pensando en las posibles infidelidades de Albertine, pero, sobre todo, se dedica a reflexionar sobre el amor y los celos. Proust ha hablado del amor con más sabiduría que nadie.

Pero hay que decir que Albertine en realidad encubre el amor que Proust tuvo por su chofer, Alfred Agostinelli. Dicen que Proust era demandante en el amor, y que la culpable de esa forma de ser fue su madre, quien todo el tiempo cedía a sus caprichos. Pero Marcel mostraba un afecto tan enfermizo y obsesivo, que llegó a pedir a Alfred que viviera con él y que incluso llevara a su esposa. Este amante no era tan sumiso, así que con el tiempo le pedía cada vez más dinero a Marcel. Alfred murió en un accidente de aviación.

Proust era asmático y durante la primavera no podía salir de su cuarto porque el polen le hacía mucho daño. Odiaba los ruidos fuertes y su cuarto estaba tapizado de caucho, para que no se escucharan los sonidos de la calle. Para escribir esta maravillosa novela dedicó diecisiete años de su vida, y toda la formó con los cachitos de su memoria privilegiada. Cuando murió, Proust tenía cincuenta y un años, todavía no era el gran ídolo literario de Francia, como lo llegaría a ser. De las muchas razones que tenemos para admirarlo, la que ahora se nos ocurre es su gran capacidad para hacer que toda una época de Francia quepa en algo tan sutil como el olor de una magdalena remojada en té. **U**

# Gratuidad y elección

Francisco Prieto

*La búsqueda de lo sagrado como exorcismo se encuentra en estas páginas de Francisco Prieto, autor mexicano que ha encontrado, a través de la escritura, una epifanía permanente en su contacto con los grandes temas.*

In memoriam *Giovanni Riva*

El escritor mexicano Juan Rulfo, a quien después de una conferencia un joven le preguntó qué era escribir para él, le respondió que escribir era una condena. Y, en efecto, cuando uno se autodetermina uno asume, desde la libertad, una especie de condena. Uno ha dicho que sí y comienza a alimentar y dirigir la propia existencia a partir de entonces. Uno tendrá, acaso, que rechazar otras cosas, crear un hábito, procurar una lealtad... Como escribiera Gide en su diario, elegir es renunciar. Por su parte, Graham Greene, en los títulos de sus dos volúmenes de memorias da cuenta de qué es para él escribir: *A Sort of Life* y *Ways of Escape*. El escritor, cuando es un autor, o sea, alguien que tiene un mundo propio, sabe que no sabría vivir ni disfrutar de la cotidianidad si no ejerce su oficio; y sabe, o presiente, que escribe como un modo de escapar de algo que nunca sabrá a ciencia cierta de qué se trata. Por eso, escribir se torna para él una condena.

Hay otra estirpe de escritores, en la que no me reconozco, para quienes escribir es algo que se les facilita y les gusta, quizás el trabajo menos ingrato con que se hayan topado y si encuentran un modo de ganarse la vida en él lo toman; desertarían, sin embargo, en el momento en que dejara de ser productivo.

El modo de distinguir a un autor de quien no lo es consiste en percatarse de que es en cada nuevo trabajo uno y el mismo. Cesare Pavese, por ejemplo, sorpren-

de siempre pero no nos sorprende la atmósfera que vamos a parasitar, el edificio que vamos a habitar en cada una de sus novelas. Y esto se da en todas las artes: un amante de Bruckner, de Modigliani, de Pirandello, de Buñuel ante una obra desconocida de cualquiera de esos autores no tardará mucho en decirse: esto es Bruckner, Modigliani, Pirandello, Buñuel...

Hay entre los unos y los otros, o sea, los escritores de oficio y de los de la belleza *per se*, por un lado, y de los que escriben porque pesa sobre ellos una condena y experimentan que lo que hacen les es dictado, que no podrían escribir de cualquier cosa y de cualquier manera, una gratuidad de origen: el talento, la connaturalidad con la palabra y el ritmo. A esta gratuidad se une, y es para ellos principio y fundamento, una especie de sentido de misión: el sentimiento íntimo de algunas vivencias que tienen que revelar una cosmovisión que constituye la razón de ser de su existencia y, por lo tanto, una conciencia de la presencia del otro en sus vidas que exige la búsqueda del diálogo, fervor por el encuentro con el otro y con los otros.

Decir cuándo decidí determinar mi existencia como novelista, dramaturgo, ensayista es algo que remite a mi soledad. Fui un niño tímido. Una timidez que me llevó a los quince años a exigir, con mucho miedo, a mi padre el psicoanálisis. Como no acostumbro ni me gusta hablar de mí mismo (para eso escribo novelas, novelas

que no son modos de complacencias en el yo), diré, simplemente, que la violencia que siguió al desconcierto de mi padre fue temperada por su confesor, un jesuita que habló conmigo y le dijo a mi padre después que, en efecto, el psicoanálisis me haría bien y él mismo le recomendó a un analista católico, con un fondo, empero, freudiano gracias al cual acabé por superar el encadenamiento que me había vuelto una especie de espectador de la vida. El análisis iba de consuno con la lectura que aliviaba mi soledad, que me llevaba a vivir intensamente otros mundos y otras vidas. Más que en la escuela, la pasión por la literatura, y por el cine, la debo a mis abuelos: el uno me leía obras de teatro de los clásicos del Siglo de Oro español, especialmente Calderón de la Barca; el otro puso en mis manos las obras de los mayores realistas españoles: Cervantes, Coloma, Pedro Antonio de Alarcón, Galdós, Palacio Valdés, Baroja... Como al abuelo no le gustaba el cine americano, fui un niño formado, a diferencia de mis compañeros de la primaria, con películas italianas y francesas, las españolas de tema taurino, las mexicanas protagonizadas por Cantinflas... Un lector voraz de novelas comienza pronto a soñarse como un escritor de novelas.

Mi necesidad de escribir se vio entorpecida primero y reforzada después por un nuevo problema, el desarraigo. Pasé mi infancia en Cuba pero por la relación distante con mis padres, vivía, en realidad, con mis abuelos. Mis abuelos, españoles de la Mancha y de Aragón, nunca pidieron la nacionalidad cubana y quisieron morir como españoles; me llevaban con ellos a las tertulias con sus paisanos, me contaban historias de su tierra, mil y una anécdotas relacionadas con la historia de España, mil y una anécdotas que tenían que ver con el toreo. Como mi abuelo materno había vivido de adolescente en Burdeos, pasaba horas oyéndole historias de su juventud en Francia que me llevaron a inscribirme, a mis doce años, en un curso de francés. Era demasiado chico en relación con los que estaban en aquellos cursos del instituto francés y por eso las profesoras francesas se emocionaron, en cierto modo me protegían y me introdujeron a la literatura y las canciones francesas. Debo de haber tenido quince años cuando leí *La peste*, la novela que le ganara el Nobel a Camus, y cuando descubrí la obra de Mauriac, que dejaría en mí una huella honda. Era aún un adolescente cuando concursé y obtuve una beca por tres años a París. Los años de París fueron años de agonías: por un lado, luchaba por desprenderme de la fe cristiana que sentía como una carga pesada y porque buscaba demostrarme a mí mismo que era un ser libre y no una criatura sobre la que pesaba una especie de predestinación; por el otro, en Cuba se produjo una revolución que llevó a mi familia a abandonar el país no porque fuese perseguida sino por aversión y miedo a un sistema alejado de sus convicciones

y de su tradición liberal. Si para mí haber dejado Cuba era una especie de liberación —muchos años más tarde un periodista mexicano, Ramón Zorrilla, me diría: “convéznase que es usted un hombre del altiplano, no lo puedo imaginar como un nativo del trópico”—, era demasiado joven para saberme sin documentos oficiales de identidad, con la necesidad de definirme políticamente, alejado de esa otra identidad más profunda que es la pertenencia a la Iglesia.

Con una beca para hacer la carrera universitaria en Madrid, viajé a México, donde, a la sazón, residían mis padres movido por tres razones: el miedo a la soledad y la esperanza de construir una buena relación con ellos; cierta distancia con el régimen del general Franco; re-descubrir América donde había nacido y que por mi timidez apenas si se me había revelado luego del psicoanálisis que me sacara de la prisión del yo en que viví encerrado.

En un principio México me fue distante: una cultura radicalmente diferenciada de la española —tardé muchos años en percatarme de que quizá México fuera el país más español de América visto en profundidad— y frustrado por esa distancia que me parecía infranqueable, comprender aquel país se me volvió un reto; así, a pesar de que me di cuenta también de que vivir al lado de mis padres no sería fácil, decidí quedarme e inscribirme en la universidad. Apenas iniciados los cursos, mi padre fue trasladado a los Estados Unidos y me quiso llevar con él. Le dije que no. Mi arraigo a la lengua y, por decirlo de alguna manera, a la latinidad eran demasiado fuertes. Mis padres y mis hermanas se marcharon y yo me quedé sostenido por el interés en una cultura que me sorprendía y que no lograba comprender. Un año más tarde, un tanto decepcionado y con la tentación de regresar a España, me enamoré. Por Alicia, mi esposa, se dio el proceso de inculturación hasta sentir un día que México era ya y sería mi país.

Supongo que mi elección de la carrera de comunicación, que un jesuita mexicano había fundado e inventado en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, iba de la mano con mi historia personal. Había soñado desde la infancia en ser escritor, a lo largo de mi vida había sido un lector infatigable de novelas y de obras de teatro y una oscura premonición me sostenía en lo que era, entonces, una simple ensoñación. Pero ¿cómo escribir si, propiamente, no tenía una lengua? Me explico: nunca hablé el español de Cuba y mi lenguaje era un tanto libresco y heredado de la familia y, de hecho, el proceso de transformación de mi español al de México fue, no podía ser de otra manera, un largo proceso. Algunos ensayos en el teatro y en la narrativa se me aparecían un tanto tiesos hasta el punto de pensar que ser escritor era un viejo sueño que debía abandonar. Pero en aquellos años era consciente de dos cosas:



James Casebere, *Portuguese Beachfront (long shot)*, 1990

la una, que me quería casar, que tenía que trabajar y que presentía que mi propio testimonio de vida podía convertirse en un curso de comunicación transcultural, interpersonal, intrapersonal... Sin duda, estaba presente la pasión por la comunicación humana, la evidencia de que con las puras palabras podemos significar experiencias intelectuales comunes pero con significados esencialmente distintos, dicho de otro modo, puedo conceptualizar o traducir fragmentos del Tao chino análogos a una proposición kantiana pero nada más alejado de la sensibilidad de los chinos que el idealismo de Kant. Seguramente por ello, Kipling, aquel inglés nacido y educado en India, al referirse a Oriente y Occidente escribió: *Never the twain shall meet*, o sea, nunca los dos se encontrarán. Y México, ejemplo de un mestizaje cultural, era, al fin, el producto de una sensibilidad más próxima a la del extremo Oriente que a la europea en sus pueblos originarios con la cultura occidental que le llegó de los españoles.

He ahí un conjunto de cosas que me hicieron sentir que tenía —uno es muy pretencioso a los veinte años— una misión que cumplir. Pero lo terrible, al terminar mi carrera, fue constatar que para permanecer en México tenía que enfrentarme a la burocracia mexicana, en aquellos años desconfiada de los extranjeros de un modo patológico y, salvo que mediase poderoso caballero don Dinero, negligente a otorgar residencias, mucho menos nacionalidad, a alguien de fuera. Gracias a los jesuitas, que me encargaron traducir al español la revista francesa *Fêtes et saisons*, a don Gaspar Elizondo, que me pidió traducir buena parte de *Informations Catholiques* y a los hombres y mujeres de la revista católica *Señal*, que me

contrataron como reportero y corrector de estilo, pude ahorrar con la finalidad de casarme que era, en realidad, lo que más me importaba. Pero, en el fondo, estaba el miedo paralizante: puesto que no me daban permiso para trabajar aquellas personas se arriesgaban, si yo era descubierto, a ser multadas. Obtener permiso para trabajar obligaba al empleador a entregar el listado completo de quienes trabajaban en su empresa con sus sueldos sin contar que tenían que demostrar que el extranjero hacía algo que difícilmente supiera un nacional o que no hubiera suficientes nacionales con esos conocimientos. De modo que las compañías multinacionales arreglaban las contrataciones de extranjeros con dinero. Así estuve hasta que, ya casado gracias a la gestión de mi suegro —un ingeniero fabricante de ascensores de lo que sobra decir que yo nada sabía— obtuve un permiso de trabajo. Aun así, tuve que pasar por la penosa situación de que un inspector de la Secretaría de Gobernación visitara el edificio en el que vivía preguntando a todos los vecinos si yo hacía vida conyugal. (Por cierto, el dueño del edificio era un milanés que ahí vivía con su esposa y sus hijos y fue quien me contó todo y dio las mejores referencias de lo que le estoy, hasta la fecha, agradecido). Pero, en fin, al año de casado conseguí trabajo en una empresa que arregló convenientemente mis papeles. Se trataba de un trabajo por el que me pagaban un sueldo alto; uno de esos trabajos que la única alegría que me podía dar, y me daba, era la del día en que cobraba. Mas una noche, cenando con clientes, padecí la pérdida de oxígeno, llamaron al médico de un hotel cercano quien dijo que debía pedir, de inmediato, una cita con un cardiólogo.

Se me ocurrió un remedio mejor: renunciar a mi trabajo si los jesuitas de la universidad me contrataban. Pensé que ganar menos no sería un sacrificio si cada mañana me levantaba con deseos de vivir. Competí por una cátedra, la obtuve y en los veinticinco años en que fui profesor en la facultad no me enfermé más que de resfriados. (Supongo que también el mejoramiento de mi salud se debió a que poco después, por un curso que di al que asistió la esposa de un ministro influyente, ella me preguntó, el día de mi cumpleaños, qué regalo me gustaría y como le dijera que la nacionalidad mexicana, ésta la obtuve en dos o tres días contra los usos y costumbres de aquellos años).

En fin, como maestro debutante me di cuenta de que contribuir a hacer pensar, a veces enseña a pensar; familiarizar a los estudiantes con la historia de la cultura, incitarlos a discutir, a escribir, leer los autores que en aquellos años eran importantes para ellos, recibir en mi oficina a los más inquietos y entusiasmarlos, orientarlos si venía al caso, me hizo sentir que mi vida había encontrado otro sentido aparte del que me revelara la vida conyugal y la paternidad. Sin embargo, era mordido por la tristeza, algo faltaba en mi vida y es que intentaba escribir y todo era conceptual, carente de vida; experimentaba el dolor de presentir que una ilusión cargada durante toda la vida no había sido sino un espejismo. Desesperado y atormentado por mis dudas de fe, escribí una obra de teatro y se la llevé a un escritor mexicano reconocido, católico, que había sido mi maestro, Vicente Leñero. Leñero la leyó, no se atrevió a decirme la verdad y me hizo dos preguntas, una demasiado complaciente y aparentemente halagüeña: ¿qué caso tiene ser un escritor al modo de Georges Simenon? —comparación que Simenon no merecía—, y la otra en que disimuladamente me decía que mi obra de teatro merecía ir al cesto de la basura: ¿por qué no escribes lo que te pasa de a de veras?

Pasaron meses y no volví a escribir. Y, sin embargo, yo sentía que tenía una obra que realizar, algo que revelar, que la horripilante soledad marcado por la envidia de no poder ser como los demás, compartir sus juegos y sus alegrías, el sentimiento de extranjería, la construcción de una patria, porque la que se me había dado me era ajena, el lento proceso para hacerme un habla que surgiese y acompañase a mi sensibilidad, la tristeza de haber soslayado una fe que nunca me había dejado, la conciencia de una búsqueda de la autenticidad: no podía renegar de esa otra pertenencia a la cultura española y tener, entonces, que cargar con dos lealtades; el nacimiento del amor y la lucha por mantener viva la relación de pareja, por no hacer con mis hijos lo que mi padre había hecho conmigo, todo eso tenía que comunicarlo de alguna manera. Angustiado, una noche conté de una manera brutal, con un lenguaje igualmente bru-

tal que me era desconocido en la escritura, una escritura que quería ser pura y clásica, la historia de un inmigrante que desafía a lugareños y autoridades que lo han humillado sin importarle ya las consecuencias y de lo que es testigo un joven lleno de miedo y de pasiones, menesteroso por sobre todas las cosas de ser amado por una mujer e incapaz de declarar a una su pasión. Ahí estaban ya los ejes de lo que sería mi obra novelística y teatral. Al leer el cuento al día siguiente experimenté una gran emoción: era posible que yo fuera, en verdad, un escritor. Y a la semana llevé el cuento a Leñero que lo leyó y me confesó la verdad, o sea, que no se atrevió a decirme que me dedicara mejor a otra cosa, pero que ahora sí me decía lo que había pensado porque esa historia plasmaba vigorosamente una sensibilidad diferenciada.

Pero yo quería ser un novelista, o sea, un contador de historias y no encerrarme en mí mismo como esos escritores confesionales que terminan creándose un yo absolutamente artificioso, un yo para mostrar a los demás; víctimas de una egolatría infecunda que daría, cuando mucho, para dos o tres libros. Yo soñaba por vivir otras vidas, por salir de mí y vivir en personajes con vida propia; lo único mío serían el tono y el clima de mis libros y si éstos no se daban espontáneamente, la vida podría estar, también, en otra parte. Esta búsqueda de penetrar en el interior de quienes me rodeaban, este buscar a la víctima en el verdugo y al verdugo en la víctima, de no juzgar pero convivir con mis criaturas ensancharía mi horizonte vital, mi capacidad de comprender a los hombres y a las mujeres que, por los motivos que fueren, despertasen en mí el asombro y una oscura necesidad de comprenderlos.

Cuando al año terminé mi primera novela, cuya base fue aquel cuento que me hizo sentir que podía llegar a ser lo que soñara desde siempre, sentí y no me pude contener las ganas irrefrenables de llorar. Y la segunda novela contenía ya personajes ajenos a mi entorno inmediato como la tercera carecía totalmente de elementos autobiográficos y, era, paradójicamente, más mía.

Algo, empero, no se había resuelto: la aceptación plena de la fe, la búsqueda de Dios como fundamento de mi existencia, el poder, sin pudor, manifestar esa fe que nunca me había abandonado y que tendría que expresarse en la esperanza y en la caridad. Yo me había encontrado en la comunicación con los estudiantes y viviendo una diversidad de existencias que no podían sino hacerme vivir la compasión, por los demás y por mí mismo. Me daba cuenta de que, parafraseando al poeta Miguel Hernández, tanto penar para morir se era un absurdo y que no podría buscar a Dios, en rigor, hasta que no lo hubiese encontrado. (Creo que desde adolescente sentí la seducción de Pascal). Fue necesario el nacimiento de mi hija Ana con una discapacidad para que Dios, al fin, se manifestase. Pero esto es otra historia. **U**

# El Virgilio imaginario

Alejandra Gómez Macchia

*En este relato de aparente corte realista, Alejandra Gómez Macchia convierte una anécdota trágica en un viaje simbólico donde aparecen los fantasmas del amor primero.*

Todo comenzó un lunes de octubre de 1998.

Llegando a la escuela pude ver una comitiva de rubias que lloraban desconsoladas cerca del salón donde Dante tomaba clases.

Aunque los habitantes de mi pueblo, por lo general, son prietos, chaparros y delgados, a la escuela asistía un grupo considerable de chipileños (descendientes de italianos asentados en Puebla) que eran la delicia visual de los demás compañeros.

Yo, malinchista natural, estaba perdidamente enamorada de Dante: un chico de Chipilo que era malo para el estudio, pero excelente para el ligue, las fiestas y el *volley*.

Alto, blanco como una servilleta china, cabello rizado hasta el hombro y labios generosamente rosados, Dante solía abusar de mi devoción por él, pues cada mañana yo era la encargada de invitarle el desayuno y una cajetilla de Alitas. Fumábamos secretamente bajo el árbol de hule que custodiaba el viejo y descuidado campo de fútbol del Instituto García de Cisneros.

Luego de que la chicharra nos obligaba a regresar a los salones, nos despedíamos cortantes. Él con un “gracias, te veo luego”, yo con un simple adiós.

Llegando a clase de historia, mis amigas se arremolinaban alrededor para preguntarme si al fin había rebasado la barrera del cotilleo ñoño. Yo contestaba que sí. Que Dante sabía desde hace mucho que me gustaba y por eso nos apartábamos de todos. Y guarecidos bajo el árbol, nos besábamos con ardor.

Mentira. Nunca tuve el valor de contarle la verdad (aunque era más que obvio que él la intuía).

Así pasaron tres años.

Yo adelgacé considerablemente por cederle mi dinero del lunch para su vicio, mientras él adoptaba un físico escultural gracias a la beca alimenticia que le ofrecía a cambio de su compañía. Lo malo era que a Dante le gustaban las muchachas de caderas rotundas y pechos enhiestos. Primer error...

Una semana antes de que me topara con la escena dramática de las rubias chillonas, el cura encargado de organizar la formación matutina, juntó a todo el alumnado para rezar y pedir por la salud del compañero que había tenido un accidente de moto ese fin de semana.

“Les pido a todos que se tomen de la mano y eleven una sentida oración para pedirle al Señor que nuestro compañero Dante se recupere pronto”.

Atónita por la noticia, esa mañana guardé en la mochila mi recalcitrante ateísmo y le recé a un dios cualquiera por la vida del hombre al que amaba en silencio.

Luego de la ceremonia, subí como pude hasta el tercer piso (donde se ubicaban los salones de tercero de preparatoria) y busqué a Miguel, el mejor amigo de Dante.

Destrozado por la pena me contó que la tarde anterior, un grupo de chipileños había ido a una fiesta en Atlixco y, como era de esperarse, todos bebieron sin control.

“Le insistí a Dante que nos quedáramos a dormir en casa del Borrego, pero se puso necio y decidió treparse a la moto de Luis (que también iba hasta la madre), y to-



maron carretera hacia Chipilo. Veinte minutos después, otro compa que iba en su carro detrás de ellos, regresó pálido a la casa del Borrego para avisarnos que Dante y Luis habían sido golpeados por una camioneta de redilas y salieron disparados hacia el libramiento. Los dos estaban inconscientes cuando llegó la ambulancia”.

A Miguel se le cortaba el aliento. Ojeroso y visiblemente crudo, agregó que Luis estaba fuera de peligro, mientras Dante luchaba por sobrevivir.

“La camioneta le pegó de lleno en la pierna y parece que se la tienen que amputar”.

Imposible. Nadie podría imaginar a nuestro atleta mutilado.

Le agradecí a Miguel la información y esa misma tarde fui al hospital a visitar a mi enfermo.

Iba decidida a levantarle el ánimo. Le llevé las galletas de abanico que tanto le gustaban, un arreglo de flores y un paquete de veinte cajetillas de Alitas para que fumara cuando saliera.

Dante me recibió sin mucha emoción.

Estaba acostado en una espantosa cama metálica de la época de la canica que se levantaba girando una manivela oxidada. Tenía la pierna derecha enyesada y sos-

tenida en lo alto por una lona atada con un par de cadenas. También estaba vendado del torso. Su semblante era más pálido que el papel arroz de los Alitas que fumábamos, y los ojos (que de por sí ostentaban ojeras perpetuas) estaban rodeados por un manchón violáceo que cubría como un velo la luminosidad de su mirada.

Parco como siempre, me dijo: “¿Cómo estás? Yo jodidísimo y a punto de que me cargue la chingada”.

No pude reír pese a su tono de voz irónico y agri-dulce. En cambio volteé a ver la habitación que estaba repleta de arreglos florales, e imprudentemente dije: “cuando salgas, y si no se han marchitado, por lo menos dignate a regalarme un crisantemo”.

Dante me miró de soslayo y con la boca apretada contestó: “Para qué nos hacemos pendejos si este cuarto es la antesala de mi funeral. Sólo falta que las flores vengan en corona y ¡listo!, el muerto al pozo...”.

Tragué saliva hondo y no pude resistir tomarle la mano.

“Mira, pinche flaco, tú vas a salir muy pronto y estás obligado a recuperarte porque me debes algo. Tienes que andar conmigo, conocerme, darte cuenta que no soy un fantasma patrocinador de galletas. Debes aplicarte en las terapias para que vayamos a bailar. Yo sé bailar muy



© Francesca Woodman

bien, ¿sabías?, y quiero que me tomes de la cintura y me sigas el paso. Tú vas a salir de acá solamente porque quiero acostarme contigo, ¿necesitas más razones?”.

Dante soltó una dolorosa carcajada.

Tenía frente a él a la muchacha que había ignorado por años y, justamente en ese turbio momento, le ofrecía su cuerpo como si fuera un cigarrillo más de los que fumaban juntos en el campo de fut.

Cuando retomó fuerzas para hablar, maliciosamente me enterró la uña en la palma de la mano y me dijo: “acércate y dame un beso”.

Temblorosa, me levanté y le succioné los labios que estaban más secos que una hoja otoñal. Mi boca dejó de ser boca para convertirse en una ventosa, mientras mi mano derecha se deslizaba sobre la espantosa sábana azul que no pudo cubrir la brutal erección que le provocó mi ataque.

Tiernamente le acaricié el sexo y su mano fue a dar al interior de mi falda.

Nos tocamos varios minutos, hasta que una enfermera imprudente llegó a interrumpir la escena.

Yo me senté, tomé el paquete de cigarrillos y lo puse sobre mi regazo. Pero las tremendas chapas que habían

brotado en mis mejillas por la calentura y la sospechosa protuberancia que emergía de la sábana, eran la evidencia del asalto que había cometido.

Por un momento Dante recuperó el brillo y la alizalina en su boca.

La enfermera me indicó que la visita debía terminar.

Me levanté con la entrepierna y la mirada empapada, le guiñé el ojo a Dante y antes de cruzar la puerta le dije: “En eso quedamos, guapo”.

Y me fui.

Dante murió cuatro días después en la plancha del quirófano, justo cuando se había resignado a que le amputaran la pierna. El tiempo le había ganado a la indecisión.

A la hora de intervenir y hacer el corte, los médicos detectaron que la gangrena se había extendido a varios órganos vitales.

“Paro cardíaco por complicaciones en la operación, fue el dictamen”, dijo una de las chicas rubias que me topé llegando al colegio aquel lunes.

Por muchos años busqué a Dante en el rostro de otros chicos. Un día, sin mayores aspavientos, apareció en mi casa, donde papá tenía un bar campestre al que solían llegar todo tipo de hombres extravagantes.



Él, Gilberto, llegó montado en una bicicleta Raleigh azul y se sentó en la mesa frente a la barra que yo atendía. Pidió una Victoria helada y unos Alitas.

Era alto, de cabello rizado hasta los hombros, boca generosamente húmeda y roja, ojos claros rodeados por un par de sombras púrpuras, y el cuerpo de un atleta bajado del Olimpo.

Sin pensarlo dos veces me acerqué y le sonreí. Tímido, parco y despistado como Dante, Gilberto no captó mis insinuaciones.

Una guitarra colgada en la pared junto a las botellas de brandy vacías llamó su atención y fue cuando pude escuchar su voz. Era diferente a la del chipileño muerto. Más grave. Madura, musical.

Me pidió que descolgara el instrumento y con una habilidad impresionante lo afinó y comenzó a tocar *The Clap* de Steve Howe.

Al ver la presteza de sus dedos, recordé la mano de Dante bajo mi falda, así que terminando la melodía, cínicamente, me senté a su lado y comenzamos una charla inagotable sobre rock progresivo que culminó a las cuatro de la mañana.

Ebrios de alcohol y deseo, Gilberto y yo nos hundimos en un trozo de césped suave ubicado a una distancia considerable, lejos de la ventana alcahueta de mi padre.

Esa madrugada supe que Gilberto estaba a años luz de ser Dante: el anodino y silvestre güerito que no cumplió su promesa y prefirió morir antes de bailar conmigo.

A la mañana siguiente, tirada en mi cama en completo éxtasis, intenté recordar las verdaderas cualidades de aquel hombre que había idealizado por años y caí en cuenta que en realidad nunca le había conocido virtud más que ser un buen jugador de *volley*.

Dante era un perfecto extraño, pero deseaba poseerlo, al fin, a través del músico que había llegado la tarde anterior a mi casa.

Pude haber abortado la misión de enamorarme de un fantasma y dedicarle más tiempo a amar a Gilberto sin materializar al Dante perdido.

Por desgracia no pude desterrar ese recuerdo, y con el paso del tiempo comencé a desdeñar las virtudes de ese buen hombre que me tomó como esposa un año después del revolcón en el bar, pensando que era él quien movía los hilos de nuestra historia.

Años más tarde, cuando comprendí que casarse con el fantasma de Dante me había llevado a una especie de bancarrota emocional, dejé que Gilberto se fuera a buscar a una Beatriz devota y fiel.

Hasta entonces logré enterrar la figura platónica de aquel amor inconcluso.

Hoy su recuerdo no es más que un Virgilio imaginario y amoroso que me custodia en los infiernos por los que voy transitando. **u**

# Reseñas y notas



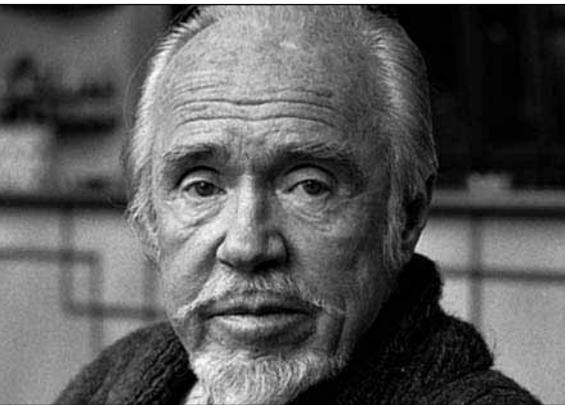
Elsa Cross



Myriam Moscona



Rosa Beltrán



Conlon Nancarrow



Karl Löwith



T.S. Eliot

# La transición democrática chiapaneca

José Woldenberg

Pocos estudios resultan más pertinentes, minuciosos y sugerentes que *Elecciones chiapanecas* de Willibald Sonnleitner. Se trata de una reconstrucción del proceso de cambio político que vivió Chiapas en los últimos veinte años, desmenuzado no sólo en sus trazos generales sino incluyendo también a partir de análisis microrregionales (incluso a nivel de secciones electorales). Su lectura no sólo documenta la progresiva expansión del pluralismo político, el incremento en la competitividad de las elecciones, la nueva distribución del poder, sino que desmonta algunos de los mitos que han querido contraponer las prácticas tradicionales de las comunidades indígenas a la llamada democracia occidental.

Chiapas, al igual que el resto del país, transitó de un sistema casi monopartidista a otro plural, de elecciones rituales pero sin competencia a otras altamente competidas y de un mundo de la representación habitado casi en exclusiva por una fuerza política a otro colonizado por la diversidad de opciones. No obstante, México es un territorio donde coexisten muchos Méxicos, y el libro de Sonnleitner reconstruye ese proceso desde un espacio multicultural singular marcado por la pobreza y los reflectores que sobre él colocó la insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Chiapas había sido tradicionalmente “una importante reserva de votos” para el PRI. Todavía en 1988, en aquellas elecciones en las que irrumpió el “fenómeno cardenista”, el tricolor alcanzó el 89.9 por ciento de los sufragios. Pero no hay mal (o bien) que dure cien años. Los poderosos vientos del cambio, desatados en aquellas jornadas, acabarán por sacudir también a Chiapas. Y esa historia es la que recrea Sonnleitner con tino y precisión. Se trató de un proceso en



dógeno —propio de la entidad—, pero transalimentado por el entorno nacional.

El avance y asentamiento del pluralismo desmontó la idea de unas comunidades indígenas absolutamente cohesionadas, sin fisuras ni conflictos, idílicas e impermeables a las fórmulas que pone en pie la democracia. Esa noción edulcorada y utópica del mundo indígena, que (casi) lo sustrae del género humano y genera una especie de racismo al revés, no tiene posibilidad de sostenerse —como prueba el libro— porque, si bien las comunidades tienen rasgos característicos propios, están cruzadas por intereses, pulsiones y proyectos divergentes que encuentran en las rutinas electorales fórmulas para expresarse y convivir.

Pero el proceso transicional también se confrontó con las apuestas revolucionarias y salió airoso. Porque si bien el levantamiento del EZLN se convirtió en un poderoso acicate para los cambios democratizadores en

la entidad (e incluso en el país), desatando dinámicas reformadoras de normas e instituciones, llegado a un punto —cuando el EZLN le dio la espalda a las elecciones o peor aún cuando decidió sabotearlas (1997)— coadyuvó a la persistencia de discursos y prácticas antipluralistas y a la permanencia, en sus bastiones, de la hegemonía del PRI. Incluso en una perspectiva de más calado y que el libro apenas esboza habría que preguntarse: ¿cómo la vía de las armas —a querer o no— llama a la intervención del Ejército y a que se armen grupos opositores al EZLN, lo que suspende u obstaculiza las fórmulas inclusivas de coexistencia política? Porque, como escribe Sonnleitner: “la prolongación y el desarrollo del conflicto armado conducen rápidamente a un paréntesis de la transición en Chiapas, bloqueando incluso la apertura del espacio político en muchas comunidades que participan o son afectadas por la rebelión”.

De un partido hegemónico a una pluralidad de partidos, pasando por la fragmentación y por las identidades volátiles, parece ser la ruta que transitó Chiapas. Pero los rasgos construidos en el camino parecen teñir la convivencia/competencia partidista hasta el presente. La fragmentación persiste escoltada por un pragmatismo extremo que permite a los partidos construir alianzas simultáneas y para el mismo proceso electoral con diversos partidos. Un ejemplo que se podría multiplicar: “durante los comicios de 2007 el PVEM sólo presentó candidatos a diputados propios en 11 de los 24 distritos estatales, y se coaligó con el PRI en ocho y con el PRD-PT-Convergencia en los cinco restantes”. Lo que hace no solamente confusa la contienda electoral sino, en ocasiones, ininteligible. No es casual entonces el subtítulo del libro: “del régimen

posrevolucionario al desorden democrático”. Una política extremadamente personalista, redes de relaciones faccionales, apuestas de corto plazo, alimentan esa dinámica que genera al mismo tiempo orden y bruma, coexistencia y entrecruzamientos.

Pero Chiapas también contiene una enorme diversidad. Y Sonnleitner entonces reconstruye los diversos procesos que han marcado sus transformaciones políticas. Distingue cuatro categorías de municipios en relación a la participación electoral, pero el mapa del estado es más interesante cuando se acerca a la presencia de los principales partidos nacionales en él. Lo transcribo: “Tras haber ejercido un control prácticamente absoluto sobre toda la entidad en 1988, el PRI no ha dejado de perder fuerza, conservando solamente una posición dominante en cuatro municipios... Se trata de las comunidades tzotziles y tradicionalistas de San Juan Chamula, San Miguel Mitontic, San Andrés Larráinzar y San Pedro Chenalhó... En 5 municipios más... también conserva una fuerte presencia, pero pierde su hegemonía a partir de 2006. En cuanto al PRD, éste conoce una dinámica mucho más volátil y convulsa... Solamente predomina en Jitotol, Nicolás Ruiz y Las Margaritas, pero cuenta con un fuerte arraigo en 22 municipios más, particularmente en la región de la CIOAC-Norte... En el Valle Central y en el Norte... el PAN ha logrado arraigarse con mayor éxito, creciendo a partir de sus bastiones en la costa (Huixtla, Tuxtla Chico, Tonalá, Arriaga)... pero no ha logrado penetrar ni en la región Sierra ni en la zona indígena, con muy contadas excepciones...”.

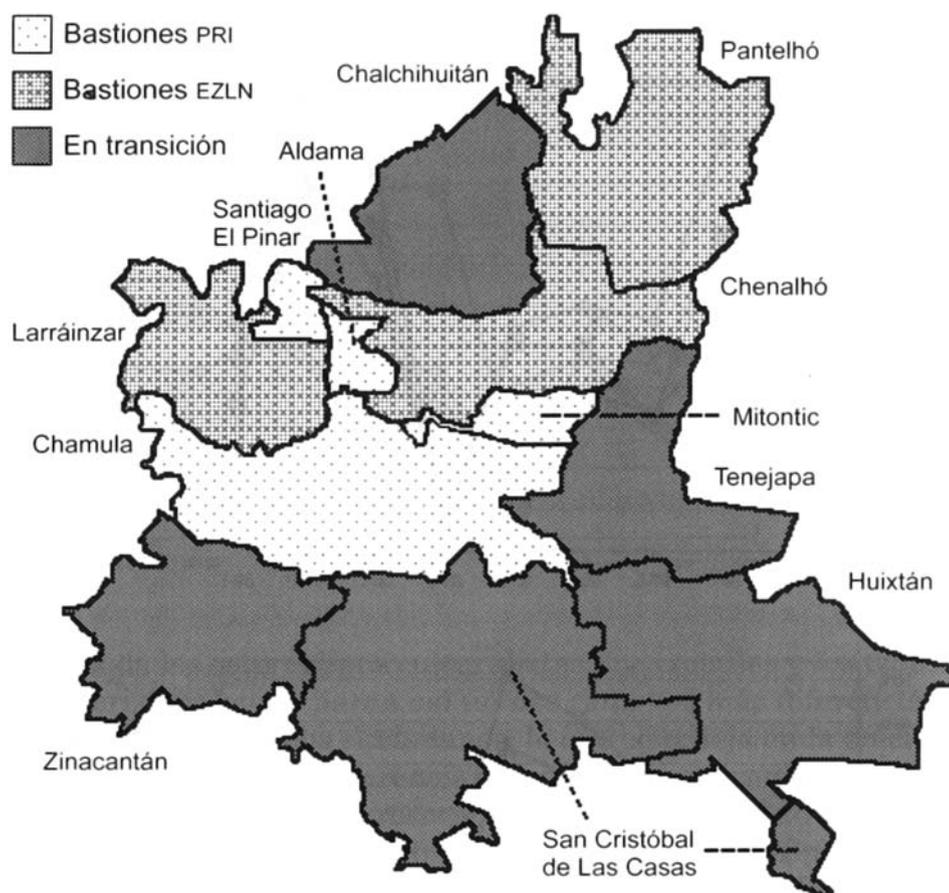
He citado un apretado párrafo que resume tendencias que el libro estudia con puntualidad y precisión, lo que le permite a Sonnleitner sostener que “dentro de la zona indígena, las fronteras étnico-lingüísticas no recubren un significado político claro, con la notable excepción de la región chol, bajo el control hegemónico del PRI... No parece haber actores políticos articulados en términos étnicos”. Lo cual, bien visto, es una buena noticia en la perspectiva de un México democrático, es decir, de ciudadanos iguales en derechos, capaces de portar y recrear tradiciones culturales diversas. Lo cual no quiere decir, por otro

lado, que los ciudadanos no puedan y deban aparecer organizados para proteger y luchar por sus intereses colectivos más allá y más acá de la contienda partidista por los cargos electivos. Y por el otro, tampoco significa que no existan reivindicaciones específicas de las comunidades indígenas (como se sabe, las más pobres entre los pobres).

En Chiapas, como en el mundo, las elecciones están ayudando a que la diversidad de intereses y apuestas políticas se expresen, compitan y convivan. Y ese expediente, más que atentar contra una supuesta identidad inamovible de los pueblos indígenas, está ayudando a procesar los conflictos por cauces no violentos. Porque recordemos; no se trata de invocar exorcismos para erradicar las contradicciones y los conflictos, sino de ofrecerles una vía institucional eficiente para su confrontación pacífica. Lo escribe así Sonnleitner: “En los años ochenta sus demandas no podían canalizarse por la vía electoral y sus militantes recurrían a formas menos convencionales de acción colectiva. Sin embargo, la apertura política de 1994 abrió el camino para que la añeja participación se tradujera finalmente en una serie de alternancias

electorales. Desde 1995 éstas no dejaron de multiplicarse en los comicios locales sucesivos...”.

Me gusta especialmente el esfuerzo que hace Sonnleitner por explorar “las dimensiones microsociológicas del voto”, una exploración para establecer la fiabilidad de los resultados y para distinguir lo que son inconsistencias de prácticas fraudulentas. Mientras las primeras son básicamente errores que tienen diversos nutrientes y que por ello no alteran significativamente los resultados, los segundos son inaceptables en cualquier contienda que se precie de ser democrática. Por otro lado, con un muy buen uso de la estadística, Sonnleitner observa cómo las secciones “zapato” (donde todos o casi todos los votos eran por un partido) se reducen de manera considerable hasta casi desaparecer y escudriña el significado de los “procesos grupales de negociación y presión” del voto, y los distingue de otro tipo ideal, el individualizado, “de opinión” o de “convicción”. Se trata de inyectarle una densidad conceptual y comprensiva a fenómenos que se reproducen por las marcadas desigualdades entre candidatos y bases de votantes, que suelen resultar incomprensibles para los turistas entusias-



Tipología municipal de la transición política altea

tas y distraídos y para no pocos académicos y periodistas mexicanos.

En síntesis, el libro explica de manera puntual el tránsito democratizador chiapaneco, como parte de un proceso transicional más vasto, nacional. Chiapas, así, no es una excepción, pero sí está marcada por la singularidad del levantamiento del EZLN —que primero es un potente catalizador de cambios y luego un problema para que el pluralismo eche raíces en su territorio— y por los trazos específicos de una entidad polarizada en términos económicos, sociales y culturales. El proceso cobija a toda la entidad y no parece respetar las fronteras etnolingüísticas o socioculturales. No obstante, sí aparecen ritmos y modalidades diferentes a lo largo y ancho de su territorio. Ello depende de una serie de actores y de condiciones particulares que Sonnleitner recrea. Mestizos e indígenas se han apropiado del voto como un mecanismo para incidir y hacer política. Y ello, por supuesto, es una buena nueva.

El proceso, sin embargo, como en el resto del país, está siendo acompañado por una estela de desilusión que resulta preocupante. Y, otra vez, Sonnleitner rastrea las

fuentes de ese desencanto. Creo, sin embargo, que el desgaste en el aprecio por la democracia está también condicionado por fenómenos más vastos: el no crecimiento económico, la incapacidad para ofrecer un horizonte laboral dentro del mercado formal, en fin, “la exigencia popular de mejoras económicas y sociales”.

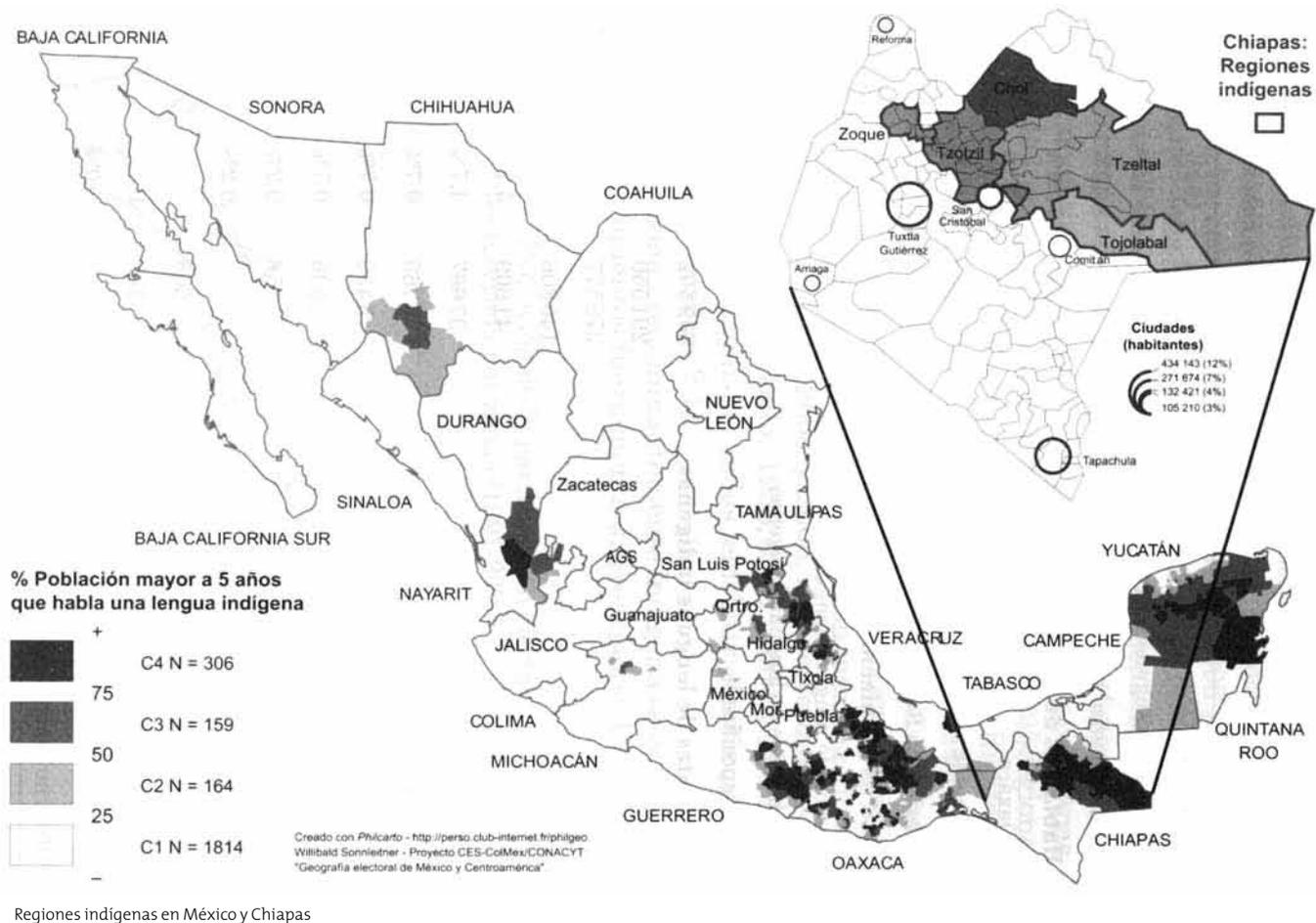
Al final, Sonnleitner reproduce un episodio que debe alertar sobre la fragilidad en la que aún descansa el entramado político electoral en el estado. El 11 de septiembre de 2009, con un sigilo digno de mejores causas, los 40 diputados que conformaban el Congreso de Chiapas aprobaron la extensión de su propio mandato hasta el 2012 (habían sido electos para el trienio 2007-2010). Además, por si fuera poco, resolvieron que los consejos municipales de los 118 municipios serían nombrados y no electos, también hasta 2012. Con ello se ahorran los comicios programados para 2010. La operación estaba tan bien montada que sin discusión fue avalada por 67 de los 118 cabildos. No me detengo en la estela de reacciones —algunas serían chuscas si no fueran trágicas—, sólo recuerdo que el presidente de la Corte local dijo que la medida tenía

ventajas y desventajas pero que podría justificarse porque representaría un ahorro para las arcas estatales. Ex diputados del PRI y también del PRD llevaron el asunto a la Corte y, por supuesto, ésta anuló el 15 de febrero de 2010 el ingenioso acuerdo.

No se trata de un episodio más de la picaresca nacional —un poder constituido a partir de elecciones (la fuente de su legitimidad) que decide extender su periodo sin el molesto y costoso expediente de solicitar el voto a sus conciudadanos— sino de un revelador de la fragilidad de los usos y costumbres de la democracia, ya que la reforma contó con el apoyo de todos los legisladores —de todos los partidos— de la entidad, con la mayoría de los cabildos y, es de pensarse, con la anuencia del gobernador. Otra convergencia digna de mejores causas.

PD Me gustaría leer ahora un texto de Sonnleitner sobre las elecciones chiapanecas que acaban de suceder. Y para estar al día: sobre los acontecimientos de Motozintla. Total, pedir no empobrece... **U**

Willibald Sonnleitner, *Elecciones chiapanecas: del régimen posrevolucionario al desorden democrático*, El Colegio de México, México, 2012, 503 pp.



# Lo que sea de cada quien

## Al cobijo de Salazar Mallén

Vicente Leñero

Mientras buscaba en la Ese (Sainz, Seligson, Serna, Solares...) respingó del estante y cayó de canto un librito de Rubén Salazar Mallén publicado en 1937: *Soledad*. Lo levanté. Lo abrí. Me fui con los recuerdos hasta 1958.

No terminaba aún mis estudios cuando una tarde me encontré en el vestíbulo del Palacio de Minería un gran cartel pegado en el muro: el Frente Estudiantil Universitario convocaba a un concurso de cuento a estudiantes latinoamericanos. Ofrecían tres premios con cantidades nada despreciables en ese entonces: 2,500 pesos para el primer lugar, 1,500 para el segundo y 500 para el tercero. El jurado era de lujo: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Guadalupe Dueñas y Henrique González Casanova.

Decidí aventurarme y escribí dos cuentecillos en dos máquinas diferentes, para despistar: la Remington familiar de teclas como corcholatas y mi Smith Corona portátil de letra chiquitita. A uno de los textos los suscribí con el seudónimo de Gregorio —con el que escribía mis artículos en un periódico del Cristóbal Colón— y al otro con el de Argudín.

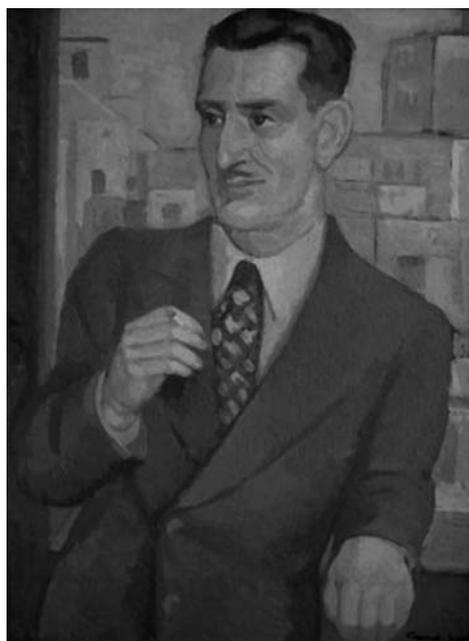
Se retardaron dos semanas para dar el veredicto y un sábado me telefonaron con urgencia. Debía presentarme esa misma tarde en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes porque yo era uno de los premiados.

¡Yupiiii!

Llegué un poco tarde. El rector Nabor Carrillo presidía la sencilla ceremonia en la que no estaban presentes Rulfo ni Arreola.

Para mi sorpresa —que aún me emocionaba porque yo iba para ingeniero, no para escritor— había ganado el primero y también el segundo lugar.

Así lo informaba Henrique González Casanova por el micrófono: que al abrir los



Rubén Salazar Mallén

sobres sellados de los favorecidos —decía— los seudónimos de Gregorio y Argudín pertenecían a la misma persona. El jurado decidió entonces —seguía diciendo don Henrique— que a mí me dieran únicamente el dinero del primer lugar; el del segundo sería para el tercero, Julio González Tejeda, que estudiaba filosofía y psicología en la UNAM, y el del tercero para una mención honorífica otorgada a Martín Reyes Vayssade, quien luego de participar en el Partido Comunista y en el espartaquismo llegaría a ser subsecretario de Cultura de la Secretaría de Educación.

—¡Eso es una injusticia! —se oyó gritar al fondo de la sala Ponce a una voz tronante, aguardientosa, que siguió protestando—, ¡injusticia!, ¡injusticia! —porque me habían despojado de una lana merecida.

González Casanova no le hizo caso. Continuó hablando de la cultura en la UNAM, de los escritores jóvenes tan promisorios, de la gran labor del rector Carrillo.

Después de recibir cheques y diplomas, cuando todos salíamos ya del recinto, el de la voz aguardentosa me detuvo del brazo. Traía tragos, evidentemente. Era Rubén Salazar Mallén, de quien nada sabía hasta el momento, y estaba acompañado del poeta Jesús Arellano.

—Han cometido con usted una cabronada —me dijo.

—Bueno, para mí...

—Pero yo la remiendo ahora mismo —agregó mientras me tendía un cheque recién elaborado por los mil quinientos pesos que desvió “el pinche Jenrique —así le decía— pasándose por los güevos las bases de la convocatoria”.

Traté de rechazar el cheque porque me parecía excesiva su generosidad, pero él me lo encajó en el bolsillo superior del saco.

Luego me invitó a celebrar mi triunfo con unos tragos.

—¿A dónde lo llevamos, Chucho?

—Aquí a La Ópera —respondió Jesús Arellano.

Aplacé la celebración porque iba a ir con mi novia Estela al baile anual de Ingeniería. Para otro día —dije—: para los muchos cafés que nos tomamos a partir de entonces en su tertulia del Palermo donde conocí a Efraín Huerta, el poeta de *Los hombres del alba*, a Chucho Arellano, apestado por los alfonsorreyistas, a Juan Rulfo, contando cómo los boqueteros del Fondo de Cultura se robaban libros de las bodegas y los vendían a escondidas en El Monte de Piedad.

Muchas historias compartí con Salazar Mallén, muchos viajes hice en el carro-tanque negro que manejaba a pesar de su cojera y de los tragos. Mucho aprendí de su intransigencia. Mucho le agradecí siempre el haberme conducido por las estepas de la literatura infestadas de lobos y coyotes. **U**

# A través del espejo

## Paisajes rusos

Hugo Hiriart

Espulgando ocioso entre mis papeles, hallé unas notas de un viaje a San Petersburgo y Moscú. No pude evitar leerlo con esa resignación, dolorosa a veces, con que releemos lo que hace mucho escribimos. No obstante, decido darlo a la stampa, más como crónica de cierta experiencia de lo ajeno y distante que otra cosa.

Llueve un poco. Hace calor. Estoy en una *dacha*, casa de campo rusa, cerca de *Mockba*, como escriben en cirílico la voz Moscú. Acabo de comer una especie de pan con queso blanco, horneado en casa, que puede refrescarse con crema fría, muy buena, llamada aquí *smetana*, como el famoso músico autor de *El Moldavia*.

Tamara, la mamá, esposa de Lev Nicolaiev, el papá, quien nos aloja en su departamento de Moscú, con esa generosidad envolvente que los rusos saben dar sin cálculos ni reservas, la mamá, digo, pequeña, bonita, con ojos de azul tan claro que son casi traslúcidos, es una inspirada e infatigable cocinera. Y una notable *baleboste*, como decía mi suegra, voz yídich que dice “ama de casa” o quizá, “perfecta casada”. Tamara y Lev tienen dos hijas, madres jóvenes, solteras ambas, con un hijo varón por cabeza en admirable y afortunada simultaneidad fraternal.

La familia de Lev, productor de documentales científicos, está tan nucleada y coordinada como puede estarlo la más latina familia mexicana. No alcanzo a percibir si esta cohesión familiar que así se perfila es aquí anormal u ordinaria. Lo cierto que se aprecia es que la vida en Rusia es muy dura por lo de siempre: los sueldos, bajísimos, altos los precios y la propaganda es polea al consumo, incesantemente, en tanto el trabajo no abunda. Esto recuerda a México y también la injusticia cruel que

señorea por todos lados: lo justo, como en México, es el derecho del más fuerte de hoy, es decir, del más listo o, más indignante aun, del mejor conectado. Y así ves circular veloces, impunes y pesados los grandes coches negros, llamados aquí *focas*, de los plutócratas que parten el pastel en la Rusia capitalista de hoy. Porque tanto Rusia como México auspician ese fenómeno repulsivo que podríamos llamar “millonario súbito”, aquel que ayer era un don Nadie más o menos en la calle y hoy cuenta en dólares los millones de su tesoro.

Pero supongo que Rusia, de todas maneras, está comparativamente mejor que antes; antes, antes, digo; Rusia, como sabemos, es un país que ha llegado al fondo último del sufrimiento. Desde que padeció la celosa torpeza de los autócratas decimonónicos todo sufrimiento fue ahí desmesurado: el servicio militar obligatorio, por ejemplo, bajo los zares, tuvo 25 años de duración (luego, en un arrebató de generosidad, se redujo a seis años, seis años de esa sujeción en plena juventud); después, los días tremebundos e inciertos de la Revolución con sus esperanzas y desgarramientos; y luego la sombra atroz del estalinismo cubrió el país.

*Soltamos cisnes y la estepa nos devolvió lo horrible*, escribió el poeta.

Sigue la guerra más enconada y titánica que ha presenciado la historia, en la que los soviéticos le partieron el espinazo a la bestia nazi. “Si los rusos conocieran el arte de la guerra, ya se habrían rendido”, aseguraban los generales alemanes, pero no, ya desde el viejo Tolstoi se desconfiaba en Rusia de la guerra como arte o ciencia. En *La guerra y la paz*, el gran Kutuzov, vencedor de Napoleón, aburrido, se queda dormido cuando se discuten

las estrategias, y por eso, en parte, acaba por ganar la guerra.

Y después de la guerra, más Stalin. Luego el desmoronamiento. Pero, ciertamente, no de todo. Del esfuerzo constructor algo quedó en pie. No es posible comparar la pobreza rusa con la miseria mexicana, que es, recuerdo lo que todos sabemos, marginación en todos los sentidos, educativo, sanitario, social... y claro, también económico. El proletariado ruso no ve sólo tele-novelas o lucha libre, como el mexicano, sino que asiste al mejor ballet, ópera, teatro, a recitales de poesía, tan rusos, y no digo nada de los libros, que son abundantes y muy baratos. La miseria educativa y cultural en México, en cambio, va, como sabemos, filtrándose, permeando lentamente a otras capas sociales y es una de nuestras mayores amenazas; a ella responde en gran medida que haya crecido, como marea que sube, la criminalidad, por ejemplo.

De seguro por consideraciones así tenemos que admitir que el estalinismo, que mandó al paredón o a Siberia a tantos creadores, produjo altísimos poetas, preclaros cuentistas, como Varlam Shalamov, autor de los impávidos *Relatos de Kolymá*, y profundos novelistas.

Debe haber sido tremendo, insoportable, cuando la incertidumbre de los tiempos de Stalin alcanzaba trágica e incomprensiblemente a familias como la de Lev, cuando, como dice el poema de Anna Ajmátova:

*Entonces tú decías, con sonrisa extraña:  
“¿A quién estarán llevándose por la escalera?”*. **U**

# A veces prosa

## Dos librerías en América

Adolfo Castañón

I. ENRIQUE FUENTES CASTILLA: *ANTIGUA MADERO LIBRERÍA: EL ARTE DE UN OFICIO*<sup>1</sup>

En esta edad inclemente y despiadada de masas, dictaduras y de pavorosa uniformidad, se agradece, como agua fresca en el desierto, la presencia refrescante y actualizadora de la esperanza de algo tan personal y tan cívico como la Antigua Librería Madero, animada por don Enrique Fuentes Castilla y su equipo. Se entra a ese espacio para poder respirar después de haber contenido el aire durante mucho tiempo; es la Antigua Librería Madero un verdadero alivio. Ahora estamos saludando la aparición de un libro hecho para Ediciones La Caja de Cerillos, a cargo de Andrea Fuentes Silva. Es un libro de homenaje. Un libro tan bien hecho que no se sabe qué alabar primero: si al sujeto y al espacio homenajeado, o bien a la edi-

<sup>1</sup> Enrique Fuentes Castilla, *Antigua Madero Librería: el arte de un oficio*, La Caja de Cerillos Ediciones, México, 2012, 123 pp. Auspicios y patrocinios del Fideicomiso del Centro Histórico.

#### Índice:

Informe desde el estante, Jorge F. Hernández

Enrique Fuentes: un librero anticuario en el México del ayer porvenir, Adolfo Castañón.

Las redes ocultas del libro. Breve ruta de su andar y arenga por sus virtudes, Enrique Fuentes Castilla.

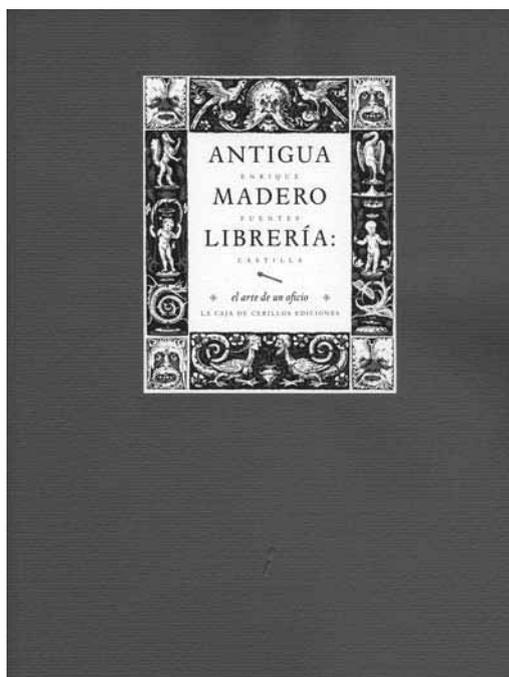
Testimonios: Antonio Calera-Grobet; José María Espinasa; Jordi Espresate; María Isabel Grañén Porriá; Darío Jaramillo Agudelo; Vicente Leñero; Ernesto Lumbreras; Carlos Martínez Assad; Myriam Moscona; Verónica Murguía; Juan Pascoe; Vicente Rojo; Esther Acevedo; Antonio Saborit; Vicente Quirarte; Carmen Saucedo; Carla Zarebska; Esther Acevedo; Alberto Aranda Cervantes; Ignacio Becerra Araujo; Gilberto Ramírez Toledano; Jarootun Kopoian; Francisco Zapata O.

Vistas

Artículos

Dedicatorias

Epílogo: semblanza del librero



ción y a la editorial que presenta, de perfil y en una nuez —una nuez de Castilla— un panorama de la ilustración, de la cultura del libro y de las letras en México.

El libro es un desafío para el reseñista, es un marsupial: aloja una historia de la imprenta y del libro en México escrita por Fuentes y en él conviven la historia —universal y municipal— y el álbum familiar. Más allá, este libro rojo, color cerillo, del libro en México es un libro singular que se publica y presenta para saludar una resurrección: la mudanza de la Librería Madero, fundada por don Tomás Espresate en 1951, luego heredada por Ana María Cerna Villafranca y, finalmente, recreada para Enrique Fuentes Castilla, quien se merece este homenaje que le tributan sus amigos, sus hijos, naturales y adoptivos.

¿Cómo definir o reunir, cómo aludir a la esencia que distingue a la Librería Madero, indiscernible de la ahora Antigua Li-

brería Madero, en que ella misma, al fin, se ha transfigurado?

Llevo semanas preguntándome: ¿será que la Antigua Librería Madero es un túnel mágico, un espacio pasadizo en donde se ayunta el Aleph de las coincidencias, el Aleph de las constelaciones que armonizan la convivencia entre los vivos y los muertos?; ¿cómo le hace Fuentes para conseguir una primera edición de Alfonso Reyes dedicada a Rosario Castellanos, o una colección completa de *Papeles de Son Armadans* de Camilo José Cela? Es cierto que él ha hablado con más modestia y talante enigmático que con ánimo de descubrir los secretos de su lámpara de Aladino, de las redes ocultas del libro. Es una buena expresión y que resulta útil para evocar, ocultándolo un hecho: el de que esta librería que yo visito como un santuario y un oasis concentra entre sus paredes la posibilidad de viajar en el espacio y en el tiempo. Y doy fe de que es

un lugar de peregrinación: conozco gentes y clientes que vienen desde Ciudad Juárez, Torreón, Pachuca, Veracruz o Guerrero a la librería que se levanta orgullosamente, gracias a Don Enrique y sus amistades, como un baluarte de la memoria mexicana e hispanoamericana. En la calle de Madero, la librería era vecina de la Óptica Turatti, fundada a fines del siglo pasado por el mismo que construyó la casa donde moriría León Trotsky. Al igual que la tienda donde se venden lentes y artículos para mejorar la visión, las librerías en general, y ésta en particular, misteriosa, que se ha mudado de parámetros geográficos *sin cambiar realmente de lugar*, funcionan como instrumentos para mejorar nuestra visión, en este caso la visión de nuestras constelaciones interiores que se acomodan en las estanterías inoportunamente, como si exhibieran nada más estos objetos enigmáticos llamados libros que, para los conocedores y catadores, se alzan como potencias formidables entre los entrepaños —una especie de refinería de las coincidencias donde oculta lo culto.

Este túnel mágico o encrucijada magnífica —donde he conocido a personas tan admirables y tan distintas, tan convincentes por su belleza interior o exterior— representa en realidad un desafío para la ciencia, pues ¿cómo van a explicar los científicos que al mudarse del domicilio físico que tenía la Madero en la calle del mismo nombre, casi esquina con Gante, se haya vuelto más ella misma ahora que está en la esquina de Isabel la Católica y San Jerónimo, en las inmediaciones del Claustro de Sor Juana, custodiada por el ángel de la guarda de Daniel Cosío Villegas que pasó ahí su infancia y de los españoles que fundaron El Ateneo, como ese viejo León Felipe que se sentaba en un sillón en la Librería Madero y que se pasea como un ángel guardián? ¿Qué misterio une a las estanterías de la editorial Séneca, fundada por José Bergamín con éstas de la Antigua Librería Madero, que son otras y son las mismas? Son misterios que el niño que habla y calla en mí no sabe cómo explicar. Quizá Fuentes lo sepa.

Esta librería, aparentemente tan inofensiva, es una admirable maquinaria de ingeniería arqueológica, diseñada para explorar quién sabe cómo los yacimientos ocultos

de la historia; es también como una cobija —quizás un poncho o sarape de Saltillo—, un oasis, y sus clientes y devotos componen varias sectas, que no siempre saben comunicarse entre sí, y a las cuales él les va hablando a cada una en un idioma particular. Esto prueba que Enrique Fuentes Castilla es políglota y sabe hablar a cada especie en su idioma.

Ahora sólo puedo agradecer a Andrea Fuentes y a Alejandro Cruz Atienza, al Estudio Mano de Papel, a Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Carmen Parra, Rodrigo Téllez, a Tonatiuh Bracho, Quetzal León, Ignacio Plá y Cristóbal Henestrosa y a sus colaboradores: don Álvaro, doña Lucía, a Efraín y a Luis, que le hayan hecho este libro-tesoro a Enrique Fuentes Castilla, mezcla de médico y de consejero espiritual, amigo y juez, inveterado historiador de lo inmediato y espectador de lo visible e invisible, quien sigue guardando en su interior la sonrisa luminosa del niño-Dios que llamaba la atención de quienes hace muchos años lo pedían en préstamo para exhibirlo en Navidad. Por eso esta noche es también un poco Nochebuena.<sup>2</sup>

II. KATYNA HENRÍQUEZ CONSALVI (COMP.), *LAS PALABRAS DE EL BUSCÓN. MEMORIAS DE UNA LIBRERÍA 2003-2009*

La aparición de *Las palabras de El Buscón. Memorias de una librería 2003-2009*, compilado por su animadora Katyna Henríquez Consalvi, con un prólogo de Rafael Cadenas y un prólogo (“Gutenberg en El Buscón”) de Simón Alberto Consalvi, presenta un acontecimiento editorial por más de una razón. Reúne ciento once “Palabras de presentación” a otros tantos libros principalmente venezolanos. En sus páginas conviven autores como Simón Alberto, Rafael Cadenas, además de Eugenio Montejó, Rafael Castillo Zapata, Armando Rojas Guardia, Antonio López Ortega, Edda Armas, Rafael Arraiz Lucca, y Octavio Armand, entre muchos otros. Trazan

<sup>2</sup> Palabras leídas en el acto de presentación del libro de Enrique Fuentes Castilla: *Antigua Librería Madero, el arte de un oficio*, el martes 6 de noviembre de 2012, a las 19:00 horas, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

*Las palabras de El Buscón* un amplio archipiélago literario artístico, político, cultural que es, de un lado, una serie de retratos con paisaje, una red de paisajes, un diagnóstico del estado de la cultura crítica y civil de Venezuela, y aun de Hispanoamérica. Estas *Memorias de una librería* obligan al lector invitado a hacerse no pocas preguntas. Elijo algunas: ¿Qué es una librería? ¿Qué es un librero? Katyna define a El Buscón como “una librería de autor”. Una librería como las legendarias de *Shakespeare and Co.* de Sylvia Beach o la de Adrienne Monnier, donde convivían las novedades exquisitas con los libros de autor y selectos de antaño. Ricardo Ramírez, librero de El Buscón entre 2005 y 2009, cita dos anécdotas en la página 453 del libro, que pueden dar idea del perfil espiritual de ese librero personal:

“Recompensas: conseguir el libro que alguien lleva años buscando. Puede ser un joven buscando respuestas, una señora avivando nostalgias. Un señor llega un día y me pregunta si tenemos algo de la poesía de Carlos Borges, el sacerdote venezolano de tiempos de Gómez, marcado por la polémica de lo erótico de sus escritos. Le digo que no, pero trataremos de conseguirlo. Lo hago y el señor viene. Casi llorando me dice: ‘Estos textos me cambiaron la vida, me enseñaron a amar. Me los sé de memoria. Sólo quería comprobar que no fue un sueño eso que leí hace cincuenta años. Gracias’.

“Conozco a una muchacha fanática consumada de Dickens (como lo soy yo). Hablamos mucho siempre de él. Un día, después de revisarlo bien, descubro en nuestras cajas una primera edición de Dickens (1873). *The Pickwick Papers*. Un día la veo pasar afuera, la llamo y la pongo en sus manos. Estuvo unos tres cuartos de hora tocándolo, revisándolo. Dio las gracias y se fue. Por cosas de la vida, leo en un blog un comentario de ella diciendo que fue una de las mejores experiencias de su vida en ese momento. Eso es ser un librero. Quien no entienda eso que renuncie y que se vaya”.<sup>3</sup>

En México hay una librería hermana de El Buscón: la de Enrique Fuentes, la Librería Madero en la calle del mismo nombre, que durante un momento pareció amenazada de muerte sólo para resucitar, campante y renovada unas calles más allá. Insisto:

¿qué es una librería de este tipo? Es, desde luego, algo más que una empresa meramente comercial, algo más que un punto mercantil, algo más allá de las librerías convencionales que suelen tener que ver más con los supermercados que con un espacio amigable, hospitalario y auspicioso y como hecho para que ahí se den cita los duendes, según dice en el “Álbum” al final del libro Álvaro Mutis citando a Eugenio Montejo, nuestro Eugenio de la guarda.

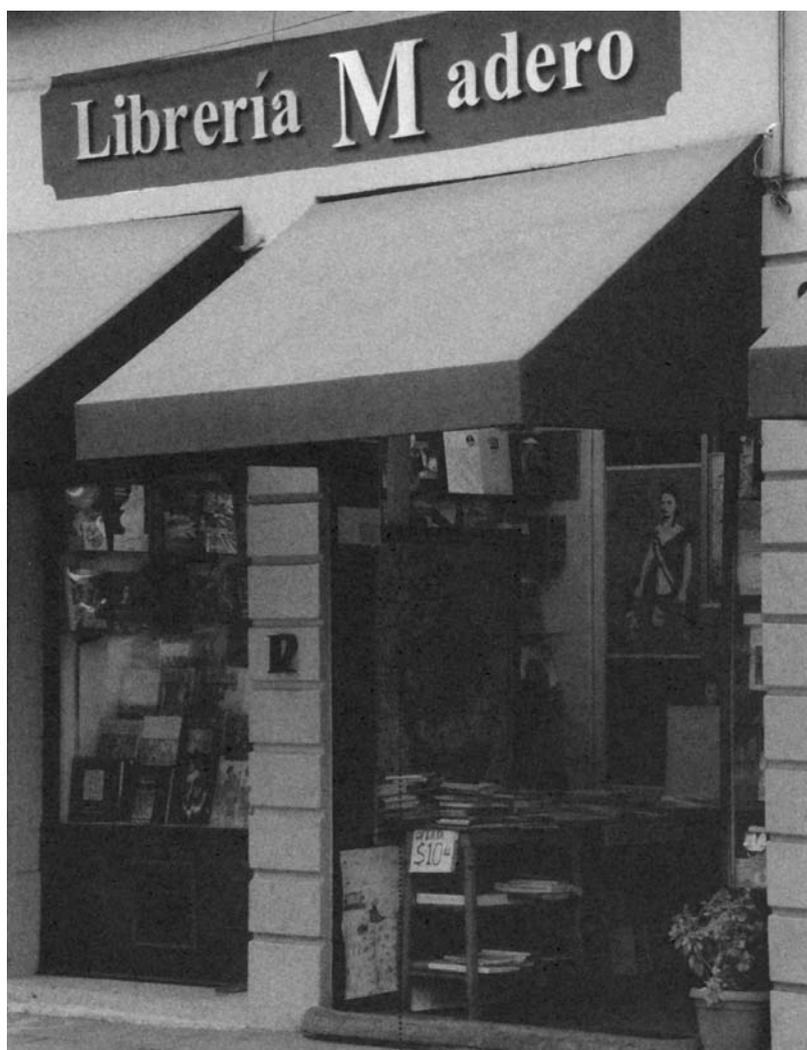
Ya se sabe: el tiempo, en una librería como ésta, corre de otra forma, se alimenta de otras cosas, como en su origen se alimentó este Buscón con los fondos de otra librería legendaria de Caracas, animada por dos señoritas hermanas que atesoraban para el eventual cliente elegido/electivo obras inestimables. Así es. Una librería como ésta se abre tal un secreto que va pasando de generación en generación, pasando incluso entre vivos y muertos. Es también, por lo mismo, un espacio de convergencia, un punto de reunión, como lo puede ser en Santo Domingo La Trinitaria, dirigida por doña Virtudes Uribe, la hija eminente del académico dominicano don Max Uribe, autor del ineludible *Diccionario de dominicanismos y americanismos*. Librería: espacio de convergencia, ámbito de conversación, punto de encuentro, lugar de resistencia civil y crítica, como lo fuera la desaparecida librería La Higuera, cuidada y fundada por François Maspero y donde llegaban a encontrarse, en cierta época en París, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett y Jean Paulhan, igual que hoy en Caracas en El Buscón se reúne en la penumbra de la entornos la inteligencia libre de Venezuela, acicateada, animada discretamente por esa tácita conversadora que es Katyna Henríquez, la librera que sabe oír y que habla a través de los libros que elige, como hablan los editores a través de su catálogo. En otro de los textos que se reúnen en este libro que evoca el lugar de los duendes, Eugenio Montejo, de nuevo él, cita una expresión cierta de la escritora venezolana Victoria de Stefano para situar un poemario de Gustavo Guerrero, ese caraqueño transatlántico y

<sup>3</sup> *Las palabras de El Buscón. Memorias de una librería 2003-2009*, Katyna Henríquez Consalvi (compiladora), prólogo de Simón Alberto, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 2011, p. 453.

parisino. Habla Victoria de “el desolvido”. Se me ocurre que esta voz conviene para definir el lugar de esta librería que, con la publicación de sus memorias cumple ahora una función piadosa, medicinal, terapéutica y aun de sanación civil: la de ayudar a nuestro continente y a su país, en primer término, “a desolvidar”, a volver presente y presencia lo que se tenía como borrado o traspapelado; la de ayudar a mitigar esa “sobra de ausencia” que campea por nuestro continente a veces vacío, a veces vacío.

Una librería es por eso un “campo magnético”, un lugar donde las personas vivas y las personas hechas libro, cuando no transmutadas en época, se recargan y magnetizan con energías que vienen de lo más profundo, las más remotas y prístinas alfaguaras, los más recónditos hontanares. Por eso no es exagerado hablar aquí de un espacio crítico, una esfera abierta de diversión y de cristalización, casi diría de coagulación. Es también un laboratorio y un lugar donde se van filtrando las marcas y los ismos, las corrientes, las curiosidades, donde se van

infiltrando los billetes dentro de los libros, como ha contado Simón Alberto; un lugar que crea su propio tiempo, como si en él las personas conocidas se transformaran más fácilmente en épocas, y las fichas y fechas civiles dieran lugar a otro calendario, a un calendario de lo Otro. Un ámbito donde los cuentos de la vida expuesta a la letra se van tejiendo una historia, entreverando *otra historia*. Aquí, en *Las palabras de El Buscón* se enumera su resplandor. El libro es, desde luego, una guía para adentrarse en experiencias concretas, en libros particulares, poemas singulares, historias intransferibles que son reseñados por ciudadanos invariablemente militantes de la inteligencia dentro y fuera de su país. Librería y resistencia. Malicia, no milicia. Encierra este libro una guía de la inteligencia venezolana depositada en esa arca que a medio camino de la lámpara de Aladino y de la fábula de las regiones hace convivir al pueblo innumerable de genios buenos de la escritura y la lectura americanas. Es un libro raro, un libro feliz. **u**



Fachada de la sede original de la Librería Madero

© Aromatib, S. Hachis

# Aguas aéreas

## Conversación en Galaxidi

David Huerta

Vuelvo a los poemas de Elsa Cross con la alegría de quien toma un vaso de agua por primera vez —¡pero siempre, siempre bebemos agua por primera vez! Esa vuelta a estos poemas es como un acto elemental; lo es el agua misma, según la visión de los antiguos, y lo es, también, el acto de beberla. Decir *elemental* no significa aquí simpleza, llaneza o cualquiera de las palabras indicativas de unidimensionalidad o falta de complicación; es todo lo contrario. El agua: ¿hay algo más abismal y complicado, más laberíntico y enredado, y a la vez más repleto de transparencia, de misterio, de fluidez y de presencia rotunda y fresca?, ¿y más fecundante como el acto de beber un vaso de agua? Así es para mí leer la poesía de Elsa Cross.

Dice Joseph Brodsky: el rasgo principal en el diseño de nuestro planeta es precisamente el agua; lo dice en un libro consagrado enteramente a la ciudad del agua: Venecia (el libro se llama, hermosamente, *Watermark*, “marca de agua”: el sello personal u oficial, en filigrana, de libros y documentos, y también del papel moneda). Quienes llegan por vez primera a Venecia no pueden dejar de sentirla como un milagro de la voluntad y de la fantasía. “¡Una ciudad así existe!”, exclaman; es digno de asombro: a alguien se le ocurrió asentar a una comunidad humana en un lugar tan frágil y poderoso como las aguas del Adriático y de la espléndida laguna. Recorre uno los puentes sobre los canales venecianos y va descubriendo el modo en el cual la ciudad del agua también es la ciudad de la pintura, la urbe de Tiziano (ese “Hegel de la pintura”, como lo llamaba el pintor ruso-mexicano Vlady), de Tiepolo, de Caravaggio, de Giorgione, entre muchos otros.

Agua e imágenes; mitología y religiosidad; contemplación activa y reposo trascen-

dental: todo eso aparece en formas concretas, en obras y en presencias, en esa ciudad prodigiosa. También aparece en la poesía de Elsa Cross, tan habitada por una delicada música verbal y tan fluida como el agua veneciana —y también poblada de imágenes memorables. Veo esa poesía como una pródiga Venecia en el mapa de la poesía mexicana; como una ciudad de palabras levantada para redimirnos un poco de nuestros aturdimientos civiles, de nuestras torpezas políticas, de los errores innumerables de la convivencia, de las obsesiones seculares y de cómo éstas nos limitan, nos obnubilan y nos dejan exhaustos, tirados a media calle, según leí hace más de medio siglo en un poema, “con los oídos despedazados / y con una arrugada postal de Chapultepec / entre los dedos”.

Una obra poética vista, leída y contemplada como una ciudad: ¿no está eso mismo, la misma idea, en la poesía de Elsa Cross? Propiamente hablando, está en el epígrafe de uno de sus libros, *El diván de Antár* (publicado en 1990), merecedor del Premio de Poesía “Aguascalientes” en su edición 1989. Ese epígrafe, extraído de los *Cantos de los oasis del Hoggar* dice lo siguiente:

...he pronunciado tu nombre... y el espejismo ha construido toda una ciudad para oírme hablar de ti.

Una ciudad es el lugar, por antonomasia, del sedentarismo. He aquí una fértil paradoja: la incesante nómada llamada Elsa Cross me hace pensar en ciudades, me hace evocar sitios imponentes para quedarse y con-vivir (he con-vivido con ella y con su poesía durante cerca de cinco décadas): esa coexistencia de fijeza (ciudades) y movilidad (viajes) forma uno de los rasgos más

notorios de su personalidad diamantina, llena de brillos y también de contrastes. La ciudad es el anhelo del viajero y también el punto de partida en la huida del nómada: se va uno de una ciudad para llegar a otra o para evitar continuamente las ciudades; o, como Ulises, para regresar constantemente a ella. La ciudad construida por el espejismo del desierto es sencillamente un lugar de canto, y específicamente, de un canto de amor.

Viajes, amor, ciudades, espejismos y realidades. Todo eso queda cifrado continuamente en los poemas de Elsa Cross y de ello quiero ocuparme ahora, por medio de un pequeño comentario a una de sus composiciones.

En el libro *Nadir*, Elsa Cross se asomó a las aguas del abismo; pero no con el talante narcisista o egocéntrico, desgarrada pasión cristiana y pecadora, con el cual Francisco de Quevedo lo hizo en el turbulento siglo XVII (“...las aguas del abismo / donde me enamoraba de mí mismo”); sino con la voluntad de reapropiación de todo un mundo: ese mundo vibró para ella, durante un largo momento, como si desapareciera, y luego volvió a sus manos y a sus ojos y a su corazón de poeta con una luminosa intensidad: Elsa Cross salió del nadir para traernos este libro lleno de fecundos claroscuros y de huellas diurnas.

La sección “Galaxidi” contiene uno de los más impresionantes poemas de Elsa Cross. Es el número 7 de la serie de ocho poemas de esa sección, titulada con el nombre de esa ciudad griega junto al mar. Puede leerse en el recuadro adjunto.

Son quince versos transparentes, generosos, dentro de los cuales hay una elegante enumeración heteróclita —lo digo así para evocar imaginaciones de Borges, lec-

ciones de Leo Spitzer—; una enumeración disimulada y al mismo tiempo evidente, marcada por la anáfora verbal del discurso (“hablamos”, “hablamos”), del coloquio, de la conversación en medio del paisaje griego, junto al mar “color de vino”. Ese “hablamos” es ambiguo: o es un pasado absoluto o es un presente continuo (“seguimos hablando”): no lo sabemos. Pero sabemos, sí, esto: en el poema los conversadores, los dialogantes, siguen diciendo todas esas cosas sobre los insectos, los reptiles, los pájaros, la muerte, el cielo, el amor, las flores.

El final del poema contiene solamente tres palabras iniciáticas: “aprendizaje del vacío”. Una lección de mundo y de espiritualidad, de disciplina y de visionarismo, cumplida, con soberbia soltura, en quince versos —sería difícil encontrar una mayor capacidad de síntesis, de concentración y de poder de sentido poético, todo ello conducente a ese “aprendizaje del vacío” enraizado, probablemente —no sabría decirlo con absoluta exactitud—, en las filosofías del Lejano Oriente.

El complemento de lugar está al principio del poema (“En las terraza de Galaxidi”). Luego aparece la primera de las conjugaciones inciertas del verbo discursivo por excelencia: “Hablamos” (digo “inciertas” pues no conocemos directamente a los hablantes). Y aparecen, van apareciendo, en una sucesión de prodigios, las presencias y los fenómenos, las pasiones y los elementos; aquí los enumero: el sueño, las termitas aladas, el lagarto de lengua azul, la muerte, el ganso-urraca y sus dos hembras, el cielo oscurecido y el cielo esclarecido, el murciélago de la fruta, las flores de los cerezos, el amor, el ganso macho, los lirios del pantano, las danzantes grullas de cabeza roja, el narciso “cautivo en las telas de araña”, el agónico sílvico órfico, el silencioso mirlo blanco, la nieve. El penúltimo verso encierra una cantidad enorme, concentrada, de poesía, y anuncia el final iniciático sobre el “aprendizaje del vacío”; es esta imagen soberbia de una triple imposibilidad o dificultad:

... [hablamos] del silencio del mirlo blanco en la nieve.

El mirlo blanco, dechado de imposibilidad o de rareza, está silencioso y además

De *Nadir*  
Elsa Cross

En las terrazas de Galaxidi  
hablamos del sueño,  
y de la noche nupcial de las termitas aladas,  
de la navegación del lagarto de lengua azul.  
Hablamos de la muerte,  
del ganso-urraca alternando el apareo  
con sus dos hembras,  
del cielo oscurecido por los murciélagos de la fruta  
y del cielo esclarecido por las flores de los cerezos.  
Hablamos del amor,  
del ganso macho graznando sobre los lirios del pantano  
y de la danza de las grullas de cabeza roja.  
Hablamos del narciso cautivo en las telas de araña,  
de la agonía del sílvico órfico,  
del silencio del mirlo blanco en la nieve  
—aprendizaje del vacío.

camina (blancura sobre blancura) por la superficie nevada, como el diminuto, aterido y hambriento gorrión de *Muerte sin fin*. De inmediato recordé una imagen inolvidable para mí: la del ángel de vidrio de Emilio Prados en el libro titulado *Memoria y olvido*. Ante el viento poético de ese poema de Galaxidi, me quedé como Prados en su poema; así lo dice el poeta español:

Trémulo, transparente,  
me quedé sobre el viento  
igual que un vaso limpio  
de agua pura,  
como un ángel de vidrio  
en un espejo.

Ese “ángel de vidrio / en un espejo” (pero, ¿dónde está si no se puede ver?) me recordó el silencioso y albo mirlo de Elsa Cross: un pájaro imposible, difícil de encontrar, enormemente extraño y majestuosamente callado sobre la nieve fría. Veo y siento en estos versos de Elsa Cross la misma nieve de la docta ignorancia en los versos de Ramón López Velarde, cuando confiesa cómo su “papal instinto” se conmueve “con la ignorancia de la nieve / y la sabiduría del jacinto”. El mirlo blanco es además trasunto de otras magias, experimentadas

paralelamente a la magia poética: las magias del mirlo artúrico, el mago Merlín.

Son tantas cosas y necesitarían tantas palabras...; pero Elsa Cross ha sido capaz, admirablemente capaz —esa frescura y esa fuerza de la imaginación son su naturaleza, la índole misma de su espíritu—, de encastrarlas con destreza en el vaso precioso de su poema griego, visionario, iniciático, en apenas quince líneas, quince versos como una teoría griega en un friso lleno de colores destellantes, lleno de animación, es decir, de alma y de belleza.

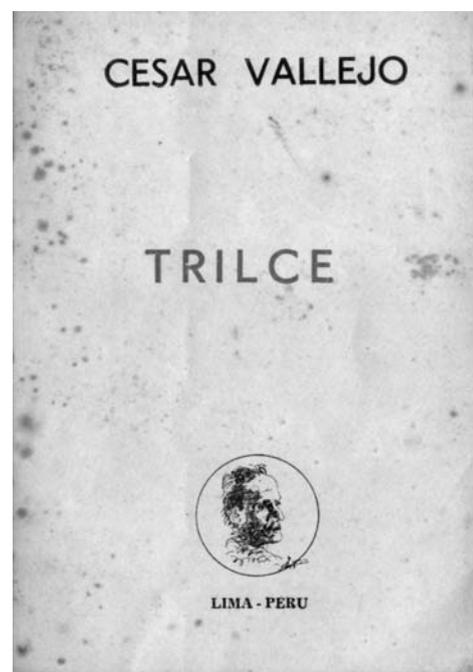
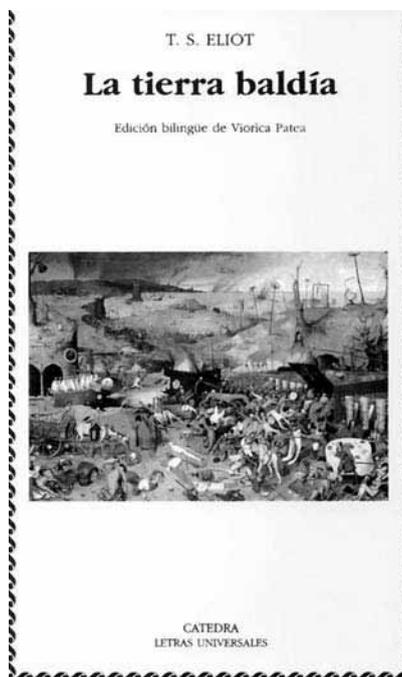
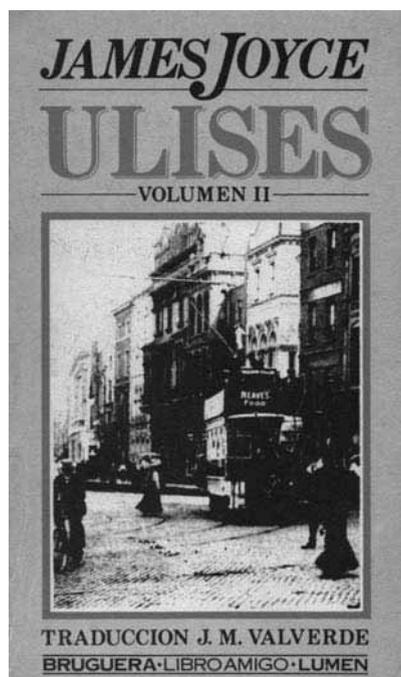
El otorgamiento de la medalla Bellas Artes a esta poeta y visionaria tiene el sentido de un reconocimiento: consiste en dar testimonio de un valor excepcional, en este caso ante la constancia de una vida consagrada a las palabras como fuente de revelación y de sabiduría.

Solamente debo decir esto, para terminar: Elsa Cross merece no nada más este valioso reconocimiento del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; sino, sobre todo, nuestra admiración y nuestra gratitud por su poesía, por su voz, por su presencia y por su genio. **U**

Palabras leídas el 30 de octubre de 2012 en la entrega de la medalla Bellas Artes a Elsa Cross en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

# 1922

Mauricio Molina



Hace noventa años, aparecieron tres obras que marcarían para siempre el destino de la literatura. En ese año se publicaron ni más ni menos que el *Ulises* de James Joyce, *La tierra baldía* de T. S. Eliot y *Trilce* de César Vallejo. Estas obras dejarían una impronta imprecadera para la expresión verbal. El *Ulises* de James Joyce cierra el ciclo de la novela clásica. Joyce lleva hasta sus límites los procedimientos estilísticos y formales de un género que hasta ese tiempo había desarrollado sus propias formas internas desde *El Quijote*. Como heredero de una tradición que va desde Cervantes hasta Flaubert, Joyce llevó a cabo una crítica instrumental de la materia narrativa análoga a la que había realizado Mallarmé en “El golpe de dados...” para la poesía hacia 1899. En una entrevista acerca del *Ulises*, Joyce hizo la siguiente afirmación perturbadora: “Quiero dar una visión de Dublín tan completa que si la ciudad un día desa-

pareciera de repente de la faz de la tierra pueda ser reconstruida gracias a mi libro”. En homenaje a esta obra monumental, Borges escribió un poema entre cuyos versos escuchamos:

Señor: dame coraje y alegría  
Para escalar la cumbre de este día.

*La tierra baldía* de T. S. Eliot, por su parte, es un poema sobre la desintegración de Occidente. La sensación de que sólo nos quedan unos cuantos fragmentos de una cultura en decadencia que desembocaría en el apocalipsis de la Segunda Guerra Mundial. La visionaria previsión de Eliot le permitió construir un poema cuya singularidad todavía nos es refractaria. Ecos de Dante, San Agustín, Nerval o Baudelaire, sustentados en los mitos del ciclo artúrico de la tierra desgastada. Su vigencia permanece indeleble y su equivalente en nuestra len-

gua sería sin duda *Pedro Páramo*, la imborrable novela de Juan Rulfo.

*Trilce* de César Vallejo, por su parte, permanece como una cristalización mayor de la poesía latinoamericana. Escritos durante su estancia injusta en prisión, los poemas que conforman el breve pero intenso poemario reflejan no sólo la condición precaria de la palabra poética frente al mundo, comparable a las voces más profundas del siglo pasado, como Paul Celan o Edmond Jabès, sino una poderosa expresión del sufrimiento humano que se eleva hacia las cumbres del lenguaje.

Vallejo escribe:

El traje que vestí mañana  
no lo ha lavado mi lavandera:  
lo lavaba en sus venas otílicas  
en el chorro de su corazón y hoy no he  
de preguntarme si yo dejaba  
el traje turbio de injusticia **u**

# La epopeya de la clausura

## Antifilosofía y velocidad

Christopher Domínguez Michael

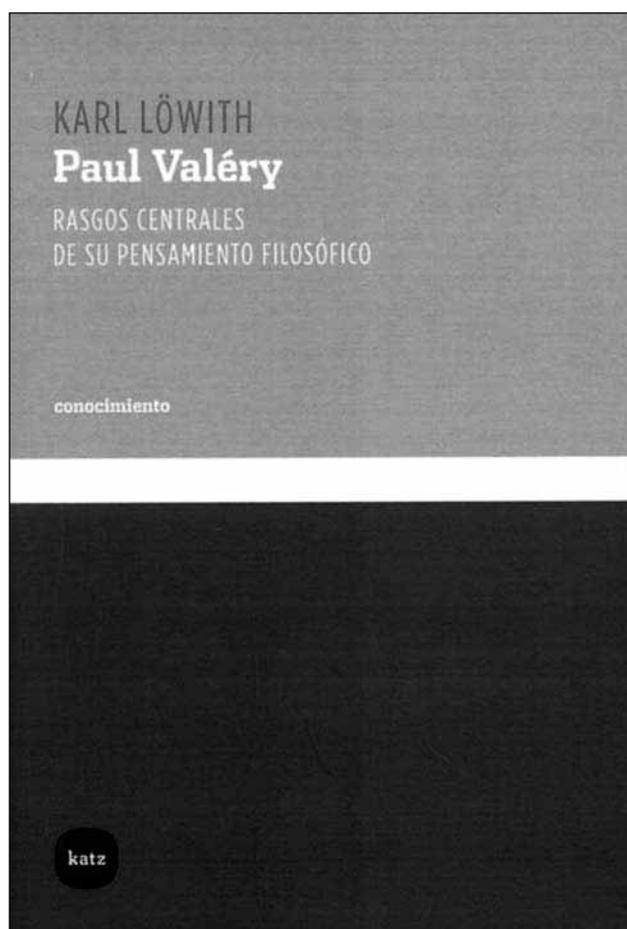
En la historia de las relaciones confanzudas, incestuosas y a ratos crueles entre la literatura y la filosofía, el libro que Karl Löwith (1897-1973) le dedicó a Paul Valéry, ocupa, me imagino, un sitio extraño. Löwith, uno de los bienamados discípulos de Heidegger que rompieron con él no sólo por contrariedad ante su nazismo sino por razones filosóficas, se descubre ante Valéry, cuya “anti-filosofía” admira en su excepcional pureza. Löwith, experto en la filosofía de la historia desplegada entre Hegel y Nietzsche, encontró en el desdén de Valéry por la historia una justificación intelectual y una fuente de piedad. Es de notarse que el filósofo alemán le haya reservado al

poeta francés la forma más humilde del homenaje filosófico, el comentario exegético. *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico* (Katz Editores, Buenos Aires, 2009), publicado por primera vez en español, es una antología apenas anotada hecha por Löwith como pensando en la posibilidad trágica y traviesa de que toda la obra de Valéry pudiera desaparecer. Esa obra se salvaría, en esas hipotéticas circunstancias, gracias al noble librito de Löwith.

No estamos, entonces, ante un tratado, como lo son, de Löwith, *Historia y salvación. Los presupuestos filosóficos de la teoría de la historia* (2006) y *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento*

*en el siglo XIX* (2009), también vertidos al español por Katz. Este *Paul Valéry* del filósofo de Marburgo es una introducción, en cinco capítulos, al pensamiento, generalmente desdeñado por la filosofía profesional, del poeta: se examinan su cartesianismo, sus reflexiones sobre el lenguaje y la historia (y la historiografía), sus ideas sobre la totalidad y la comparación entre la obra humana y los productos de la naturaleza, para la cual Löwith reprodujo, casi íntegramente, “El hombre y el caracol”, de Valéry, su famoso estudio filosófico.

Me falta toda la filosofía del mundo (aunque para Valéry el mundo es sólo ornamento según la etimología latina de la



Karl Löwith

palabra) para entender la fascinación morosa de Löwith por Valéry. Comparto, pese a ello, algunas de mis notas: el poeta francés es cartesiano y anticartesiano a la vez, era un escritor que sabía muchísimas matemáticas y fue el único preparado, entre los literatos de su tiempo, para recibir a Einstein. También destacaba Valéry a los ojos de Löwith por ser un escéptico atrevido: es decir, que se atrevía a preguntarse si Platón y Spinoza, una vez refutados, seguirían valiendo como filósofos o sobrevivirían por la pertinencia de la forma que forjaron para expresarse.

Löwith —lo apunta Enrico Domaggio en *Una sobria inquietud. Karl Löwith y la filosofía* (Katz, 2007)— viajó él mismo de lo abstruso a lo sencillo, tránsito purificador en el cual su exilio en el Japón antes de la Segunda Guerra Mundial le fue de gran

utilidad, lo *azenó*, obligado como estaba a explicarle a su estudiantado nipón, por ejemplo, que en Occidente la rebeldía ante los maestros —como la suya ante Heidegger— era la consagración del discípulo mediante un arte marcial, la autocrítica.

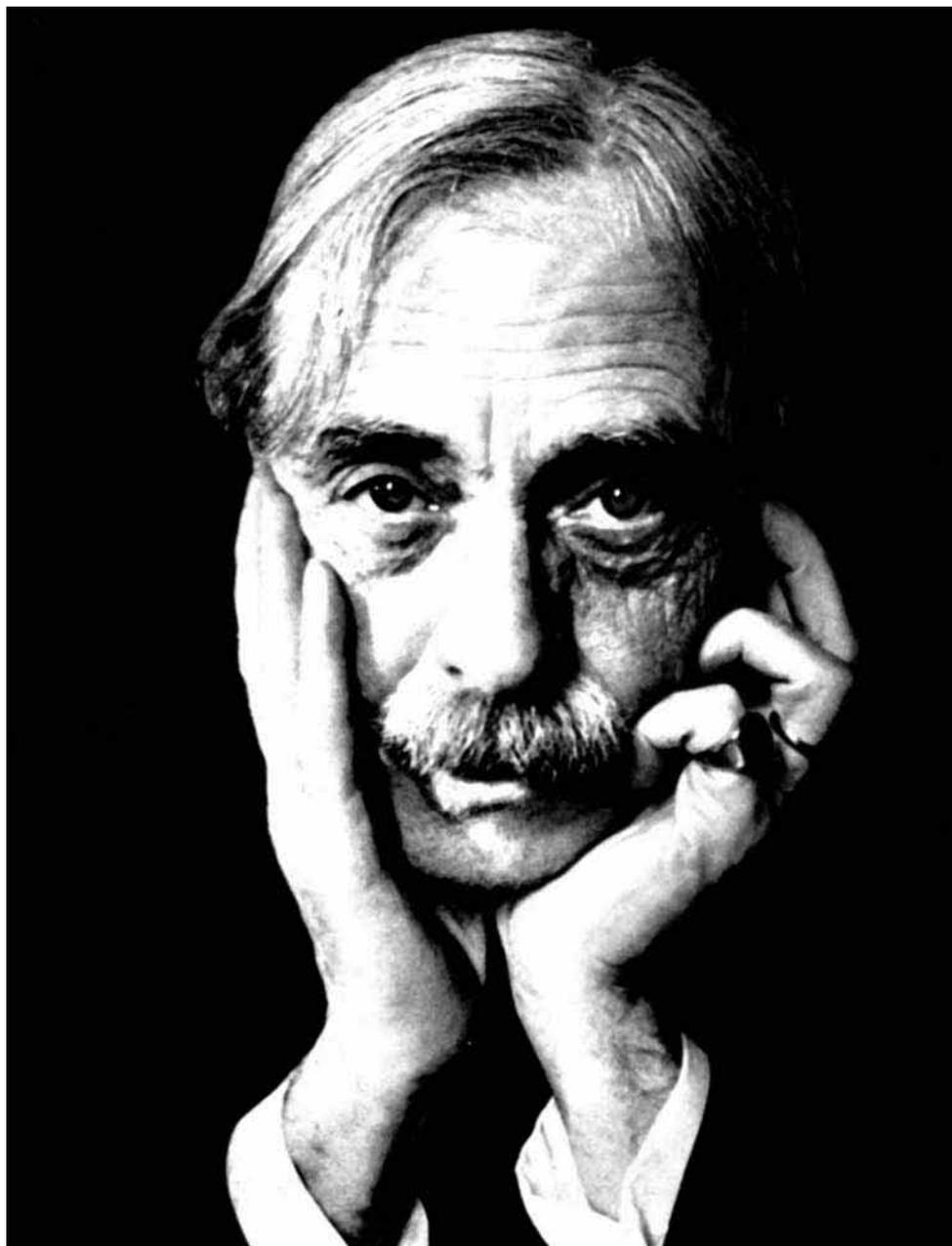
Destaca Löwith, mediante su selección, varias de las paradojas propuestas por Valéry. Escojo una sola, que leo como una justificación de la necesidad de escribir biografías y de leerlas, lo cual parecería herético, inadmisibles, para Valéry: “Los acontecimientos son casi lo único que puede registrar la historiografía. Pero si se redujera la vida de una persona a los hechos más sobresalientes y fáciles de determinar (su nacimiento, sus pocas vivencias extraordinarias, su muerte), se perdería de vista la textura de su vida. ¡Reducir la vida a un

resumen! Únicamente lo contrario podría tener valor”.

Si no interesa Löwith —difusor de algunas comparaciones decisivas para el siglo XX: Nietzsche y Kierkegaard, Weber y Marx— interesará este *Paul Valéry* (1971) como introducción a la mente del poeta, a su arte de pensar. Recopilados tardíamente, en los años sesenta, como una suerte de testamento de Löwith, estos fragmentos valerianos también recogen el cariz profético del poeta, lo cual nos interesa, supongo, a los lectores de periódicos electrónicos en el siglo XXI.

A pesar de que tenía por rutina oficial homenajearlo, Valéry (1871-1945) no sabía gran cosa de Goethe pero le encantaba que éste hubiese definido a la modernidad como la época *velociferina*. Y al respecto redactó Valéry algunas meditaciones fáusticas (en *Política del espíritu*), que Löwith recoge y las cuales competirían, audaces, con muchas de las opiniones que solemos proferir en la actualidad, aduciendo que necesitamos de “emociones breves y bestiales”, víctimas aquí y ahora de la “incoherencia”, sometidos a un “trabajo del espíritu demasiado fácil”, presas del “desorden mental”. Insiste Valéry: “Se han creado símbolos. Existen máquinas que dispensan de la atención: cuanto más avancemos, tanto más se multiplicarán los métodos de simbolización y grafía rápida. Estos métodos tienden a suprimir el esfuerzo de razonar [...] El hombre moderno se embriaga de disipación. Abuso de velocidad, abuso de luz, abuso de tónicos, de estupefacientes, de excitantes... Abuso de frecuencia en las impresiones; abuso de diversidad: abuso de resonancia; abuso de facilidades; abuso de maravillas, abuso de esos prodigiosos medios de actividad, por artificio de los cuales se ponen bajo el dedo de un niño efectos inmensos”.

En un rincón de *Cahiers* —su colosal obra privada—, Valéry dijo que aguardaba la llegada de un alemán para acabarle de dar forma a sus ideas. Es probable que Löwith haya sido su aguardado escoliasta germánico. Ello no quiere decir que Karl Löwith ignorase las limitaciones de Valéry, su amateurismo, su docta y propicia ignorancia de muchos clásicos. Como Descartes, Paul Valéry fue un filósofo que había leído, por fortuna, pocos libros de filosofía. **U**



Paul Valéry

# Conlon Nancarrow

## El poeta colosal en la penumbra

Pablo Espinosa

Como entrar en un sueño: hermoso el jardín, amable la vereda verde que conduce a una casa construida con el material de los sueños y palpable en su rigor de piedra volcánica.

Yoko Seigura, la esposa del compositor, nos conduce al estudio habitado por penumbras suaves y un hombre delgado, sonriente, sentado de manera tal que la normalidad de la silla parece, como en *Alicia en el país de las maravillas*, diminuta.

Bajo un sombrero de palma, la sonrisa de Conlon Nancarrow está envuelta en algodón brillante: su blanco bigote, que se derrama en una piocha que también parece sonreír todo el tiempo.

Su sonrisa ilumina, con su aura, el rincón donde recibe al reportero de *La Jornada* para una entrevista, en el atardecer de un verano de los años ochenta en su casa de la colonia Las Águilas, en el sur de la Ciudad de México, casa que construyó para él su amigo Juan O' Gorman y primera construcción del arquitecto donde utilizó piedras de colores para realizar murales que luego desarrollaría también en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria.

Su espalda recta, la sonrisa al ritmo de sus palabras, Conlon Nancarrow repite al reportero su intensa biografía: una serie de elementos simples en apariencia pero que constituyen una de las trayectorias más espectaculares en la historia de las artes, llevada siempre en la penumbra acorde a su personalidad: tímido, reservado, protector de su inmenso/intenso mundo interior.

Esos datos son las constantes, las coordenadas, la bitácora pública de su entorno: su natal Texarkana, sus estudios musicales en Cincinnati, su mala maestra de piano, el rechazo de los músicos en Nueva York primero y luego en la Ciudad de México, a in-

terpretar su obra, lo que lo llevó a la decisión de cambiar el curso de la historia: crear sus propios caminos para hacer sonar su música, sin necesidad de músicos.

Esa tarde en aquella casa de ensueño entendí cómo Conlon Nancarrow es autor de una música sobrehumana, de alcances interpretativos inhumanos pero con una carga absoluta y profundamente humana.

Alcances interpretativos inhumanos porque su música necesitaría, según el cálculo del director de orquesta Sir Simon Rattle, por lo menos cinco o seis cerebros para controlar el número de manos necesarias para interpretar, a velocidades imposibles, esta música que no en balde alguien llamó destinada a Mil Dedos.

Generoso, sonriente todo el tiempo, Conlon Nancarrow me mostró su máquina para perforar rollos de pianola mecánica, barajó frente a mis ojos las innumerables tarjetas que fungen a manera de partitura y que forman parte del método que utilizó durante décadas para crear una de las obras más impresionantes, originales y definitivas de la historia.

Conlon Nancarrow nació hace cien años. Eligió vivir y morir en México y escribió aquí la totalidad de su trabajo, que lo convierte en uno de los más grandes creadores de la historia, de esos a los cuales la historia no los considera porque ellos, los verdaderos grandes como Conlon Nancarrow, han decidido permanecer en la penumbra.

En realidad, la dimensión estética, técnica y esencial de la obra de Conlon Nancarrow corresponde al tipo de creación artística que no será comprendida por sus coetáneos y su asimilación tardará lo que deba de durar. Estamos demasiado cerca del prodigio como para comprenderlo todavía.

Aunque el número de conocedores, asiduos, degustadores y simpatizantes de Conlon Nancarrow crece de manera exponencial.

Por lo pronto, estamos en los últimos días de 2012, año del centenario de uno de los mexicanos más importantes de la historia, mientras el *establishment* musical lo ignora olímpicamente, ya por ignorancia supina, ya por simple desprecio de quien ostenta el poder como un garante de su ego, no como antaño, cuando los funcionarios culturales ponían por delante de sus egos monumentales precisamente la cultura, es decir, el bien común.

Una excepción, como siempre ocurre cuando la cultura se convierte en contracultura: el maestro Ignacio Toscano, gracias a quien también ocurrieron celebraciones por el 70 aniversario del natalicio de Eduardo Mata (1942-1995), articuló como parte del proyecto Instrumenta Oaxaca una instalación de la artista Berenice Torres dedicada a Nancarrow: rollos de piano mecánico e hilos, tejidos oaxaqueños, mientras suenan las grabaciones con las obras del compositor nacionalizado mexicano.

También en Oaxaca sonó el Trío Número 2, para oboe, fagot y piano.

El Museo Universitario del Chopo anunció hace unos días un homenaje a Nancarrow para el 8 de diciembre de 2012.

Y de ahí, el silencio, la penumbra.

Conlon Nancarrow nació el 27 de octubre de 1912 en el mismo poblado donde nació Scott Joplin: Texarkana, Texas.

En el relato que hizo aquella tarde en su casa, Nancarrow trazó las coordenadas:

Una mala maestra lo alejó del piano en su infancia y lo acercó en su adolescencia a la trompeta, la cual lo llevó a una banda de jazz, el amor de su vida, y deambuló por

bares, cervecerías, antros y cantinas haciendo música con alegría.

En la media penumbra de su casa en Las Águilas refulge, aquella tarde, una biblioteca impresionante donde campean los libros sobre música.

La discoteca es igualmente asombrosa: Jelly Roll Morton, Louis Armstrong y Besie Smith a la cabeza de una colección insólita de jazz.

Pero lo que abunda es la música que hace vibrar al mundo, la música de este mundo: una colección única de música étnica de todos los rincones, todos los confines, desde la polirritmia africana hasta las yuxtaposiciones rítmicas de Polinesia con el gamelán, pasando por la India, Brasil, Sumatra, China, Java, Cuba, Haití. Y coronando: Bach, Bartok, Stravinsky, sus compositores favoritos.

Interesante: no hay, esa tarde en esa discoteca, música decimonónica. Revelador. La hay de los siglos XVII al XX, haciendo un gracioso salto por encima del XIX.

Recuerda claramente que cuando escuchó, muy joven, *La consagración de la primavera* en vivo, decidió ser compositor para trabajar el enjambre de la polirritmia y llevarlo más lejos todavía de donde había llegado Stravinsky.

Conlon Nancarrow tenía 25 años de edad cuando se afilió al Partido Comunista.

Su anhelo de una sociedad mejor lo llevó a alistarse en la legendaria Brigada Abraham Lincoln, llamada así erróneamente por los historiadores hoy en día, porque era en

realidad un Batallón que se integró a las Brigadas Internacionales en apoyo de la Segunda República Española en la Guerra Civil española.

Por extensión se llamó Brigada Lincoln a todas las fuerzas provenientes de Estados Unidos, integradas en la XV Brigada. Sus integrantes eran, en su mayoría, como Nancarrow, integrantes del Partido Comunista.

Esas fuerzas contra el fascismo de Francisco Franco, apoyado por Benito Mussolini y Adolf Hitler, se concentraron desde 1936 en la tierra natal de Dalí: Figueras y luego en Albacete.

De los 2 mil 800 combatientes estadounidenses, murieron unos 700 en las batallas de Jorama, Brunete, Belchite y Teruel. Se encontraron los sobrevivientes con los de la Brigada Washington para la batalla del río Ebro. La mayoría de ellos regresó a Estados Unidos entre diciembre y enero de 1938.

Otras brigadas civiles sostuvieron económicamente la aventura desde casa. El poeta Edwin Rolfe, el novelista William Herrick y sobre todo el célebre Paul Robeson se encargaban de organizar acciones artísticas para recabar fondos y enviarlos a los brigadistas en batalla.

También colaboraron de esa forma Dashiell Hammett, Lilian Hellman, Pablo Picasso, Hellen Keller, Ernest Hemingway, Woodie Guthrie y George Orwell.

Los brigadistas no solamente padecieron los desastres de la guerra, limitaron su alimentación como en el caso de Conlon

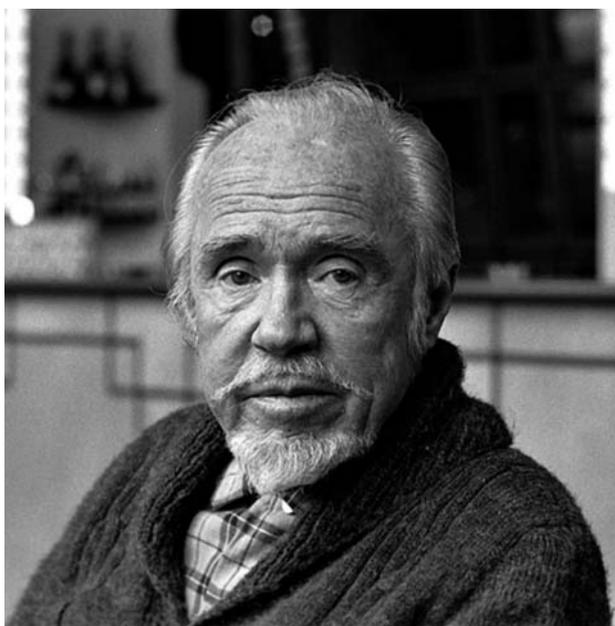
Nancarrow a la ingesta de hongos silvestres, sino al regresar sufrieron el oprobio de la cacería de brujas.

Conlon había perdido su pasaporte en el campo de batalla. De manera que acudió a solicitar un repuesto y en respuesta recibió una negativa rotunda y la estigmatización como “elemento maligno” de acuerdo con las maquinaciones enfermas del siniestro jefe del FBI, J. Edgar Hoover, habilitado por el presidente Roosevelt.

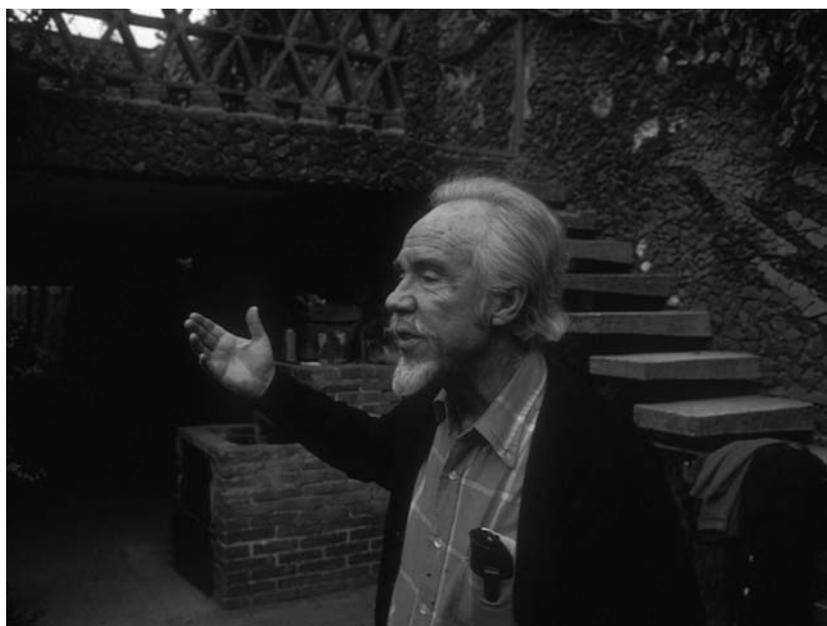
Entre las opciones que proyectó para su autoexilio, Conlon llegó a dos alternativas: Canadá o México. Optó por el país que había recibido ya al exilio republicano español y solamente regresó a su patria de origen siete años después, para buscar en Nueva York una máquina perforadora de rollos para piano mecánico.

Llegó a México en 1940 y se nacionalizó en 1955. En sus primeros y prácticamente últimos contactos con el medio musical de México, recibió un encargo del compositor Rodolfo Halffter y entregó para el caso un *Trío para instrumentos de aliento* pero los encargados del estreno se negaron a hacerlo porque, repite la frase Nancarrow: “si lo hiciéramos parecería que estamos borrachos”.

Ya había tenido una experiencia similar en Nueva York Nancarrow con otra de sus partituras y consideró que ya era demasiado, así que tomó la decisión de crear una orquesta autosuficiente, prescindir de los humanos para la interpretación de su música.



Conlon Nancarrow



Y así fue como escribió una música para el futuro, es decir, una música que está por existir, con instrumentos que ya no existen.

Lo que hizo Nancarrow fue continuar y de hecho revivir una tradición que data de la antigua Grecia: la música mecánica o autosuficiente. Las flautas en Grecia y Arabia, los carrillones en la Edad Media, las cajitas musicales para las que escribieron Haendel, Carl Philip Emmanuel Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, entre otros muchos.

La primera orquesta utópica, recuerda el musicólogo alemán Jürgen Hocker, la construyó Johann Nepomuk Mätzl, a quien, por cierto, erróneamente se le atribuye la invención del metrónomo. A su orquesta sin músicos la bautizó como Panharmonikum y para ese artefacto sorprendente escribió Beethoven su opus 91: *Wellington Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*.

Fue hasta 1904 cuando en Alemania se reprodujo papel picado, o perforado, como el prototipo para lo que después florecería como rollos perforados para pianos mecánicos.

Ése fue el antecedente directo de la grabación discográfica, pues gracias a la perforación de rollos era posible que los alumnos del gran Paderewski lo oyeran tocar sin que el maestro estuviera presente.

Recuerda Conlon Nancarrow que Debussy, Busoni, Ravel y otros compositores grabaron muchas de sus obras en rollos perforados.

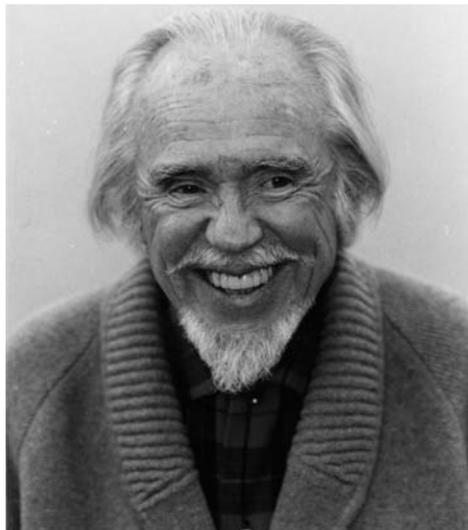
Grandes maestros escribieron música mecánica: Mozart y Paul Hindemith entre ellos.

Lo que hizo Conlon Nancarrow fue ir más allá.

Así como hay compositores que eligen el camino de la melodía como destino, hay otros que eligen el ritmo. Los ejemplos del primer caso abundan: Beethoven, Schumann, Mendelssohn y en general los decimonónicos.

En el segundo apartado la situación se torna sumamente interesante: Ligeti, Reich, Revueltas, Stockhausen, entre la pléyade.

El caso del gran maestro de la polirritmia (luego de la polifonía revivida por Gustav Mahler) es el ruso Igor Stravinsky, cuya música, en especial *La consagración de la primavera*, dice Nancarrow: “me abrió muchas puertas en la música”.



Pero no tomó el ritmo como elemento vital Nancarrow, sino algo más atrevido, audaz, profundo y signficante: el tiempo, el uso del tiempo, la medición del tiempo que en el lenguaje técnico de la música se denomina *tempo*.

Así que el meollo de la obra de Conlon Nancarrow es nada menos que el tiempo, ese concepto humano tan relativo como inquietante, tan significativo como filosófico, al mismo tiempo normal y extraordinario.

Mejor que una polifonía, un melodista hábil o inspirado, más allá de los asombros de la polirritmia, Conlon Nancarrow creó el *politempo*.

Todas las referencias que hace el compositor hacia su música tienen que ver con ese concepto del tiempo, un territorio prácticamente virgen en la música por su complejidad, su carácter inasible, su condición casi etérea y al mismo tiempo materia contundente si se toma en cuenta que la música ocurre en el tiempo.

El transcurso del tiempo, el devenir, son elementos apresados, ubicados y superados con la experimentación que realizó Nancarrow tomando la materia prima del tiempo musical como piedra de toque: la velocidad, pues el *tempo* es precisamente la velocidad que indica un compositor para que suene de manera determinada la música que escribe.

Una de sus frases favoritas: “el tiempo es la frontera última de la música”, cobra sentido práctico e igualmente metafísico en cuanto uno escucha sus *Estudios para pianola*: una música tan fascinante como embriagadora, un universo por descubrir.

La obra más profunda de Conlon Nancarrow se concentra en el más de medio millar de *Estudios para pianola*, que practicó y creó durante todo su tiempo productivo. Al principio denominó a esas tareas como “estudios rítmicos” para luego dejarlos con el nombre simple y contundente de “estudios”.

El génesis de tales hallazgos, asegura con sincero asombro Conlon Nancarrow, está en el libro de Henry Cowell titulado *New Musical Resources*. El asombro consiste en la pregunta sencilla que se plantea Conlon: “¿Y por qué no hizo Cowell la música que yo hice, si de él fue la idea?”. Sinceridad emparentada con la humildad, pues los cimientos verdaderos de la obra de Nancarrow están contruidos precisamente de originalidad, genio, persistencia y mucho, pero mucho trabajo, pues lograr crear estas obras llevó a Nancarrow a una labor de artesano, una suerte de reinvivificación de los más antiguos rituales de fertilidad.

El instrumento por antonomasia de Nancarrow fue la pianola, o piano mecánico, que ya era un instrumento en desuso cuando él volteó la mirada buscando los medios idóneos para llevar a la práctica sus ideas revolucionarias con respecto al tiempo musical.

Cuenta Nancarrow que hacia finales de la década de los cuarenta del siglo pasado viajó a Nueva York en busca de una máquina para perforar rollos para pianola. La odisea culminó en una tienda de máquinas medievales y dos artesanos extravagantes que estuvieron dispuestos a fabricarle, por 300 dólares, su máquina personal para perforar rollos de papel.

El artefacto creció literalmente y su elaboración tardó más tiempo de lo que podía esperar Nancarrow en Nueva York. Cuando finalmente lo tuvo, recibió al mismo tiempo una reasignación del presupuesto: con la pena pero invertimos más tiempo, dinero y esfuerzo de lo calculado inicialmente y ante su satisfacción con el trabajo realizado, a su regreso a México consiguió dinero Conlon para enviarles a los aventureros émulo de Heracles, otros 500 dólares, cuenta divertido Conlon en la semipenumbra iluminada con su sonrisa.

Conlon Nancarrow vivió en México desde 1940, cuando llegó expulsado de su patria, hasta su muerte, en 1997. Eligió el confinamiento, la penumbra, el aislamiento. Sus contactos iniciales con el medio musical mexicano fueron desastrosos y ya no persistió en ellos. No necesitaba a nadie. Era autosuficiente: él inventó a sus músicos, los fabricó con sus manos y con sus manos perforó todos y cada uno de los rollos para piano mecánico que constituyen el grueso de su obra.

Generalmente escribía en papel, a mano, alguna idea musical, que trasladaba a una tarjeta que traducía al lenguaje *cuasi-morse* de las cintas anchas de papel perforado. Muchas veces el procedimiento ya era prácticamente escribir directamente sobre el rollo de papel: perforando y pensando, ideando.

Labor titánica, colosal: escribir cinco minutos de música le llevaba un año de trabajo perforando los rollos.

La idea de Henry Cowell de crear “complejos rítmicos extraordinariamente arrebatadores” quedó rebasada de inmediato.

Escuchar la música de Nancarrow es una experiencia fascinante, una aventura preñada de sorpresas, un éxtasis arrebatador que, luego de un par de horas de estar escuchando, amerita apagar el aparato reproductor de discos compactos porque el cerebro ya no da para más, ya no puede asimilar tantas maravillas juntas.

Cuando el compositor húngaro György Ligeti escuchó grabaciones de la música de

Nancarrow, organizó un concierto en Europa con esas grabaciones y se puso a declarar a los cuatro vientos: “Conlon Nancarrow es el más grande compositor de la historia”, lo cual atrajo a la casa que Juan O’ Gorman construyó para su amigo Conlon Nancarrow, un desfile de celebridades, compositores, alumnos, investigadores, inventores, matemáticos y periodistas.

El coloso se levanta de su silla y me conduce a su amplio estudio. Ahí las pianolas, la máquina perforadora, las tarjetas. Levanto la mirada y pregunto en medio del asombro: ¿y todas esas llantas, gongs, metales, desechos de automóvil readaptados para ser sonados, maestro?

Es mi orquesta, responde con una sonrisa divertida, pero no ha funcionado todavía porque la energía neumática no es suficiente para hacer sonar, desde la pianola que ves ahí en medio, los 88 instrumentos de percusión que inventé y que son todo eso que ves arriba. Algún día funcionará.

Ahora que muchos se refieren a los procedimientos que inventó Nancarrow para hacer música, como una manera de anticiparse a la invención de las computadoras, me percaté de la verdadera dimensión de lo que hizo Conlon:

Más que una obra sobrehumana cuyos procedimientos interpretativos resultan inhumanos por imposibles de lograr con mano humana, Conlon Nancarrow escribió música que dimensiona, nos dimensiona como humanos: una creación fantástica que logra cuerpo en cuanto suena y nos ubica

en el cosmos: ínfimas partículas que formamos parte de un todo superior.

Pienso en Steve Jobs, a quien muchos tienen como un emprendedor, de acuerdo con el término o la palabreja favorita de los tecnócratas que sólo piensan en dinero. Tampoco es un inventor o un simple hombre de éxito. Ni siquiera un visionario. Al igual que Nancarrow, Steve Jobs es un humanista: creó máquinas que sirven para que los seres humanos intenten mejoras en su tarea de evolucionar como personas, como especie.

Dije que el ser humano difícilmente logra interpretar la música de Conlon Nancarrow y debo rectificar frente a las evidencias: releo el poema de Alberto Blanco titulado *Improvisaciones para una pianola* y releo enseguida sus poemas hermanos: *Aforismos improvisados para una pianola* y su culminación: *Improvisaciones para una tercera pianola* y al releerlos escucho, reescucho la música de Conlon Nancarrow.

Vaya prodigio: la música de Conlon Nancarrow, esa poesía refulgente como una lluvia de estrellas a mil pulsaciones por segundo, se escucha en esos poemas de Alberto Blanco.

La rectificación se completa entonces: músicos humanos no pueden ejecutar la música que requiere mil dedos, pero sí los músicos del alma, los poetas, ellos como Alberto Blanco son los mejores intérpretes de este compositor, uno de los más grandes de la historia que vivió en la semipenumbra de la humildad en su casa, con sus lecturas, con sus libros y sus discos y sus pianolas.

Recuerdo aquella tarde con Nancarrow y me ubico entonces en una cueva: la cueva de Platón, las catacumbas donde los verdaderos revolucionarios crearon la poesía y la música en los tiempos más antiguos, fundacionales.

La cueva de Platón, la cueva de Montecinos, la cueva como gineceo magnífico, la cueva matriz del mundo.

Ahí está sentado, con su piocha de algodón brillante, su sombrero de palma y su sonrisa sempiterna, uno de los más grandes compositores de todos los tiempos: el mexicano Conlon Nancarrow.

Sonríe, siempre sonríe, desde su iridiscente penumbra. **U**



© Philip Makanna

# La página viva

## El insomnio de Virgilio

José de la Colina

*Un hombre se acuesta temprano. No puede conciliar el sueño. Da vueltas, como es lógico, en la cama. Se enreda entre las sábanas. Enciende un cigarro. Lee un poco. Vuelve a apagar la luz. Pero no puede dormirse. A las tres de la madrugada se levanta. Despierta al amigo de al lado y le confía que no puede dormir. Le pide consejo. El amigo le aconseja que haga un pequeño paseo a fin de cansarse un poco. Que enseguida tome una taza de tilo y que apague la luz. Hace todo esto pero no logra dormir. Se vuelve a levantar. Esta vez acude al médico. Como siempre sucede, el médico habla mucho pero el hombre no se duerme. A las seis de la mañana carga un revólver y se levanta la tapa de los sesos. El hombre está muerto pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente.*

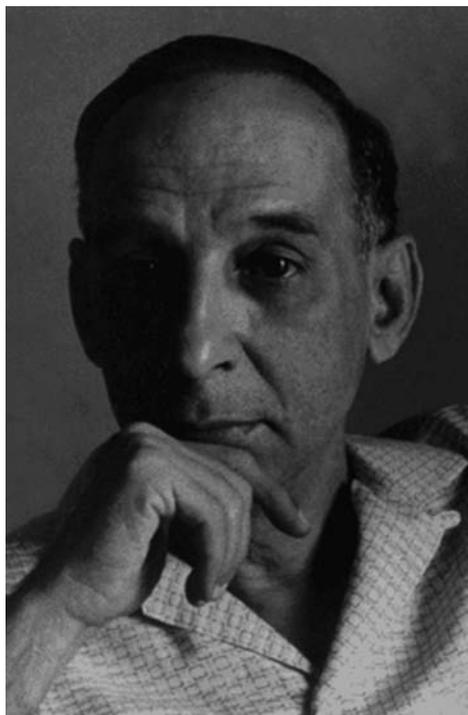
Virgilio Piñera,

“En el insomnio”, de *Cuentos fríos*

\*\*\*

Un soleadísimo mediodía de 1962 o de 1963, cuando Fausto Canel y yo, en un puesto esquinero de La Habana Vieja, bebíamos un inigualable y por entonces casi inhallable café “colao”, vi caminar por la acera contraria a mi amigo el escritor veracruzano Juan Vicente Melo con la cara larga, morena, el huidizo mentón, los intensos ojos negros y su flacura flotando dentro de una holgada y elegante guayabera.

Me sorprendió verlo pasar por esa bulliciosa calle habanera (sin embargo parecida a alguna calle tradicional del viejo puerto jarocho), porque no tenía noticia de que estuviera en Cuba en esos días y además se le veía cargado con veinte años más y muy ojeroso. Le grité: “¡Eehh, Juan Vicente!”.



Virgilio Piñera

Él se volvió sorprendido y... No, no era Melo, sino alguien a quien Fausto me presentó como el escritor Virgilio Piñera, del que yo había leído en México y desde años atrás, sus *Cuentos fríos*, publicados en Buenos Aires en 1956 por la célebre Editorial Sur, y quien, nacido en 1912, era, desde los años cuarenta y desde las magníficas revistas *Orígenes* y *Ciclón*, uno de los más importantes escritores cubanos en por lo menos cuatro géneros: el poema (*La isla en peso*), la narración (*Cuentos fríos*, *La carne de René*, *Pequeñas maniobras*), la dramaturgia (*Electra Garrigó*, *Aire frío*) y el ensayo (*En el país del arte*, y textos en revistas y suplementos culturales).

En la breve charla que tuvimos en ese primer encuentro (y no habría sino tres o cuatro más) a Piñera se le veían unas grandes ojeras de insomnio que, recordándolas ahora, me hacen pensar que el admirable

minicuento que transcribo era en cierto modo autobiográfico: ese trágico personaje insomne sería el mismo autor, un hombre que, si antes de la revolución ya era un inconforme ante la sociedad y aun contra la amada/odiada tropicalidad (el mismo que decía en su libro/poema *La isla en peso*: “La maldita circunstancia del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café. / Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer / hubiera podido dormir a pierna suelta. / [...] ;Nadie puede salir, nadie puede salir!/ La vida del embudo y encima la nata de la rabia”), resultaba ahora para el régimen castrista un individuo subversivo. Sin entrar en la discusión ideológica y por mera lealtad a su libertad intelectual y a su asumida y nada oculta condición de homosexual, Piñera se había ido convirtiendo en un indeseable tachado de “desafecto” a la ideología instaurada, es decir, un “reaccionario”, y habría de ser encarcelado más de una vez en las policíacas “redadas” de homosexuales. Ya en una tristemente famosa reunión de Fidel Castro con los artistas y escritores e intelectuales cubanos para definir lo que en adelante habrían de ser los límites de la vida cultural y la libertad de expresión en la isla, reunión en la cual Castro había implícitamente propuesto la militarización de la cultura y las artes (“Con la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”), el frágil Virgilio Piñera, en medio del vergonzante silencio de los demás, había ido al micrófono y declarado: “Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo este miedo, pero es lo que tenía que decir”.

Las ojeras de Virgilio Piñera en aquel mediodía habanero, ¿eran meramente derivadas de una casual mala noche, o se debían a un persistente miedo premonitorio? **U**

# El cine y los viajes en el tiempo

Leda Rendón

Transformar el mundo a través de los viajes en el tiempo se ha convertido en una obsesión del séptimo arte. Desde *La jetée* de Chris Marker hasta *Looper* de Rian Johnson, la idea de moverse en el tiempo y el espacio no ha dejado en paz a los cineastas. Quizá sea porque la nostalgia es el asidero de la imaginación. ¿Quién no quisiera modificar algunos hechos dolorosos de su vida para vivir un futuro idílico? Cuando se establece cualquier tipo de relación —amistosa, laboral o amorosa— se compra la ilusión de un futuro mejor. El presente es siempre despreciable e imperfecto; nos recuerda el vacío y sinsentido de la existencia. Imaginamos el futuro cual utopía redentora. Por eso si una historia nos otorga esa ilusión caemos rendidos ante la hermosa posibilidad de controlar el tiempo y el espacio. Estos traslados promueven la idea de autocontrol.

En las ficciones que hablan de los viajes en el tiempo asistimos a la muerte del yo. Por lo tanto, la personalidad de los protagonistas se modifica en aras de un futuro mejor. También la idea del amor cambia, así como la de la vida misma. De alguna manera estas cintas promueven el autococonocimiento y la idea de que el presente es lo único real, aunque se derrita como un helado en verano. Sólo desde ese lugar se puede ser otro. Hay películas como *El día de la marmota* de Harold Ramis que hablan del presente como una especie de eternidad rutinaria a través de la que el ser humano puede transformarse: ser mejor para quienes lo rodean. Una especie de eterno retorno cómico.

Estos filmes exploran el presente con la ilusión de movimiento. El traslado genera una especie de metamorfosis en el sentido amoroso. Así se contempla el deterioro del héroe que resurgirá como ave fénix. Hay



Regreso al futuro, 1985

una especie de toma de conciencia de la finitud: somos seres efímeros que buscan asirse de cualquier cosa que nos haga dejar huella. Al ver películas tan famosas como *Regreso al futuro* de Robert Zemeckis somos más conscientes de nuestra propia muerte y, por lo tanto, se piensa mejor en las decisiones del ahora. Los protagonistas, en varios de los casos, atestiguan su deceso. En *Doce monos* de Terry Gilliam, evidentemente inspirada en *La jetée*, el niño recuerda con insistencia el asesinato de un hombre en el aeropuerto, más tarde sabrá que se trataba de él mismo. Esto implica una visión fatalista de la existencia: desde siempre nos sabemos seres efímeros. Quizás a eso se debe la mirada triste que, de un tiempo a otro, tienen los niños: presienten que hagan lo que hagan morirán.

Las películas que hablan de los viajes al pasado pretenden siempre interrumpir o modificar los acontecimientos para lograr un final conveniente. Parece que fue H. G. Wells con su novela emblemática *La máquina del tiempo* quien inoculó esta obsesión. Pero fue *Terminator* de James Cameron la que acercó esta temática a los amantes del *ciberpunk*. Recientemente películas como

*Déjà vu* de Tony Scott, *8 minutos antes de morir* de Duncan Jones y *Looper* de Rian Johnson retoman esta manía para que las nuevas generaciones reflexionen. Imposible dejar de mencionar libros como *Ubik* de Philip K. Dick, en el que los personajes manipulan el tiempo y el espacio a su antojo. Ni siquiera Woody Allen escapó a la seducción de viajar en el tiempo, así convirtió a *Medianoche en París* en un perfecto ejemplo de la nostalgia por el pasado.

Moverse en el tiempo es una obsesión del arte. La televisión, la literatura y el cine han demostrado una pasión sin parangón con esta posibilidad. La cultura popular tiene especial afinidad con la serie de televisión *El túnel del tiempo*. Pero, sobre todo, estas manifestaciones artísticas construyen universos nostálgicos que alimentan a la sociedad actual que valora el vértigo y la velocidad. De alguna manera estas historias se convierten en un paréntesis existencial. Así se reivindica la idea del presente como la fortaleza de la condición humana. Seguramente quien lea esta nota encontrará muchos ejemplos más de esta patología del séptimo arte y estará quizá de acuerdo conmigo. **U**

# El arte de la minucia

Guillermo Vega Zaragoza

Dicen que Buffon dijo “el estilo es el hombre”, y mientras disfrutaba la lectura de *Notas de desencanto y otras virtudes* de Miguelángel Díaz Monges (México, 1965), pensé que habría que ajustar la máxima a “el estilo es el ensayista”, pero entonces habría que definir primero qué es el estilo y luego qué es el ensayo y luego si estos treinta y siete textos son ensayos, crónicas, cuentos, memorias, diatribas o qué diablos.

Pero luego pensé que nada de eso era importante, que lo conducente era dejarse sorprender por la pluma de Díaz Monges, un observador incisivo y un prosista clásico que maneja el lenguaje a su antojo, lo hace como quiere, lo seduce, lo cachondea, lo madrea, lo apapacha, todo eso con el avieso objetivo de sorprender y zarandear al lector, sin consecuentarlo ni darle por su lado, sino increparlo, incomodarlo, recetarle un par de bofetones en cada uno de los textos que conforman este volumen misceláneo, que según uno se ha enterado, llevó más de veinte años en conformarse como libro, que casi todos los escritos anduvieran por ahí desperdigados en la infinidad de diarios, revistas y suplementos en los que Díaz Monges ha colaborado a lo largo de su ya amplia carrera escritural, desde los tiempos de aquel ya mítico suplemento *sábado* de *unomásuno* que dirigía Huberto Batis (saludos, maestro), con la columna llamada “En el Retrete del Mosto”, donde no dejaba títere con cabeza para cebarse en todo espécimen de la fauna literaria de entonces (y que sigue ahora, no se vaya a pensar que se ha extinguido).

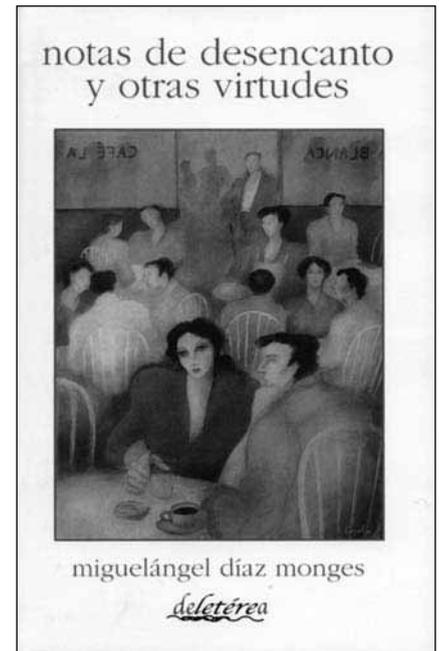
Pues algo así se encuentra uno en muchos de los textos de este libro que, ya se dijo, es una caja de sorpresas, donde el estilo es el cronista y el cronista se vuelve autor y personaje, que se disfruta primero de

asiduo parroquiano de café (que no “cliente”, éstos son los que ahora apuran brebajes inmundos en los Starbucks) que se obsesiona con todo y con nada (“La gente no entiende las pequeñas manías de uno”, se lamenta en alguna ocasión), para luego pasar como si maldita la cosa a recetarle a uno ensayos literarios tan espléndidos como “Melville y Kafka; Bartleby y su jefe”, donde desmenuza las similitudes del antihéroe melvilleano y los personajes del praguense.

O darle una zarandeada a la “generación que no” en “Epítome del desencanto”, sí, ésta a la que pertenecemos los que rondamos hoy entre los cuarenta y cincuenta años, que queríamos cambiar el mundo, creíamos en las utopías que nos heredaron nuestros padres, y terminamos por dejárselo peor a la generación de jóvenes de hoy que salen a las calles e inundan las redes sociales con su esperanzado entusiasmo en que ellos sí podrán cambiar algo.

O asombrarnos con breves textos de extraordinaria belleza y sensibilidad, como “Tan sencillo”, donde revela su talante de poeta, aunque él mismo no se asuma como tal: “Porque la silueta del pez se parece a la cadera de mi amada... porque en la superficie del agua estancada en la fuente juegan damas chinas las hojas caídas de los árboles...”.

O miniensayos reflexivos que uno deja tasajeados de tanto subrayarlos porque cada frase es un aforismo que vale la pena ser *twitteado*, como se dice ahora, o *posteado* en el muro del Facebook: “La democracia es la sumatoria de las fuerzas de la incapacidad para mandarse solo. Nadie se manda a sí mismo: los idiotas porque no saben dar órdenes y los soberbios porque no aceptamos órdenes”.



O esas cápsulas memoriosas en las que recuerda al ogro en su laberinto de periódico que es Huberto Batis (saludos otra vez, maestro), generoso y genial director del mejor suplemento cultural de la segunda mitad del siglo XX mexicano, las andanzas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, las mujeres bellas que nunca fueron y los amigos que decepcionaron, la inclemente crítica de todos y de sí mismo (porque aquel crítico de sus pares que no empieza por sí mismo es un farsante y merece ser lapidado sin clemencia).

En fin, que todo eso y más se encuentra uno como lector de este libro único e inclasificable, como aquellos que disfrutaba armar Julio Cortázar: fragmentario, juguetón, libérrimo, que sin embargo conserva una unidad, una cohesión, basada precisamente en la calidad de la pluma, en la tersura de la prosa, en la inteligencia del autor, en el hombre, pues, que es el estilo, ¿o cómo era que dicen que decía Buffon? **U**

Miguelángel Díaz Monges, *Notas de desencanto y otras virtudes*, Fundación Cultural Samperio/Deletérea, México, 2011, 202 pp.

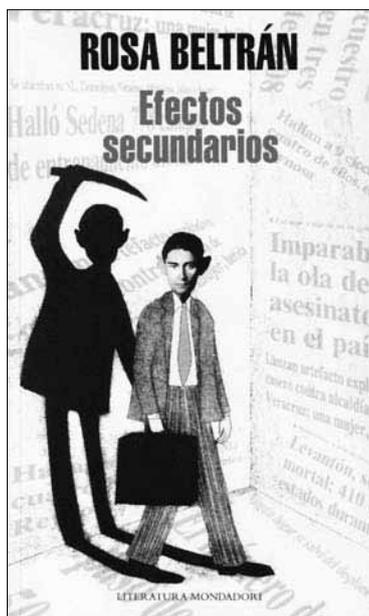
# Río subterráneo

## La metamorfosis de un lector

Claudia Guillén

El humor en la literatura latinoamericana es poco concurrido, quizás, hasta podría afirmar que es casi inexistente pues pareciera que la formalidad es lo que dota a un texto de ficción de una estética correcta. Por ello cuando aparece un libro que lo inserta, junto con una prosa sumamente eficaz que integra al lector en una suerte de corriente de conciencia donde el desdoblamiento entre la violencia cotidiana y la literatura transitan de manera espontánea, se da una gran obra literaria. Es el caso de la última entrega de Rosa Beltrán, *Efectos secundarios*, editada por Mondadori.

Como sabemos Beltrán es una profesional del oficio literario, es decir, es autora tanto de libros de cuentos, como de novelas o, bien, de ensayos. Ella corre por la narrativa sin ningún obstáculo y *Efectos secundarios* es una muestra más de ello. Cuánto se ha manoseado el tema de la frivolidad de los libros de ficción y cómo éstos han sido suplidos por los libros de autoayuda, que son los que venden en el mercado. Pues bien, Rosa Beltrán toma este tema como uno de los ejes de este relato para dar voz a un narrador que asume, por momentos, un discurso delirante tanto como el discurso de violencia cotidiana que vivimos en este país desde que se dio esta guerra que no llaman guerra. Sin embargo, Beltrán tiene la pericia de crear a un protagonista que sólo se dedica a leer libros y de esta forma puede evadir, mas no evitar, la violencia de su contexto a través de la literatura. De igual forma ironiza sobre el mundo de los editores y las presentaciones de libros que parecieran un lugar permisivo donde se puede decir de todo o nada pues el público se dejará guiar como un niño pues no conoce el texto del que se le habla. Esto le permite al narrador contar relatos de McCullers, Kafka,



Rulfo, entre otros grandes autores de la literatura universal, con la salvedad de que al hacerlo él se adentra en esos relatos de tal forma que se convierte en un personaje más.

Qué es más absurdo que la guerra que se vive en nuestro país, que ha dejado miles de muertos. A partir de esa premisa no sólo los escritores pueden construir otros mundos sino los lectores se pueden integrar a ellos, como lo dice el narrador de *Efectos secundarios*: “En un país que se hace experto en la recolección de cadáveres, yo reúno palabras” (p. 16).

Otro elemento que hace todavía más sólido este relato es la construcción de este atípico protagonista que tuvo una madre que lo atosigaba con preguntas sobre su estado civil, pero él, al igual que Gógol, Flaubert, Kafka, nunca se casó ni se casaría. Su única pasión era la lectura y esta pasión a lo largo del tiempo se había transformado en una obsesión. Su progenitora, también atípica, hizo varias versiones del padre de él cuando quedó viuda, llevando a cabo una reconstrucción de un marido “ideal” que nunca tuvo en vida.

En un país donde no se lee, existe este personaje que se dedica al oficio de lector, quien rechaza la lectura de las mantas que

enuncian el porqué de los decapitados, o bien, los periódicos que detallan la muerte de un “grupo de personas” que al ir a un baile se encontraron con la muerte a través de metralletas implacables, ya que prefiere internarse en el mundo de sus clásicos. La analogía que establece la autora entre la verdad del México contemporáneo con la de los cintillos de los libros es escalofriante. Es decir, quien escribe los textos sobre quienes han sido asesinados o son asesinos está dotado de una verdad única sobre un problema que se esparce como una suerte de mancha indeleble en nuestra sociedad. Así, como la verdad de los cintillos da pie a que el lector se incluya en ésta, la que los editores quieren que él lea dentro del libro: como si fuéramos tan sólo un colectivo y no individuos.

La metamorfosis del narrador a partir del apropiamiento de los personajes de sus autores favoritos, como Orlando de Virginia Woolf, destaca la intención de Beltrán de llevar a cabo ese entrecruzamiento entre la situación de las mujeres víctimas, de todas las violencias en nuestro país, lo que le da pie para tomar el relato de esta autora inglesa, intercalando el discurso de la ficción con el de la realidad, de tal forma que alcanza que lo más desafortunado, la violencia, se enuncie a partir de una estética literaria.

Son muchos los elementos que hacen de *Efectos secundarios* un libro imprescindible: el manejo del lenguaje; la riqueza de situaciones; el discurso narrativo. Pero sobre todo ese subtexto que tiene que ver con la pasión, a partir del conocimiento que Rosa Beltrán tiene por la literatura de diversas épocas y latitudes. **U**

Rosa Beltrán, *Efectos secundarios*, Mondadori, México, 2011, 124 pp.

# Richard Ford

## El mejor golpe

Edgar Esquivel

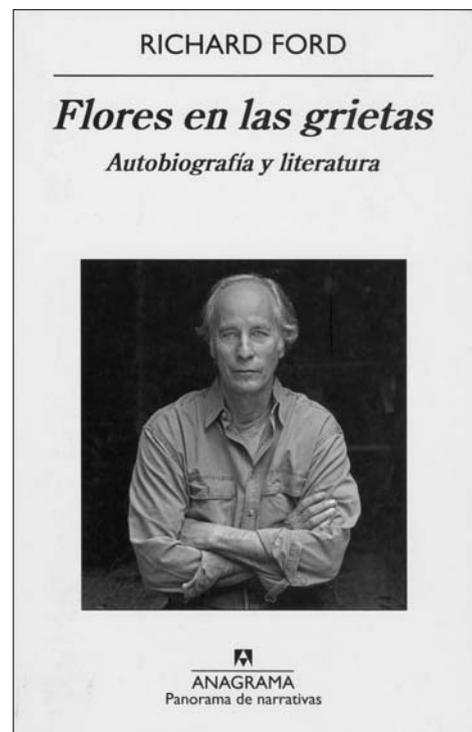
“El hecho de pegar en la cara, al fin y al cabo, no es particularmente interesante, en la medida que carece incluso de la mínima pizca de optimismo”. Richard Ford nunca ha sido pugilista, pero aprendió de su abuelo, boxeador, lo esencial para saber que incluso un escritor puede atreverse a resolver determinadas situaciones mediante la fuerza: “Estar dispuesto a dar un puñetazo en la cara a otra persona tenía [tiene] un significado”. Es sentencia de *En la cara*, uno de los trece textos (algunos traducidos por vez primera al español) que componen *Flores en las grietas*, libro en el que el autor disecciona la literatura como autobiografía y reflexiona sobre situaciones cotidianas que inciden en la mutación o reafirmación de las decisiones que derivan en la composición de una historia escrita.

El estilo de Ford se esparce haciendo que el conjunto de piezas intercalen la anécdota y el análisis escrupuloso de autores y obras capitales en su desarrollo como creador (Carver, Yates, Salter, Chéjov). Por supuesto que el placer de descifrar los códigos de un escritor es el equivalente a presenciar una especie de *making-of* de su narrativa, hecho que en el caso del autor de *El día de la independencia* ratifica sus virtudes: esmerarse en que la sencillez y lo contundente sean lo esencial de un relato; controlar la tensión y enfocar los lances precisos de un cuento o una novela para que al finalizar su lectura nos veamos o sintamos “afectados”; pero también no hay que descartar otras motivaciones, miedos y obsesiones, es decir, hacer literatura ágil y directa, justo como un sólido puñetazo *en la cara*, no proviene sólo de un elemental deseo de recomponer el mundo: “Naturalmente, las buenas intenciones no hacen buena literatura”.

Supongo que este tipo de discusiones (¿de dónde viene la escritura?) sobreviviría un *nuevo diluvio*. Se escribe y se lee por una serie de razones (curiosidad, obligación o necesidad) y por asuntos meramente íntimos (ocio, placer o ansiedad); pero dentro de lo objetivo y subjetivo de este binomio no se soslaya la construcción de identidades, gustos, categorías, ni mucho menos el enfrentamiento con nuestras creencias o circunstancia. Y a diferencia de lo poco interesante que resulta descontar un rostro cualquiera, sacudir violentamente la razón o la percepción de uno sí detona un mínimo optimismo. El escritor es un boxeador atípico: golpea sin hacer un impacto físico. Por supuesto no es que los creadores sean incapaces de batirse o estén exentos de ira y resentimiento, sino que la hechura y naturaleza de sus obras procuran que sea más sustancioso no hacer uso de la furia de unos puños. Al margen de la pretensión romántica (que va de oficio) la buena ficción es la que no resta simpleza y nos empuja a desmontar una apretada existencia de esos cuadros convencionales donde nos empeñamos en situarla.

Otro ejemplo, no menos delicado y sutil, pero osado y difícil de percibir, es el del boxeador que no golpea para ganar. Aduce Ford que “el boxeo parece implicar mucho más que dar golpes, como no dejarse golpear, intentar cierta gracia, incluso la compasión, el *pathos* o la dignidad. Aunque es posible que lo único que interesa al boxeo —además del dinero— sea golpear en la cara, y que los aficionados a ese deporte hayan creado simplemente hábiles mecanismos de lenguaje para defenderlo de su penosa superfluidad”. El traslape literario arrojaría un resultado semejante: “Los grandes relatos son acumulaciones de planifi-

Para Milo



cación, vigor, voluntad y aplicación, pero también de suerte, error, intuición e incluso, quién sabe, repentina inspiración para todo aquello para lo que no hay clave y en cuyo seno las cosas a menudo ocurren simplemente”.

La literatura, como la suerte, no siempre posee un origen. A George Foreman, ex campeón de box, nadie se lo dijo. Se resignó a un movimiento de su oponente que amenazaba quietud y Muhammad Ali lo venció en *El combate del siglo*, por nocaut, para arrebatárle el campeonato y la gloria absoluta. Era el octavo *round* y en diez segundos dejó de ser el mejor: *Cuando —dice Foreman— yo me estaba cayendo, tambaleándome, intentando agarrarme, él me vio. Normalmente das el golpe de gracia en ese instante. Eso habría hecho yo. Él se preparó para lanzar su derecha, pero no lo hizo. El mejor golpe, probablemente de todo el combate, nunca hizo impacto*. Lo que sabemos o nos dicen acerca de cómo son las cosas no basta si después de un instante la realidad ya no es la misma, pero a veces tampoco es suficiente sentir o ver las costuras de la existencia. **U**

# Myriam Moscona

## El regreso al origen

José Gordon

Se dice que la literatura gira alrededor de un tema básico: salir de casa y regresar a casa. No es otra la historia de Ulises, y sobre este tema gira también *Tela de sevoya*, la novela que acaba de publicar mi querida amiga Myriam Moscona. Desde la portada se anuncia un mundo al que se tiene que regresar. Se trata de una fotografía de 1929 que retrata un día de campo de la familia materna junto con los amigos, *allá* en Bulgaria, al lado de una cascada. En una asociación de imágenes como las que aparecen en los sueños veo a un salmón de color rosa anaranjado que remonta las aguas de esa fotografía en blanco y negro. Se trata de un viaje que parece imposible. Con palabras de José Gorostiza, el Ulises salmón de los regresos retorna al origen. Los salmones han viajado al exilio, a las aguas saladas del mar y de pronto, como dice el novelista David Grossman, tienen un impulso en el cerebro que los hace regresar, saltar contra las cascadas, es como un viaje encarnado, es como el ciclo de la vida de un pueblo, o de una familia, agregaría. En el rumor de ese río se escuchan entrecortadas voces en ladino. Regresar a casa también es regresar a la lengua madre.

El libro de Myriam Moscona tiene como detonador central un viaje a Bulgaria en donde, con un cierto eco con sabor a Rulfo, nos dice: “Vine, porque me dijeron que aquí podría descubrir los cabos sueltos”.

La novela se abre como el campo de todas las posibilidades para abordar la reconstrucción de ese mundo. El libro de Myriam tiene cinco registros principales que tratan de entretejer esos hilos: la memoria personal del pasado familiar, que tiene como nombre *Distancia de foco*; la escritura de los sueños, visiones y entrevisiones que aparecen en los segmentos titulados *Moli-*

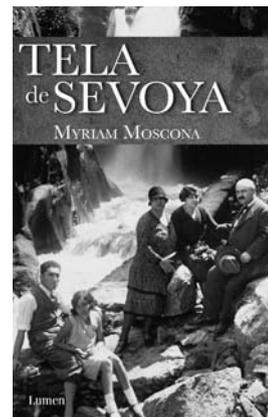
*nos de viento*; los fragmentos del *Diario de viaje* que dan cuenta del retorno a los aires de familia de Bulgaria; *Pisapapeles*, que bordea en el ensayo en torno al ladino y los últimos judíos que todavía lo hablan; y *La cuarta pared*, en donde se escuchan voces en primera persona, experiencias de la vida ordinaria desde la matriz cultural que generó esta lengua.

Una advertencia en torno a este viaje: aunque se cifra en un mundo íntimamente vinculado a su autora, no hay que confundirlo con una autobiografía. Incluso si ésta fuera la intención (que no lo es), Isaac Bashevis Singer decía con humor sobre su autobiografía titulada *Amor y exilio*: “Es imposible escribir la verdadera historia de la vida de una persona. Supera el poder de la literatura, el relato completo de cualquier vida sería absolutamente aburrido además de absolutamente increíble”.

Así, Myriam Moscona se vuelve, como la protagonista de su novela dice con ironía, “novelista”, pues entrevera historias, anécdotas, inventa tramas, imagina escenarios.

Al sondear el pasado surge el retrato de una artista niña que sabe recuperar el tono y la percepción infantil, las heridas y la vulnerabilidad que la acechan, las relaciones difíciles y conflictivas con una abuela amarga y cabrona.

La niña artista descubre el peso de las palabras, las emociones que el mundo adulto trata de ocultar. Vemos a la protagonista vestida de china poblana judía. Su madre atestigua cómo cantan los estudiantes el himno nacional mexicano. Después, cuando le arregla a la niña sus trenzas largas, le dice que el himno la hace llorar y le confiesa por qué: “Es el himno del lugar donde naciste, es tu país, donde pudimos volver a empezar la vida. Fuiste la primera entre no-



sotros. Sé que algún día, cuando seas mayor, recordarás estas palabras”.

En un puñado de imágenes Myriam nos revela la tragedia del exilio, el dolor de una cadena histórica de expulsiones que se remonta a España en el siglo XV y aun más lejos; también nos revela la necesidad de echar raíces. De paso, al igual entendemos por qué la autora del libro siempre nos ha dicho que es judía guadalupana. Esto se refleja en un momento de intimidad en el que vemos cómo la joven muchacha que trabaja en su casa ha entrado tanto a su mundo que le dice palabras en el español arcaico del ladino para llamarla a cenar: “Ayde, ijika, ya esta presta la kumida”. Uno se vuelve parte del otro cuando compartimos las expresiones que reflejan el alma, el *meoyo* de una cultura.

Para entender esto no se necesita escarbar mucho. En lo que está a simple vista, en las historias simples y sencillas, ya está la clave del secreto. Por eso Myriam le ha cantado al misterio de lo evidente. En el poema *Los seres flotantes*, dice:

Me propongo, amado, ser para ti la  
[superficie  
ser para tus ojos sólo cuerpo  
Ser para tu lengua sólo ritmo.

Las historias con minúscula marcan al libro *Tela de sevoya*. Así nos damos cuenta que a todos nos pasa todo: encontraremos en diferentes versiones a un tío aterrador, a un pariente con un sentido del humor extraordinario, a una prima que se aprovecha de quien puede. Estamos frente al espectáculo trágico-cómico que nos entrega la vida. Dentro de esos relatos, la niña artista va creciendo y, junto con ella, una percepción en donde el sueño que conforma un

tercio de nuestra vida juega un papel esencial. La autora de este libro nos habla, siguiendo a Proust, de cómo en las largas noches en que no logramos dormir, los pensamientos se vuelven giratorios, se vuelven molinos de viento que nos llevan a la puerta de entrada del sueño, de visiones y entrevisiones gobernadas por otros ritmos. La historia pequeña de una cultura se encuentra también en los sueños de sus miembros. En este marco, los sueños de la protagonista y de su autora son a la vez maravillosos e inquietantes: las imágenes se cruzan y entrecruzan con fluidez y libertad. Aparece, por ejemplo, el padre de la protagonista que ya falleció, con un piano en sus espaldas que en realidad no pesa, levita, se escapa a la fuerza de la gravedad. En otro sueño, aparece la madre que ya ha muerto. Enciende una vela blanca. Después de un tiempo, derrama la cera en un plato hondo. Las manos de la madre parecen descansar en la cera ardiente. Esto es para pianistas, le dice a la hija y le revela que el piano no se toca con los dedos, se toca con la mente.

Lo que me queda claro es que cada quien tiene los molinos de viento que se merece. Me consta que algunos de los sueños que aparecen en esta obra ya me los había contado Myriam hace varios años. Su intensidad y belleza quitan el aliento. Esto ocurre porque estamos hablando de una poeta. El impulso que guía este libro es la poesía, la palabra que canta. El oído está atento a la ternura del ladino y las imágenes deslumbrantes que existen en las historias pequeñas, las de todos los días. Hay una pasión plástica ligada al sonido. Estamos hablando de un oído que ve.

El oído de Myriam escucha en un sueño una voz que le dice que debe escribir en ladino. En su mente se entrecruza el pensamiento de otra persona: “Sólo me quedaron las palabras huecas, despedazadas; y en sus cáscaras vacías hice mi nido como el último pájaro”. Myriam no lo dice para no entorpecer la narrativa. Se ha cruzado un pensamiento de David Grossman que flota en el aire entre el sueño y la vigilia.

El oído de Myriam escucha el murmullo de una lengua que está en peligro de extinción, como señala el *Libro Rojo* de la UNESCO. El ladino es hablado o conocido por unas trescientas mil personas en el mun-

do. Myriam entrevista a los expertos en ladino, rastrea el origen y la transformación de un idioma a punto de desaparecer. Prácticamente es una lengua fantasma, pero aquí recuerdo nuevamente a Bashevis Singer, que al hablar del yidish decía algo que por igual se aplica al ladino. Al recibir el Premio Nobel señaló: “La gente me pregunta con frecuencia: *¿Por qué escribes en una lengua que está muriendo?* Quiero explicarlo en unas cuantas palabras: me gusta escribir historias de fantasmas y nada se ajusta más a eso que una lengua que muere”.

Myriam se interna en la frontera entre la vida y la muerte. Los fantasmas de sus padres desaparecidos tempranamente aparecen con un sobresalto del corazón: ¿son demasiado reales, felizmente reales, o más bien es muy ilusorio lo que llamamos vida? Eso hace que Myriam en una visita a la catedral de San Aleksander Nevski, en Sofía, Bulgaria, le pregunte a la entrevistación que tiene de su madre: “Quiero saber si estamos muertos, mamá”.

Esta sensación se reitera posteriormente con una imagen alucinante: en un circo, un tigre agrede a la domadora. En los altavoces las palabras que buscan a un médico cambian de lengua al ladino: “Senyoras, senyores. No podemos fuyir de nuestros destinos, todos estamos moertos, ninyas, ninyos, domadores, fieras. Todos muertos”.



Myriam Moscona

La niña artista no entiende a la muerte. Le pregunta a su madre, vestida de negro por el fallecimiento del padre, si es que puede haber lutos rojos porque no soporta verla de negro. Le pregunta a su abuela amarga en el lecho de muerte, si la puede perdonar. Se confronta con lo irremediable. La abuela le dice: “No. Para una preta kriatura komo sos, no ai pedron”.

La protagonista con la honestidad de saberse vulnerable y no ocultarlo, saluda a sus fantasmas, los reinventa, le pide perdón nuevamente a su abuela, quiere redimir y reparar lo irremediable, hacer las paces mediante la poesía y la literatura. Sabe que el *meoyo* del ser humano es una *telika de sevo-ya* que refleja la fragilidad de la mente, de la *alma humana*.

El libro de Myriam me recuerda lo que dice Juan José Millás a propósito de la escritura: es como un bisturí que cauteriza la herida en el momento mismo de producirla. Nos abre a la gracia de la cultura judeoespañola, a su ternura, su candidez e imaginación, su manera libre de convivir con los muertos. Una amiga me contó que el poeta Shlomo Avayou, de origen sefardí nacido en Turquía, decía que su abuela estaba segura, al sentirle el alma, que él era la reencarnación de su esposo. Sin ninguna oscuridad de por medio siempre se refería a su nieto como su querido esposo. El niño Avayou la llamaba esposa, no había dudas, era de lo más natural ese tránsito sin fisuras entre la vida y la muerte.

Lo mismo sucede con Myriam Moscona, con su tránsito natural entre el sueño y la vigilia, y su forma de vivir a corazón abierto, con el alma desbocada, atenta al destino y a las coincidencias. De ahí el encanto de su obra. Siempre arriesga su mirada. Eso se agradece profundamente: uno sale de sus libros enriquecido con el atisbo de otra vida, la que recordamos sólo en fragmentos.

En una de sus entrevisiones la protagonista recibe en un teléfono público una llamada de su padre muerto. La voz es clara. La instrucción también: “Estamos bien, no dejes morir las palabras, tráelas contigo al río”. Así se cumple lo que oyó previamente en ladino: “Podras topar a los tus padres empués de un riyo de aguas muy espezas”. El Ulises salmón regresa a la cascada, regresa al origen, regresa a casa. **U**

## EDICIÓN DIGITAL

Interacción Cultural en Línea



- Redes sociales
- Descarga para móviles
- Motor de búsqueda
- Videos
- Galerías fotográficas
- ...y más!





Detalle del mural "Reconstrucción", (Escuela Rural),  
de Roberto Montenegro, México 1931. CENROPAM / INBA  
Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010

## XXXIV Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería

20 de febrero al 4 de marzo de 2013

Tacuba núm. 5, Centro Histórico, Ciudad de México

**Estado invitado: Quintana Roo**

Jornadas Juveniles 25, 26 y 27 de febrero

Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ingeniería

<http://feria.mineria.unam.mx>





# eumex – EUCOLÓGICA

*Aprovecha la promoción  
que eumex tiene para ti,  
si eres EMPRESA VERDE*



Medio Exterior Certificado por:



EMPRESA  
SOCIALMENTE  
RESPONSABLE