

**Textos y poemas**

Jorge Esquinca
José Gordon
Gerardo Laveaga
Luis Paniagua
Juan Pellicer
Guillermo Vega

Elena Poniatowska
Con Buñuel y Mutis
en Lecumberri

José Emilio Pacheco
Un guión olvidado

José Luis Martínez S.
Sobre José Emilio Pacheco

Xavier Quirarte
Nadine Gordimer

Julio Ortega
César Vallejo

Jaime Labastida
Sabido: rituales de poder

Ana Clavel
Sobre Lewis Carroll

Joaquín-Armando Chacón
Agustín Monsreal
Cuentos

Sara Sefchovich
Marguerite Duras

Felipe Garrido
Ofrenda para Valente Arellano

Martí Soler
Entrevista

Ignacio Solares
Modos de ser

Reportaje gráfico
Flora Goldberg



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 127 | SEPTIEMBRE 2014

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: Grupo Infagon

Portada: Flora Goldberg, *Concierto de chelo en bosque humano*

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

EDITORIAL	3
CON BUÑUELY MUTIS EN LECUMBERRI. “NO VAYA A IRSE, VOY A TRAERLE ALGO” Elena Poniatowska	5
JOSÉ EMILIO PACHECO. LOS GUIONES OLVIDADOS José Luis Martínez S.	11
UN GUIÓN RESCATADO. EL ROSTRO DE MARILYN José Emilio Pacheco	14
ENTREVISTA CON NADINE GORDIMER (1923-2014). ANTES Y DESPUÉS DEL APARTHEID Xavier Quirarte	15
SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO. LA PREGUNTA Y LA SÚPLICA Julio Ortega	18
MIGUEL SABIDO Y SU TEATRO SAGRADO. RITUALES DE PODER Jaime Labastida	22
UNA OFRENDA PARA VALENTE ARELLANO Felipe Garrido	31
PAZ Y QUEVEDO. POLVO ENAMORADO Juan Pellicer	34
DEMONIOS DE LA MISMA CALDERA Agustín Monsreal	42
FLORA GOLDBERG. GOLEMS DE MADERA José Gordon	47
REPORTAJE GRÁFICO Flora Goldberg	49
TEMBLORES Luis Paniagua	57
MARGUERITE DURAS. EL ABSOLUTO SÓLO SE PUEDE MIRAR Sara Sefchovich	58
LA HERMANA MENOR DE LOLITA Ana Clavel	62
PERMANENTES RECUERDOS DE CORTOS VIAJES Joaquín-Armando Chacón	67
LA LUZ ES SIEMPRE MÁS VELOZ QUE EL TRUENO Jorge Esquinca	73
AMIN MAALOUF Y LOS ÁRABES. EL HOGAR ABANDONADO Gerardo Laveaga	76
ENTREVISTA CON MARTÍ SOLER. UN EDITOR PARA EFRAÍN Silvina Espinosa de los Monteros	78
TRUMAN CAPOTE. EL CUERVO QUE SE CREÍA PERRO Guillermo Vega Zaragoza	82
RESEÑAS Y NOTAS	89
ÁGOTA KRISTÓF. RENEGAR DE LA CONFIANZA Jorge Alberto Gudiño	90
MANCUERNA Rosa Beltrán	92
AQUELLA NOVIA CUBANA Vicente Leñero	94
LUIS ECHEVERRÍA Y SERGIO GALINDO Ignacio Solares	95
SILUETA DE LUIS DE LEÓN Hugo Hiriart	96
SALVADOR NOVO LE ESCRIBE A UNA SEÑORA EN SALTILLO Adolfo Castañón	97
TOMÁS SEGOVIA Y LOS VERSOS David Huerta	100
CÓDEX VOYNICH Mauricio Molina	102
UN SÓCRATES SUIZO Christopher Domínguez Michael	104
ANTÔNIO CARLOS JOBIM, POETA DEL AGUA Pablo Espinosa	106
CUANDO LA GLORIA ES SER NADIE José de la Colina	109
LA SAMARRA DE O’HARA Edgar Esquivel	110
EL DUELO DE LA MARIPOSA Claudia Guillén	111

Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco, ambos nacidos

en la década de 1930, mantuvieron una larga amistad al tiempo que desarrollaban una trayectoria literaria justamente recompensada por la aprobación de la crítica y el aplauso de los lectores. La *Revista de la Universidad de México* abre sus páginas con textos inéditos de estos dos grandes de las letras nacionales. La autora de *La noche de Tlatelolco* recupera una crónica de la visita que hizo al Palacio Negro de Lecumberri, acompañada del cineasta español Luis Buñuel, para reunirse con el poeta colombiano Álvaro Mutis. También incluimos, con autorización de Cristina Pacheco, un guión de José Emilio sobre Marilyn Monroe, que fue utilizado para uno de los cortos de *Cine Verdad* producidos por Miguel Barbachano y que se proyectaban en las salas de cines durante los años sesenta, como explica el periodista cultural José Luis Martínez S.

Esta misma generación literaria, la de los nacidos en los años treinta del siglo pasado, incluye las plumas del novelista y dramaturgo Vicente Leñero, columnista entrañable que en esta ocasión rememora un emotivo episodio amoroso de su juventud, y del poeta y filósofo Jaime Labastida, quien examina con aguda penetración intelectual el libro *Teatro sagrado*, de Miguel Sabido.

La poesía, uno de los géneros menos atendidos por el mercado pero de interés siempre para los lectores literarios, ha sido convocada a las páginas de este número con textos reflexivos de distinto signo. David Huerta, uno de los nombres de mayor peso en el escenario poético de nuestros días, analiza las lúcidas reflexiones del autor hispanomexicano Tomás Segovia en torno a la versificación. El crítico peruano Julio Ortega hace un recuento de su participación en dos operaciones de traducción —al inglés y al portugués— de los herméticos poemas de *Trilce*, de César Vallejo. El estudioso mexicanista Juan Pellicer recorre las reescrituras que nuestro Premio Nobel de Literatura, Octavio Paz, hizo de un soneto famoso de Francisco de Quevedo. Pablo Espinosa aquilata la rica vertiente lírica en las composiciones del músico brasileño Antônio Carlos Jobim. Finalmente, la escritura de Efraín Huerta, cuyo centenario natal celebramos este año, es evocada en palabras de su editor, Martí Soler.

Una auténtica edad dorada de la ficción narrativa significó el siglo xx para los países de Occidente, con una manifiesta pluralidad de propuestas y enfoques creativos. Tres autores de lengua francesa —Marguerite Duras, Ágota Kristóf y Amin Maalouf— y tres de lengua inglesa —Nadine Gordimer, Truman Capote y John O'Hara— son rememorados en sus virtudes y aportaciones con las herramientas de la semblanza, la entrevista y el comentario crítico por nuestros colaboradores Sara Sefchovich, Jorge Alberto Gudiño, Gerardo Laveaga, Xavier Quirarte, Guillermo Vega Zaragoza y Edgar Esquivel.

Los escenarios de la infancia son material inagotable para la escritura de ficción, como lo demuestran los cuentistas Agustín Monsreal y Joaquín-Armando Chacón en escritos que apuntan hacia los misterios del embeleso, la inquietud y la pérdida en los años tempranos. También nos acompañan los textos de creación de Jorge Esquinca, Felipe Garrido, Ana Clavel y Luis Paniagua, y el reportaje gráfico se ve enriquecido por la obra en madera de Flora Goldberg.

Con Buñuel y Mutis en Lecumberri

“No vaya a irse, voy a traerle algo”

Elena Poniatowska

Durante su estancia, preso, en el Palacio Negro de Lecumberri, en la Ciudad de México, el poeta colombiano Álvaro Mutis recibió la visita de dos personajes —notables protagonistas ambos de la cultura mexicana—: el cineasta español Luis Buñuel y la joven periodista Elena Poniatowska. La hoy Premio Cervantes de Literatura recupera esta crónica, aparentemente olvidada por ella misma y señalada siempre por el fino humor de una capacidad perceptiva de primer nivel.

Lo primero es el olor, un olor que golpea el pecho, llega al corazón y lo hiere. Al entrar en la nariz, en ese mismo instante, el olor abre su camino de cuchillos, tasajea la carne, la sangre empieza a correr y sube por la garganta.

—Pasen, pasen por aquí.

El carcelero lo dice como si abriera las puertas de un palacio. Y tiene razón. Por algo le llaman a esta cárcel el Palacio Negro de Lecumberri. De altísimos techos, de inmensas rejas de hierro verde, tiene un porte real sobre todo si uno lo compara con las vecindades del rumbo, esas chozas de cartón a ras de tierra que a tientas encuentran en qué apoyarse, una barda abandonada, una montaña de basura que finalmente se hizo tierra, una excavación para los cimientos de un edificio que jamás se construyó.

—¿A qué crujía quieren ir primero?

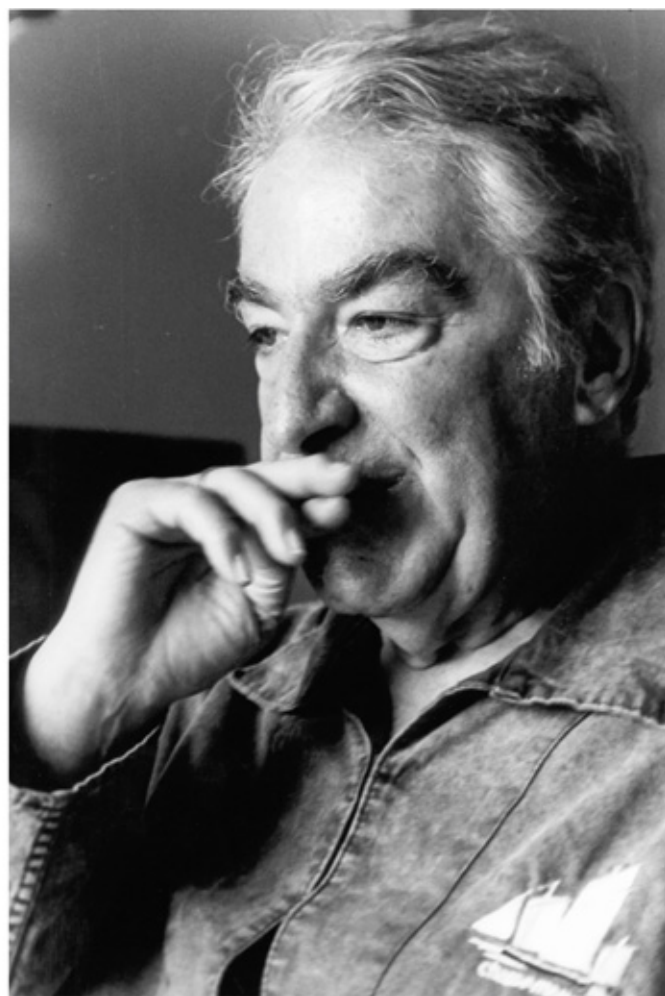
Vista desde el cielo, la cárcel es una estrella caída sobre la tierra, una estrella infernal cuyas cinco puntas se abren para que a partir de ellas se enfilen los rayos de las celdas y desde el polígono los rayos de la vigilancia se multipliquen y enceguezcan al preso.

—¿Quieren ir a la J? Es la de los jotos —ríe el carcelero que lleva quepí, uniforme militar, anteojos, un diente de oro e insignias sobre los hombros y en las mangas.

Las crujías siguen las letras del alfabeto, las vocales y las consonantes. La A, la E, la B, la jota. A la jota la han aislado. Es un mundo aparte. Allí no hay celdas. ¿Para qué? Los presos duermen repegados en unos largos galerones, sus camitas flacas alineadas como en



Luis Buñuel



Álvaro Mutis

los orfanatorios o los conventos. Ni una cortina para proteger su intimidad. A pesar de que la J no tiene puertas, Luis Buñuel se detiene antes de entrar y observa con pudor.

Pasé por don Luis a las ocho de la mañana. “Sí, sí, venga temprano, yo siempre me levanto a las seis”. “Claro”, dijo Jeanne, su mujer, “no es ningún mérito, a las ocho de la noche ya está dormido”.

Cuando entré a la privada de Félix Cuevas, ya estaba Buñuel en la calle, esperándome, un cigarro en la mano. De lejos vi su traje de tweed y su mirada expectante. Sonrió su sonrisa de dientes separados. Me gustan los hombres que tienen los dientes separados.

El domingo en México es un día vacío. La gente se queda en su casa. Llegamos rápido a la cárcel preventiva aunque manejé con especial cuidado. No iba yo a chocar con Luis Buñuel a mi lado.

—Traje cigarros, tres cajetillas, me parece que Mutis fuma.

—Lo que más hace es leer. Releyó todo Proust en la cárcel.

—¿Todo Proust? ¡Eso es como leer todo Pérez Galdós!

Los domingos, las aceras frente a la cárcel se vuelven romería. La gente lleva canastas de tacos para vender, coca-colas, refrescos, tortas y dulces. Entre los puestos, uno de rosarios y estampas, san Martín de Porres de

cuerpo entero con su escoba y su carita negra abre los brazos. En un extremo de la acera, veo una oración impresa en hojitas de papel que levanto del suelo porque dice en grandes letras: “Renuncio al mundo, renuncio a la carne, renuncio al Demonio”. Demonio con mayúsculas. “496 Padres Nuestros, 958 Dios te salve María, 379 Cremos”.

—La contabilidad de la Iglesia —comenta don Luis que ha encendido un segundo cigarro.

—¿Compramos algo? ¿Un san Martín de Porres?

—No, no hay que comprar nada.

El capitán Sánchez, por orden del director del penal, un viejito que yo sentía bondadoso y respondía al apellido de Martín del Campo, tenía órdenes de recibir a don Luis como Dios manda. Aunque hubiera preferido tenernos para él solo en su celda, Álvaro Mutis había organizado el “tour” de la fortaleza. Primero fuimos al pabellón siquiátrico, orgullo del penal, porque tiene algunos aparatos, entre otros, uno de electroshocks. Todo blanco, y dizque moderno. “El nuestro es un centro hospitalario de primera”, asegura el capitán Sánchez, que enseña un diente de oro al sonreír.

Caminamos despacio.

—Aquí tenemos a un español —le comunica a don Luis que ha encendido un tercer cigarro.

—¡Ah, sí!

El español resulta ser un hombre delgadito, una hojita también blanca como de papel de china que “cecea” y cruje como si lo fueran a doblar. Trata al capitán Sánchez con una deferencia obsequiosa y a don Luis como compatriota. “Estuvimos en el mismo lado de la barrera”. Le cuenta que estuvo en la guerra de España, en Teruel, que trabajó en el Hospital Obrero incautado por los republicanos bajo las órdenes del doctor Juan Planelles, pero no le cuenta por qué razón está en Lecumberri. Más tarde, el capitán Sánchez nos revelará que mató a su mujer. Por celos.

—Y luego se le botó la canica. Aquí no causa mayores problemas y, como es médico y sabe mucho, atiende a los que van a dar al pabellón siquiátrico.

Al salir, nos cruzamos con la llamada “población”, como la llama el capitán Sánchez, hombres que van por el redondel en torno al polígono de una crujía a la otra y caminan aprisa como si tuvieran mucho que hacer. Entre ellos, saludamos a un hombre más alto que los demás vestido de azul marino, su gorra cuartelera muy bien puesta. Sánchez se entusiasma:

—Tienen ustedes que conocer su celda.

Caminamos hacia la celda de lámina verde. El preso la abre con orgullo. Del techo cuelga una maraña de cables, enchufes y una multitud de televisiones y radios, de aparatos domésticos; licuadoras, batidoras, planchas y secadoras. Pinzas y martillos atiborran los anaqueles de lámina que parecen de juego de mecano.

—Es nuestro electricista —dice orgulloso Sánchez.

—¡Ay, qué bueno!

Nos despedimos, felicitamos al alto gordo, volvemos a despedirnos.

—¿Saben a quién acaban de conocer? —pregunta Sánchez con entusiasmo.

—¿A quién? —pregunta don Luis por no dejar.

—A Ramón Mercader, el que mató a Trotsky, un caso muy sonado, ¿no lo conocen ustedes?

A don Luis, que de por sí es muy ojón, parece que se le van a salir los ojos.

—¿Jacques Mornard o Frank Jackson o Ramón Mercader, el hijo de Caridad Mercader?

—Su verdadero nombre es Ramón. Él se puso el otro que dice usted...

—¡Qué horror! Quiero lavarme la mano —lloro.

El capitán Sánchez me da la espalda. Buñuel prende su cuarto cigarro.

—¡Ah, miren, allá viene Siqueiros con su bolsa del mandado!

David Alfaro Siqueiros carga la bolsa de plástico del mercado con los víveres que todos los días trae su mujer, Angélica Arenal. Vamos de sorpresa en sorpresa, de emoción en emoción, sobre todo cuando Siqueiros señala una celda:

—En esa tengo mi estudio, en la que le sigue duermo y como. ¿No quieren ver el retrato que estoy pintando de memoria de don Alfonso Reyes para el Colegio Nacional?

En medio de las paredes de lámina verde, sobre un caballete, don Alfonso sonríe. Parece un sátiro con su pelo blanco achinado y su sonrisa incitante.

—Muy buen retrato, Siqueiros, muy buen retrato.

—Viniendo de usted, maestro, es un cumplido que me emociona.

En el fondo de la celda-estudio, Angélica Arenal de Siqueiros acomoda la bolsa de plástico y quita de encima de la mesa el vaso con los pinceles, la paleta, los tubos de óleo.

—¿No gustan comer con nosotros? —pregunta mundana.

—No, gracias —se apresura Buñuel. Estamos visitando la cárcel y aún no termina la gira.

En las cárceles, en los hospitales se habla mucho de comida.

Todavía nos falta otro encuentro. Nos lo proporciona Siqueiros.

—Miren, aquel que va allá es El Timbón Lepe.

—¿Quién?

—El gordo Lepe, el papá de Ana Bertha Lepe, la actriz, El Timbón le mató al amante. Cuando viene Ana Bertha a ver a su papá, no saben la que se arma. Todos los presos chiflan, gritan, aúllan. Aunque Ana Bertha lleva anteojos negros y un turbante en la cabeza, la reconocen por su andar.

Siqueiros es un conversador inigualable. Cuenta ahora de los gritos. Dice que cada vez que entra un nuevo preso al penal, los demás gritan detrás de los barrotes:

“¡Ya parió la leona!”.

Después de desearle a Siqueiros “buen provecho”, nos dirigimos por fin a la J, esa crujía a cielo abierto aunque cada vez que pasamos de una crujía a otra los policías se cuadren para saludar al capitán Sánchez. Uno de ellos abre la pesada reja de la J, haciendo resonar la doble cadena que la mantiene cerrada.

—Pasen, pasen —nos dice con un ademán envolvente la Ramona.

En realidad, es el mayor, se llama Ramón pero todos le dicen la Ramona. Nos cuenta que hoy en la mañana, los guardias obligaron a todos “los amanerados” a despintarse la cara, a quitarse sus blusas de holanes, sus faldas y sus zapatillas para ponerse el uniforme carcelario y la gorra cuartelera.

—Aquí podemos andar vestidas como se nos da la gana —informa la Ramona—. A uno que no quiso quitarse el maquillaje, le tallaron la cara con un ladrillo y lo apandaron.

—¿Qué es eso? —Buñuel enciende el quinto cigarro.

—La celda de castigo.

—¿Dónde está?

—Aquí luego, ese es el apando.

Caminamos hacia una jaula de lámina pintada de verde. Por lo visto aquí todo es verde, pero no el verde de la esperanza, quizás es el de García Lorca.

—¿Dónde está el castigado? —pregunta Buñuel.

—Allá adentro, debe estar acucillado, grítele usted para que se levante.

Buñuel llama, su oreja pegada a los barrotes:

—Amigo, amigo.

Como nadie responde, vuelve a llamar:

—¡Amigoooo!

Algo debió de oír en la voz de Buñuel porque responde. Tras de los barrotes de una diminuta ventana también enrejada asoma su cara ensangrentada.

—¿Qué le pasó, amigo?

—Me la tallaron con un ladrillo.

Buñuel le pasa su cajetilla de cigarros.

—Hay que obedecer, amigo, si no mire nomás las consecuencias.

Don Luis habla mexicano. Si pudiera meterse al apando en vez del preso, lo haría. Inquieta frente a la celda:

—¿Cuándo lo van a sacar, capitán?

—Cuando se acabe la visita.

El capitán Sánchez ofrece:

—Si quiere, por consideración a usted, lo sacamos ahora mismo.

—Sáquenlo —ordena Buñuel y enseña la separación entre sus dientes.

Los hombres son esponjas llenas de sangre, carne, trapos. Este que sale de la celda de castigo es un costal a punto de caer.

Buñuel le da la mano pero el preso no tiene fuerza para tomarla y se va trastabillando a su catre. Otro hombre también se acerca tambaleante. El capitán Sánchez explica:

—A ese que viene le va mal porque nunca quiere hacer fajina. La fajina es el trabajo de la cárcel. En la mañana, entre todos tienen que echar cubetas de agua para lavar el pavimento, tallar el piso de las crujías, enjabonarlo, mantener limpia la cárcel, preparar la comida. Esa es la fajina.

—Hay que hacer fajina, hombre, haga la fajina —casi ruega Buñuel y le da un cigarro que saca no sé de dónde.

Recorremos el galerón hasta el fondo, bajo la mirada de los presos. Encima de la cabecera de cada camastro de fierro hay una Virgen de Guadalupe, algún otro santo y una foto de mujer. “¿Su mamá?” —pregunto. El capitán Sánchez explica: “Son ellos mismos vestidos de mujer”. Al fondo del galerón nos espera un altar impresionante. Entre focos de colores verdes, blancos y rojos un cuadro de la Virgen de Guadalupe de tamaño natural, tan grande como el de la basílica del cerro del

Tepeyac. La Morenita, como la llaman, preside una abundancia de satén rojo que cae desde el techo hasta el suelo. Es tan generosa la cantidad de tela que Versailles y Luis XV se quedan cortos ante tanta magnificencia. A los pies de la Virgen, una multitud de veladoras recuerdan la escena de *Macario*, la película de Gabriel Figueroa y El Indio Fernández que inmortalizó al actor Ignacio López Tarso. A un lado, cuelgan los exvotos, los “milagros” que dejan en agradecimiento los que se han salvado gracias a la intervención de la Guadalupeana; los prodigios que dan fe de su clemencia celestial.

—¿La Virgen ha sacado a muchos en libertad? —pregunto.

—Eso no, pero a muchos los ha salvado de no morir aquí adentro de un mal golpe.

Ramona se quita la cuartelera y se persigna. También el capitán Sánchez se quita su quepí y lo mantiene a la altura de su corazón. Buñuel y yo sólo miramos.

—Nos ha hecho muchos milagros —insiste Ramona.

—Aquí adentro ha evitado varios crímenes —ratifica el capitán Sánchez—. Le salvó la vida al Cuco cuando ya lo tenían agarrado los Tres Caínes del Tepeyac.

—¿Caín? ¿Del Tepeyac?

—Sí, así se pusieron esos matones, hágame usted el favor, señor Buñuel.

Contemplamos a La Milagrosa cuyos ojos parecen parpadear a la luz de las veladoras.

Supongo que no morir aquí adentro es suficiente milagro.

El penal ahora huele a carne hervida y el capitán Sánchez nos explica lo que es “el rancho”, la comida que se avecina y se servirá dentro de media hora.

—¿Por qué no se quedan para que vean lo bien que comen los reos mexicanos? Por eso reinciden “los conejos”, por la comida. Nunca comen tan bien allá afuera como aquí adentro. Es más, regresan con hambre.

—¿“Los conejos”?

—Así llamamos a los presos reincidentes. Regresan. Comen. Salen en libertad. Regresan. Comen. ¿Qué dicen? ¿Se van a quedar con nosotros?

Don Luis no sabe decir que no; se moriría de pena si no aceptara.

—Me van a perdonar que no los acompañe —explica el capitán Sánchez—, pero hoy es domingo y es el único día de la semana que como con mi familia. Ya conocen ustedes el dicho de que tan preso el carcelero como el preso... Si se quedan a comer mejor háganlo en la A.

—Vamos a la A.

Bajo el sol despiadado nos sentamos en un pasillo de la crujía A frente a una mesa de metal con nuestros platos también de metal divididos en compartimentos como del ejército. Aquí el arroz, aquí las verduras, aquí la carne, aquí el caldo. Como alego que a mí me encanta el caldo, un conejo ágil y risueño, de orejas paradas,

como buen conejo me trae un plato sobero lleno hasta el borde.

Dentro del plato sobero, la cuchara de peltre encaja en un promontorio como la roca de Gibraltar (digo eso aunque no tengo la menor idea de cómo sea la roca de Gibraltar).

Don Luis se asoma:

—¿Qué es eso?

—Es un hueso —dice el conejo que nos sirve—. Permítamelo tantito, ahorita vuelvo. Usted siga comiendo tranquila.

Mete su pulgar y su índice en el caldo y saca con delicadeza el hueso de respetables proporciones. El plato queda casi vacío.

—¿Quiere que le sirva más?

—No, gracias.

—¡Ah bueno, ahorita vengo, no me tardo nada! —dice con alegría, el hueso entre sus dos dedos.

Frente a la reja, insiste, con una gran sonrisa y casi me grita:

—No vaya usted a irse, voy a traerle algo.

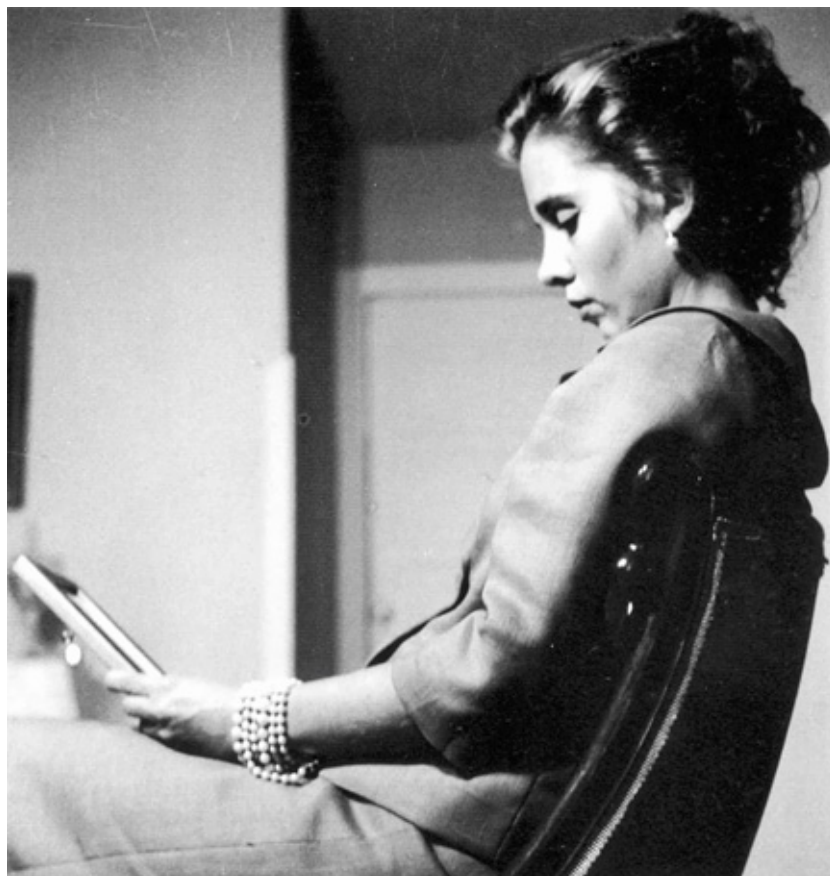
El pan es una delicia. Don Luis sopea el suyo en el caldo. Hablamos del pan, de lo bueno que está, de que no hay pan así de bueno allá afuera, qué buen pan, insistimos en sus ventajas porque queremos hacerles creer a quienes nos oyen que están bien, que su vida es buena, que allá afuera todo está mal, que este es un tiempo de pan, igual al pan, nutritivo, crujiente, protegido, asoleado. El panadero del Palacio Negro de Lecumberri es un español. Por eso el pan-bolillo es tan bueno. Tan bueno que incluso lo venden afuera por costales.

Mutis mira para otro lado. Luego don Luis pasa a hacer sus preguntas buñuelescas, pregunta si hay ratas, ¿cuántas ratas habrá? Sí, claro que hay ratas. “Veo que hay huellas de rata” —Buñuel insiste y le dicen los presos sentados a nuestro lado que sí, que las hay en todas partes, que pueden verse en el patio de tierra suelta donde los presos juegan fútbol—, “allí se ven las patitas de las ratas muy bien pintaditas en el suelo, dígalas a los carceleros que se las enseñen”. Buñuel entonces les pregunta si oyen los pájaros y luego luego le dicen que no, que los pájaros casi ni se oyen porque no hay árboles pero que sí se oyen muchos aviones en pleno vuelo, aviones sí, hay mucho, mucho avión por aquí, ya ven que estamos cerca del aeropuerto. Mutis sigue mudo, intuyo que quisiera tener a Buñuel para sí solo. Buñuel lo vino a ver a él, no a todos los conejos que lo atosigan con sus preguntas de orejas levantadas. Pienso que qué pesadilla la del vivir preso y oír el vuelo de un avión, alzar la vista y mirar cómo se alejan las alas de metal con su foco rojo en la punta de las alas.

—¡Ay, volar, volar, volar!

Buñuel pregunta:

—¿Nadie tiene un cigarro?



Elena Poniatowska en una foto de Kati Horna, 1962

Ya cuando estamos a punto de salir por la llamada “puerta de distinción” que le da escalofríos a Mutis, oigo una voz casi sin aliento:

—Seño, seño...

Es el conejo que metió su mano a mi caldo.

—El conejo del caldo —sonríe apenas Mutis que también es “mayor” pero de la crujía A.

—Mire lo que le tengo...

Pone en mis manos una como estrella.

—¿Qué es eso? —pregunta don Luis con desconfianza.

—Es nuestra madrecita...Yo la hice.

—¿Cómo que la hizo?

—Sí, con el hueso. ¿A poco ya se le olvidó el hueso?

Un marfil chino de la dinastía de Ming no causaría mayor sensación. Tengo dentro de la palma de la mano derecha a la Virgen de Guadalupe con su manto de estrellas, sus pies sobre la luna, su aureola de cuerpo entero de picos bien señalados, su coronita, sus ojos bajos, sus cejas delgadas y su complexión femenina. Como tonta o quizá por la emoción pregunto:

—Pero ¿quién es?

—Es nuestra Morenita, es la madre de todos los mexicanos, es su madre, güerita, la madre de todos nosotros.

—¡Qué maravilla!

—¡La emperatriz de América! —muestra el conejo sus dientes de conejo.

—Pero ¿cómo le hizo?

—En un ratito.

—¡Usted es un maestro! No ha olvidado ni un detalle, mire, hasta el angelito a sus pies levanta la cabeza.

—En un ratito...

Buñuel sonríe tanto como el hueso blanco tallado que tengo en la mano. De golpe y porrazo, ha olvidado pensar en cigarros.

Mutis, sombrío, nos despide. La cárcel. Nosotros vamos hacia la salida. Él se queda. Hablamos ya el lenguaje de afuera. Mutis regresará tras la reja. Buñuel lo abraza, escucho sus palmadas en la espalda de Mutis, resuenan como tambor. Mutis ya no nos mira, quiere darse la media vuelta, regresar a su celda, no ver a nadie. Buñuel y yo somos unos inconscientes, jamás entenderemos lo que pasa allá adentro, lo que significa vivir en el Palacio Negro de Lecumberri. La última mirada de Mutis es de enojo. O de desesperación. Buñuel palpa su saco, los bolsillos de su pantalón, busca un improbable cigarro y no capta la expresión en el rostro de su amigo el poeta colombiano. Al venir a la cárcel le expliqué: “¿Sabes, Luis? A Álvaro le da mucho coraje que le digan que seguro ahora tiene mucho tiempo para escribir”.

En el vochito verde, de regreso a la cerrada de Félix Cuevas me dice: “¿Por qué no me dijiste que trajera más cigarros?”.

—No pensé. Mutis pide libros.

—¿Y los demás?

—No los había visto, Luis, los conocí hoy.

—Hay que traer paquetes completos, la próxima vez, unos diez...

Luis Buñuel se obsesiona.

—Si me lo hubieras dicho, habríamos repartido cigarros...

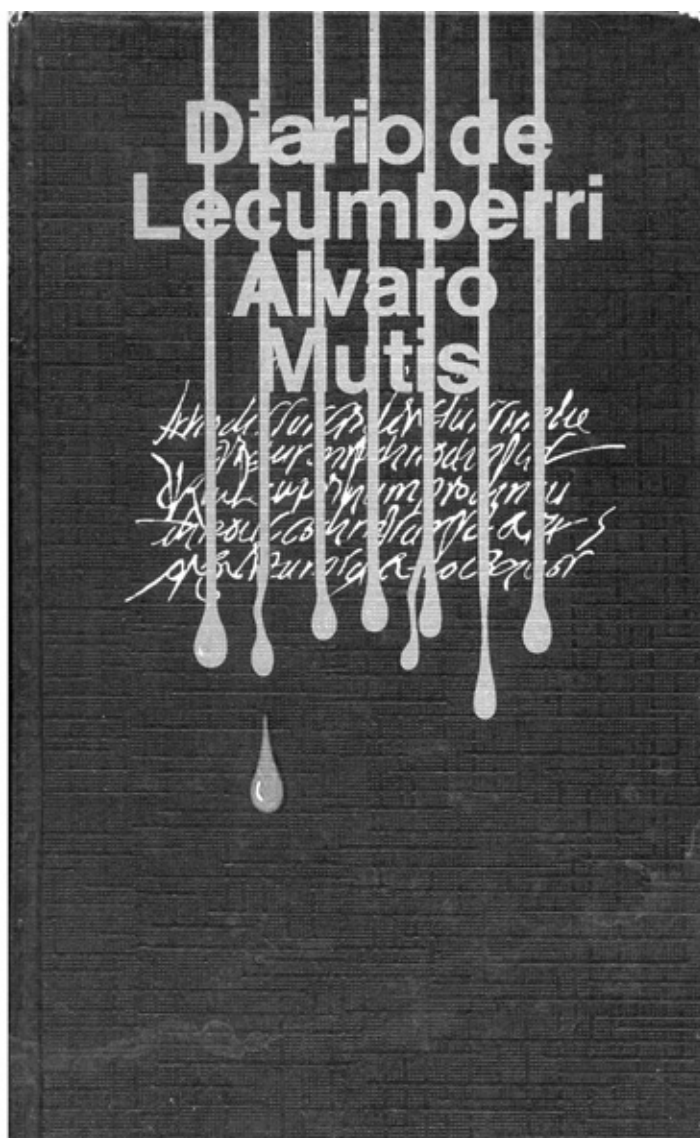
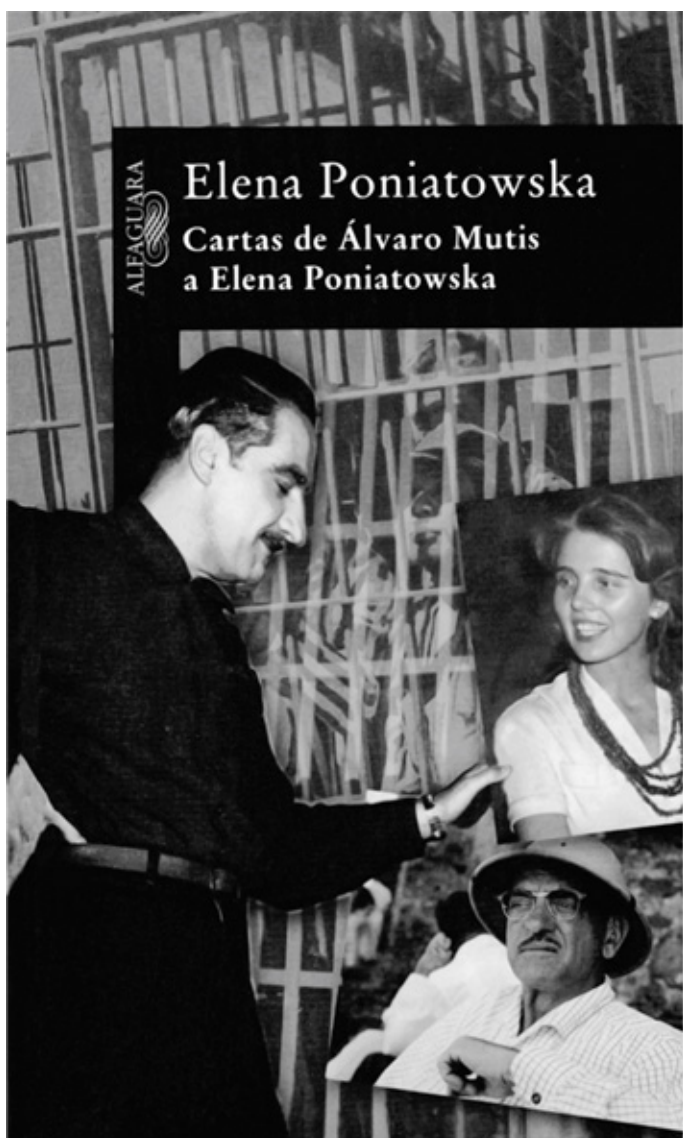
Está nervioso. No fumar lo enerva.

—De haberlo sabido, los cigarros... Las mujeres... ¡Ah qué las mujeres! Párate en De Todo...

Con su cigarro en la boca, Luis se tranquiliza.

—El domingo que entra, cigarros para todos. ¿Cuántos paquetes cabrán allá atrás? ¡Qué pequeño es tu automóvil!

Cuando lo dejo en Félix Cuevas ya oscuro, no entra de inmediato a su casa, aunque para él las siete de la noche sean las altas horas de la noche. Arranco el vochito y en la esquina, por el espejo retrovisor al dar la vuelta para tomar Félix Cuevas, sólo alcanzo a ver la diminuta lucecita roja de su cigarro. **u**



José Emilio Pacheco

Los guiones olvidados

José Luis Martínez S.

En un cine popular del centro de la Ciudad de México algún día de los años sesenta, un niño ve, antes de que empiece la película, breves cápsulas sobre asuntos de ciencia, cultura, espectáculos, vida cotidiana. Se trata de los cortos de Cine Verdad, producidos por Miguel Barbachano. Muchos años después, ese niño, convertido en periodista cultural, habrá de conocer la identidad del autor detrás de esos guiones olvidados.

Conocí los textos de José Emilio Pacheco antes de escuchar por primera vez su nombre. Nací en el centro de la Ciudad de México y de niño la lectura de cuentos —ahora llamados cómics— y sobre todo el cine hacían olvidarme de todo: de los deberes domésticos, de las tareas, del catecismo, de las misas dominicales, ante la desesperación y el enojo de mi madre. Me gustaban las salas enormes de aquellos años, las pantallas inmensas, las marquesinas en las que siempre faltaban algunas letras. Iba a los cines de segunda. Eran baratos y ofrecían programas triples —además, repetían la primera película—. En esos cines desvencijados —como seguramente en los de primera— antes de las películas pasaban un noticiario; algunos eran mera propaganda de las actividades del gobierno, sobre todo del presidente de la República, pero otros, los menos, se ocupaban de una manera amena de la vida cotidiana, de la cultura, de la ciencia, de los espectáculos. Entre estos últimos estaba *Cine Verdad*, producido por Manuel Barbachano Ponce, uno de los personajes más respetados de la cinemato-

grafía nacional, que en sus proyectos supo rodearse de varios de los mejores escritores de México.

El doctor Javier Perucho, especialista en sirenas e incansable explorador del universo escritural de José Emilio, me compartió hace poco dos frutos de sus indagaciones. Un volumen llamado *Letras minúsculas*, en el que reúne aforismos publicados por Pacheco en libros, periódicos y revistas, y un conjunto de guiones que escribió a partir de los años sesenta para *Cine Verdad*. Los aforismos son agudos, certeros, divertidos, como se advierte en los siguientes:

“—Seré breve —dijo el relámpago”.

“Odia la literatura. Su obra demuestra que es correspondido”.

“Como todas las personas que no saben qué hacer con su vida, la justifica dando consejos”.



José Emilio Pacheco



Hermanos Mayo, fachada del cine Arcadia, 1948

Esas *Letras minúsculas* me deslumbraron, pero los guiones me hicieron viajar por el tiempo; a mis años de infancia, a los cines desaparecidos de una ciudad que respeta poco su pasado y, en aras de una modernidad nunca alcanzada, atenta incesantemente contra su memoria. Esta ciudad, lo sabemos, tiene una deuda impagable con los escritores que la han preservado en sus crónicas, en sus poemas, en sus cuentos y novelas; y en ese conjunto de escritores destaca sin duda José Emilio —como destacan también Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y Cristina Pacheco.

Al leer ahora los guiones de José Emilio, esbeltos, breves, agradables, me doy cuenta por qué, al contrario de otros noticiarios, *Cine Verdad* atrapaba la atención de espectadores tan poco enterados como éramos quienes asistíamos a esas salas de barrio a ver películas de luchadores, *westerns* mexicanos, comedias rancheras o melodramas urbanos. No sabíamos ni nos importaba quién estaba atrás de aquellas historias, sólo escuchábamos una voz en *off* que iba narrando lo que se ilustraba en la pantalla.

En uno de estos guiones, escrito en 1969 con motivo de una exposición en homenaje a Marilyn Monroe en la Galería Universitaria Aristos, José Emilio escribe:

Antes que símbolo o alegoría, Marilyn es una sensualidad jubilosa. La música parece nacer de ella misma. Y en la danza que el cine perpetúa, todo el trasfondo se desvanece para que sólo quede la estrella abrazada, besada, pensando en algo que no sabremos nunca, bailando, sintiendo la melancolía del triunfo y la esterilidad final del éxito.

Quienes vivieron esos años pueden cerrar los ojos e imaginar las palabras de José Emilio en la voz grave de Claudio Obregón mientras se suceden las fotos y secuencias filmicas de Marilyn Monroe, teniendo como fondo la música de *The Happening*.

Contra lo que pregonan los mercaderes del templo de la comunicación masiva, José Emilio Pacheco no sacrificó nada en la escritura de sus guiones para volverlos accesibles a la gente; son textos perfectos, escritos con imaginación y rigor, con la ligereza y profundidad que caracterizan su literatura. En ellos habla de Frida Kahlo, muchos años antes de que se volviera una moda; de los aviones supersónicos; del Diamond, un satélite francés de telecomunicaciones; de la Semana Santa en Capulhuac, un municipio al sur del Estado de México. Los temas que aborda son innumerables, fueron alrededor de veinte años los que se dedicó a esa labor cuyos pro-



Hermanos Mayo, cine Ópera, 1948



Cine Palacio, 1947

digios, una tarde de tertulia, me fueron revelados por Javier Perucho, a quien agradezco la confianza.

José Emilio Pacheco —dice Sergio Pitol— es el polígrafo perfecto. Tiene razón, lo es porque en la vastedad de sus escritos no hay lugar para la incuria. Es el polígrafo perfecto porque dedicó muchas de sus horas a la traducción y a la edición en suplementos y revistas, al cuidado de escritos ajenos; a la redacción de textos anónimos —sus editoriales para *Excelsior*, por ejemplo— o de otros que, aunque firmados, no le brindaron mayor reconocimiento, como sus guiones para *Cine Verdad*.

En un cálido ensayo titulado “Inventario”, Gabriel Zaid recomienda: Hay que cuidar la obra de José Emilio Pacheco

respetando los libros que él mismo organizó y revisó, pero recogiendo lo que está a la deriva. Por una parte, lo que haya dejado inédito (incluso grabaciones de sus conferencias, participaciones en mesas redondas, declaraciones, entrevistas). Separadamente, la prosa cuidada y publi-

cada por él mismo, pero dispersa. De ésta hay que hacer el inventario, y proceder a la pepena, por lo pronto tal cual. De esa cantera pueden salir después las ediciones, no se diga las consultas de lectores e investigadores.

De esta pepena maravillosa son resultado *Letras minúsculas* y los guiones de *Cine Verdad*—que merecen ser editados—. Los guiones, además, corroboran el gran respeto que tenía José Emilio Pacheco por el lector anónimo, por los espectadores anónimos como aquellos que en los sesenta atisbamos un horizonte más limpio y más amplio a través de esas pequeñas historias que nos contaron las voces inolvidables de Claudio Obregón o Fernando Marcos y que fueron escritas —no lo sabíamos— por un hombre para el que —dice su hija Laura Emilia Pacheco— todos los días fueron días de entrega, de una entrega permanente a la escritura de poesía, cuentos, novelas, obras de teatro, ensayos, artículos periodísticos y, durante mucho tiempo, a esos guiones que me devuelven el recuerdo de la ciudad y los cines de mi infancia.

Versión editada del texto leído en el Homenaje Nacional a José Emilio Pacheco el 30 de junio de 2014 en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

Un guión rescatado

El rostro de Marilyn

José Emilio Pacheco

Original: M.B.P.
Texto: J. Emilio Pacheco
Voz: Claudio Obregón
Cámara: R. Muñoz
Música: The Happening

C.V. 795-3

Medida: 233'

REPORTAJE MARILYN MONROE

La Galería Universitaria Aristos presenta un homenaje a Marilyn Monroe.

La Exposición multiplica interminablemente un rostro cambiante y siempre idéntico a sí mismo.

La huerfanita Norma Jean, casada con un sargento de policía, se convirtió en la esposa de Joe Di Maggio y luego del escritor Arthur Miller.

Pero todas las íntimas imágenes desaparecen y la realidad de la mujer se ve avasallada por la presencia del gran mito norteamericano de los años cincuenta.

Antes que símbolo o alegoría, Marilyn es una sensualidad jubilosa. La música parece nacer de ella misma. Y en la danza que el cine perpetúa, todo el trasfondo se desvanece para que sólo quede la estrella abrazada, besada, pensando en algo que no sabremos nunca, bailando, sintiendo la melancolía del triunfo y la esterilidad final del éxito.

Las imágenes la convierten en objeto de consumo, en sueño diurno para millones de hombres.

Los recursos del arte se confabulan contra el estatismo.

En el juego de espejos del caleidoscopio, todas las Marilyn componen finalmente un solo rostro que el tiempo no alcanzó a modificar. Y gracias al poderío de los medios visuales permanecerá hermosa y joven para siempre.

Marilyn Monroe es una presencia cinematográfica y, aun muerta, sigue siendo una imagen de la vida. **u**



Marilyn Monroe

Cine Verdad 795, estrenado en las salas cinematográficas el 10 de abril de 1969. Agradecemos la autorización de Cristina Pacheco para la publicación de este texto inédito.

Entrevista con Nadine Gordimer (1923- 2014)

Antes y después del *apartheid*

Xavier Quirarte

Durante su visita a México, como participante en el 68 Congreso del PEN Internacional, la Premio Nobel de Literatura Nadine Gordimer concedió una entrevista en la que habló sobre los logros y las dificultades del régimen democrático en Sudáfrica, el papel de los escritores y la necesidad de escribir sobre la sociedad de nuestro tiempo.

Mientras Mario Vargas Llosa superestrella celebra una conferencia de prensa multitudinaria en la que hace una exaltada defensa del neoliberalismo y la invasión a Irak, al tiempo que cuenta los pormenores de su futuro ensayo sobre *Los miserables* (los de Victor Hugo), a unas cuerdas de distancia Nadine Gordimer participa, como una escritora más, en una sesión del 68 Congreso del PEN Internacional.

En el salón donde se lleva a cabo la reunión pareciera que los flashes han prometido portarse bien. Como si temieran perturbar su figura menuda, no la deslumbran, la acarician. Incluso uno podría jurar que la luz se ha puesto de acuerdo para difuminar con gentileza cada destello de las cámaras y así respetar ese rostro sereno del que proviene la voz sosegada de quien ha denunciado, con claridad y firmeza, las

injusticias del régimen de *apartheid* en su natal Sudáfrica. De figura grácil, desde el primer contacto es evidente que estamos ante una presencia de roca, una mujer de vitalidad envidiable que a los 80 años —cumplidos hace cinco días— no tiene por costumbre ver hacia el pasado.

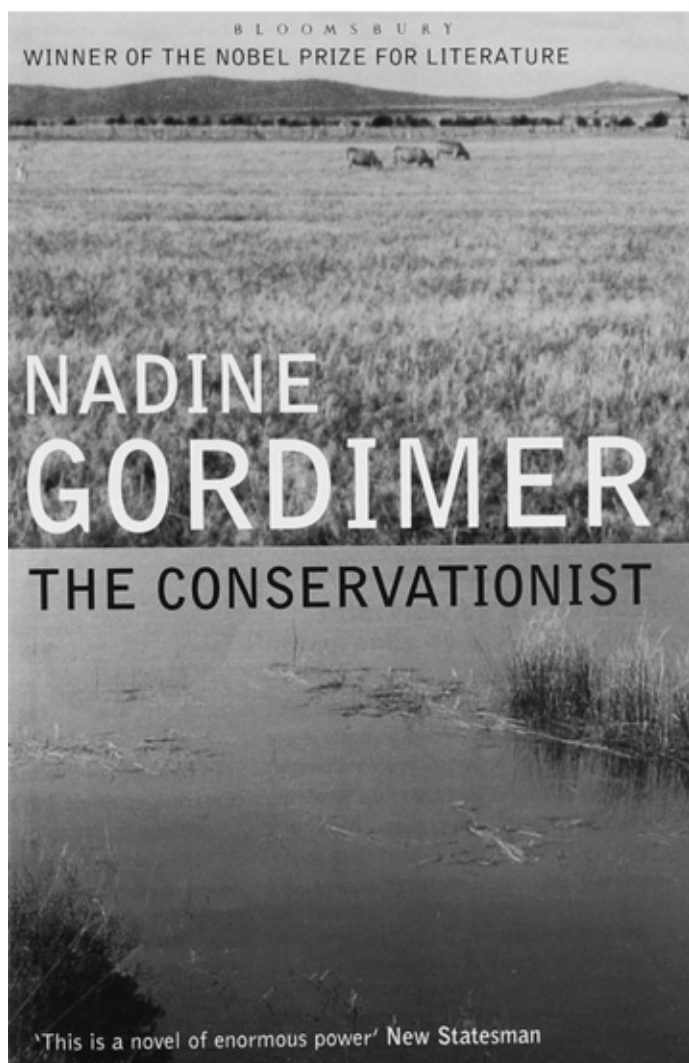
Contrariada porque no tiene un programa de actividades que le explique dónde habrá de estar los siguientes días, acepta con toda cortesía una entrevista al tiempo que le avisan que su petición será resuelta en un momento. Como tratando de limar la aspereza del momento, le decimos que el incidente es resultado del estilo mexicano, a lo que de inmediato responde: “¡Y también está el estilo africano, pero si Nelson Mandela decía: ‘Hay que estar a las nueve’, tenías que estar a las nueve!’”.



Gabriel García Márquez, Nadine Gordimer y Carlos Fuentes, 2006



Nelson Mandela con Nadine Gordimer



SIGLOS DE PREJUICIOS

Una larga relación une a Nadine Gordimer con Mandela, a quien hace referencia en *The Late Bourgeois World* (1966) y las formas adoptadas por el luchador social para combatir el racismo. En 2004 Sudáfrica cumplirá una década de que concluyó la larga lucha contra el *apartheid*, lo que será motivo de celebraciones. Con una claridad de pensamiento que desgrana en cada una de sus palabras, la escritora dice: “Creo que no hemos hecho un milagro —porque el ser humano no tiene la capacidad de hacer milagros—, pero creo que hicimos un trabajo maravilloso. En verdad lo creo, porque algunas personas no entienden bien lo que hemos heredado, lo que cayó sobre nuestros hombros. No fue a partir de 1948, cuando se decretó el *apartheid*, sino desde el siglo XVII cuando los holandeses llegaron a Sudáfrica por primera vez, y luego los ingleses, los alemanes, los franceses y todos los demás. Así que el racismo y los prejuicios tienen siglos y se espera que hayamos hecho una democracia perfecta en una década.

“Por supuesto que no la hemos logrado porque tenemos muchos problemas —agrega—, pero están siendo atacados. Hay alrededor de cuatro millones de personas que tienen agua corriente; eso para la mayor parte de la gente no significa nada, pero piensa en quienes no la tenían antes. Especialmente las mujeres tenían que ir a los arroyos y traer cargando en la cabeza grandes recipientes de agua. La educación es un gran problema porque durante muchas generaciones y en diferentes regímenes nunca fue igualitaria. Ahora, con la misma cantidad de dinero, tenemos que educar a cada niño sin importar su color, religión o posición social. La infraestructura, el edificio para la escuela, los campos de deportes, las bancas y todo lo que quieras, siempre estaban ahí para los blancos, mientras que para los negros era una casucha por cuyos techos se filtraba el agua de la lluvia y diez niños tenían que compartir un libro”.

La escritora asegura que ante estas condiciones lograr la igualdad en diez años es muy difícil. Sin embargo, asegura que se han hecho grandes progresos porque cuentan con un buen ministro de Educación, “quien es un hindú sudafricano —tenemos una población importante de hindúes—. Tenemos un gobierno de unidad nacional con mayoría negra, pero hay ministros blancos, hindúes y de sangre mezclada. Así que creo que, considerando nuestro pasado, puedo ver que estamos haciendo las cosas bastante bien”.

Durante el régimen de *apartheid* la cultura fue una importante fuente de resistencia en Sudáfrica; la propia Gordimer escribió parte de su obra imbuida en este problema. Sin embargo, considera que los escritores deben ser modestos al respecto. “En muy pocas ocasiones los escritores han podido influir en los gobiernos. Si ve-



Nadine Gordimer

mos hacia atrás, al siglo XX, podemos pensar por ejemplo en Albert Camus y Jean-Paul Sartre, quienes tuvieron un influjo en Francia. Pero desde entonces no puedo pensar en ningún país donde ocurra esto —tal vez en Polonia, con Václav Havel—, pero en cualquier otro lado no tenemos un influjo directo. No es nuestro papel y ni siquiera nuestra responsabilidad, nosotros influimos en la gente, que es más importante, y es quien elige a los gobernantes”.

Gordimer considera que la literatura cumple un papel importante en la vida diaria. “Pongamos mi país, por ejemplo: lees las noticias, ves la televisión y te das cuenta de lo que sucede en el momento pero no lo que ocurrió antes. Y son los escritores los que transforman la vida real de la gente en su ficción y sus historias; esto llega al resto del mundo y empiezan a entender lo que el *apartheid* le hizo a la gente en su vida diaria, algo que no podían obtener de los periodistas o de los noticiarios”.

ESCRITORES NUEVOS, PROBLEMAS VIEJOS

Se dice con frecuencia que publicar un libro es una labor cada vez más titánica, sobre todo desde la explosión de los medios de comunicación masiva, algo que debe intensificarse en África. De inmediato, la escritora afirma: “Mira: siempre ha sido difícil, no es hoy más difícil que antes. A pesar de ello, el talento encontrará a un editor. Y en estos días hay un interés no por los escritores de una misma clase —por decirlo de alguna manera—, gente que proviene de una universidad. Los editores buscan escritores que provengan de la tierra, por decirlo de alguna forma; lamentablemente la gente no está leyendo, sino que se la pasa viendo televisión y videojuegos. Ese es un problema para los escritores”.

África vive una época muy conflictiva, explica la autora de la novela *The Conversationist*, con la que ganó el Premio Booker, uno de los más prestigiados de Inglaterra. “Congo está en caos, Burundi está en caos, nombra un país y está igual. Cuando estas guerras son de alguna manera resueltas, o medio resueltas, y las sociedades están fragmentadas, pasa mucho tiempo para que los escritores puedan enfrentarse a esta situación y sean capaces de repensarla y producirla en forma de historias. Como ya vimos, hay una crisis educativa por la falta de dinero, resultado de los conflictos, así que los pequeños periódicos y revistas donde todos los escritores empezamos a publicar cuando éramos jóvenes prácticamente no existen. Las universidades parecen no encontrar dinero suficiente para publicar revistas literarias, algo que sucede en todo el continente”.

Nadine Gordimer espera que en Sudáfrica surjan escritores jóvenes que hablen sobre la vida actual y no que recreen el pasado. “Quiero que escriban sobre esta transición, pero me decepciona porque se escribe mucho, pero la mayoría se refiere al pasado: cómo era Sudáfrica bajo el *apartheid*. Lo que se les está pasando por alto es lo que nos está ocurriendo ahora, cómo estamos viviendo juntos hoy en día con tensiones, frustraciones, alegrías, odios. Hay algunos autores que sí escriben sobre ello, pero es un gran problema que no tengamos lugares donde nuestros jóvenes puedan publicar. Nuestra organización de escritores tenía un periódico muy bueno que se publicaba cuatro veces al año, pero ya no tenemos dinero para editarlo. Solíamos recibir apoyo del exterior, sobre todo de países escandinavos y de Alemania, pero ahora nos dicen: ‘Tienen su propio Departamento de Artes y Cultura en su gobierno, ellos deben darles el dinero’. Y en todos los gobiernos hay dinero para comprar armas, tanques y cosas así, pero el dinero para promover la literatura es otra historia”. **U**

Sobre la traducción de la poesía de César Vallejo

La pregunta y la súplica

Julio Ortega

Uno de los más agudos estudiosos de la difícil escritura de César Vallejo ha participado de cerca en la traducción de poemas de Trilce al portugués y al inglés, al lado de Haroldo de Campos y Clayton Eshleman, notables poetas ellos mismos dotados de una sensibilidad mayor para la traducción. Julio Ortega comparte un fragmento de su libro recién editado César Vallejo. La escritura del devenir.

Me ha tocado colaborar con dos traductores de la poesía de Vallejo, el poeta y crítico brasileño Haroldo de Campos y el poeta norteamericano Clayton Eshleman, ambos de lenguaje metapoético y fervorosos practicantes de la traducción como una forma dialógica distintiva, capaz de recrear un poema ajeno en la lengua propia. Tratándose de traducir *Trilce* (1922), la noción de lengua de nacimiento se torna problemática: estos poemas de Vallejo, en contacto con otros idiomas, han probado su capacidad de demostrar que toda lengua es ajena o, mejor dicho, aprendida. No se deben, como los poemas de Rubén Darío, al “genio de la lengua”, sino más bien, a su materialidad significativa, a su forma, dicción, escritura y coloquio. Es decir, a la duración y el grafismo, que la lengua natural hace funcional y que el poema pone en tensión, crisis y exploración.

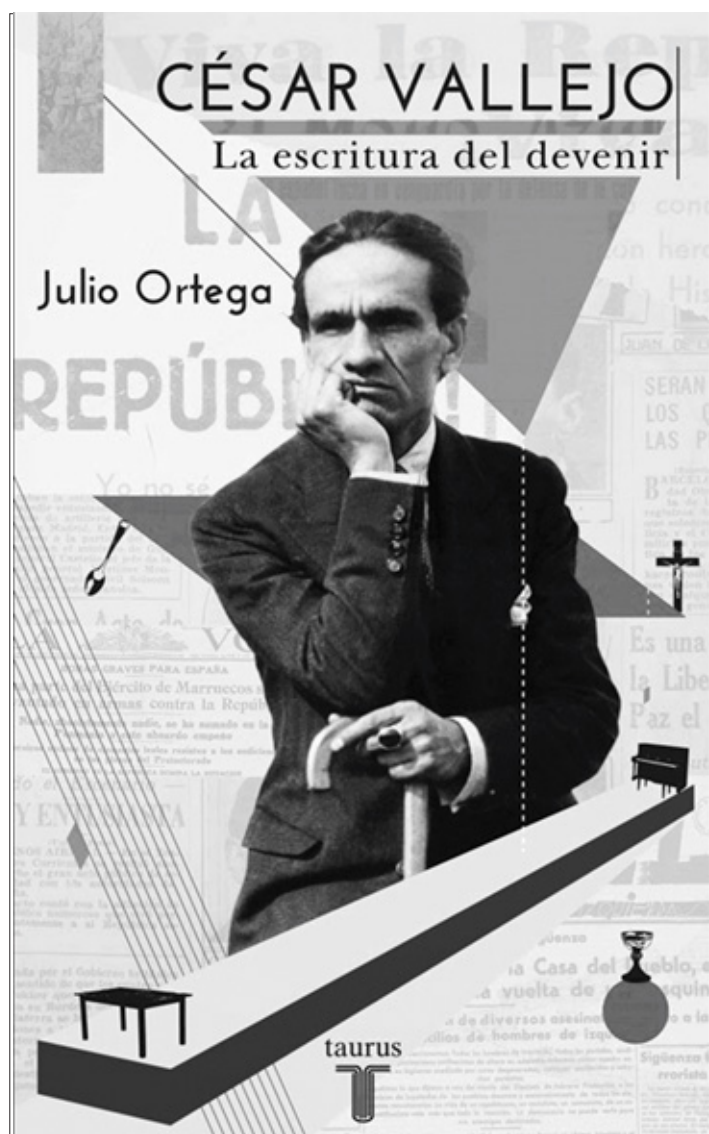
Es cierto que lo que se pierde en la traducción es la poesía, y también es cierto que todas las palabras del poema están en el diccionario salvo la poesía misma. En Vallejo advertimos que desde la función representacional del lenguaje, partiendo del consenso de su referen-

cialidad, el poema desencadena una subversión de lo literal para explorar la materialidad, emotiva y cognitiva del mundo en el lenguaje. No porque crea que el lenguaje es una pérdida de la sustancia sino porque la crítica del lenguaje que le ha tocado vivir (entre la primera posguerra, la crisis del sistema económico y la Guerra Civil española) le impone la urgencia de rehacer el coloquio para situar al lenguaje como una forma de conocimiento de la crisis: si las palabras ya no responden por la historia moderna en ruinas ni por la pérdida del idealismo, las verdades generales y la centralidad del humanismo, la poesía debe responder por la actualidad del futuro. Se trata de una opción política, la de construir la diferencia del lenguaje ante el extravío de los discursos que han perdido horizonte y proyección. Por eso, Vallejo y su poesía están siempre situados: son una demanda de lo específico, que a su vez exige desmontar el edificio funcional de las representaciones y construir las nuevas preguntas, la nueva percepción, capaz de ver mejor y revelar más. No es un mero utopismo voluntarista sino una epistemología forjada desde los márgenes.

nes de la modernidad, desde la búsqueda de una nueva forma heterogénea, y desde el “principio esperanza” en los poderes populares y las lecciones de futuridad. Es, claro, un mapa trasatlántico de corrientes alternas, cuyo lenguaje, puesto al límite, construye a sus próximos interlocutores en los movimientos sociales de relevo. A veces sólo legible en términos de su propio hermetismo, este lenguaje se debe a su consiguiente hermenéutica.

En el mapa trasatlántico del poeta (Lima-París-Madrid), el lenguaje se demuestra libre de las genealogías de agravio y consolación y, más bien, desplegado en su trabajo sobre la actualidad. Es un lenguaje español no del exilio ni de los escritores hispanoamericanos afincados en Europa, sino, más distintivamente, trasatlántico; esto es, de las varias orillas del español como lengua internacional de una actualidad artística, política y comunicacional que se forja en ese crucial periodo parisino de Vallejo. Desde su orilla, Vallejo escribe en un escenario ampliado por el idioma. El desarrollo de la prensa y del género social de la época, la crónica; la convergencia de vanguardia artística y política; la importancia de la traducción y el cine; la revuelta estudiantil contra los saberes arcaicos; el ingreso de las mujeres en

la política crean los géneros urgidos de presente y agudizan el sentido temporal que el poeta busca formular, no sólo para sintonizar con él sino para intervenir, entre opciones y definiciones, en ese paisaje de relevos. Este carácter trasatlántico de su operativo poético hace que su interlocutor implícito sea una figura dialógica correpresentada en el coloquio: a esa instancia se dirige cuando se excusa, a propósito de los burros peruanos: “Perdonen la tristeza”. Escribe, por ello, desde un español acendrado por el aparato retórico conceptista, cuyo modelo es seguramente Quevedo; y en un horizonte del coloquio urbano, empírico y antitético, con regusto paradójico, echando mano al formidable repertorio de los formatos y normas, desde la oratoria sacra y la jurídica hasta la epístola, el acta, el inventario, y explorando siempre las estrategias y texturas del coloquio. Y escribe para un espacio de lectores interpolado por el mismo lenguaje español de su tiempo, que políticamente está comprometido con la crítica de las ideologías del pasado, todas de orden colonial y autoritario; y en movimiento abierto desde la crisis y la crítica, hacia la mezcla, lo heterogéneo y lo mestizo, que es el signo de lo moderno, forjado por el cuestionamiento de las



César Vallejo

formas apolíneas (de la armonía con mayúscula) que en los años de entreguerra han elaborado las nuevas disciplinas sociales y las vanguardias artísticas. La etnología, la crítica a la lírica hecha por Bataille, el negrismo y el culto del jazz, el imaginario caribeño y mexicano, entre otras formas de ruptura estética, alimentan el registro del poeta, que rehúsa las escuelas al uso y demanda una desnuda autenticidad y una nueva representación. Por lo mismo, la actualidad es para Vallejo una forma histórica del futuro. Y la escena trasatlántica, un trayecto de ida y vuelta del nuevo arte y los nuevos públicos, que se proyectan como una matriz de futuridad.

Haroldo de Campos (1929-2003), hacia 1984 pasó un semestre en Austin, como profesor visitante, y entre las varias intervenciones que planeamos juntos, me comprometió en uno de sus proyectos: la traducción al portugués de los poemas de César Vallejo, pero sólo de aquellos que fuesen imposibles de traducirse. Haroldo, que había aprendido chino para traducir a Li Po y entender mejor la teoría del ideograma de Pound, y hebreo para

traducir pasajes de la *Biblia* y adivinar la dicción de Dios, no se iba a amilanar por el hermetismo de Vallejo. De modo que dedicamos varias mañanas a descifrar (o “transcrear” como prefería él) unos poemas de *Trilce*. En un estado de entusiasmo, Haroldo repetía con vehemencia, como un conjuro, nuestro poema favorito, el XXIX:

Zumba el tedio enfrascado
Bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a
ingrata línea quebrada de felicidad.
Me extraña cada firmeza, junto a esa agua
que se aleja, que ríe acero, caña.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico
¿por dónde romperás, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, Luna.

Haroldo de Campos produjo, por fin, esta versión:

Zumbe o tédio enfarruscado
Sob o momemto improdutido e água-ardente.

Passa uma paralela a passo
ingrato de requebrada linha de felicidade.

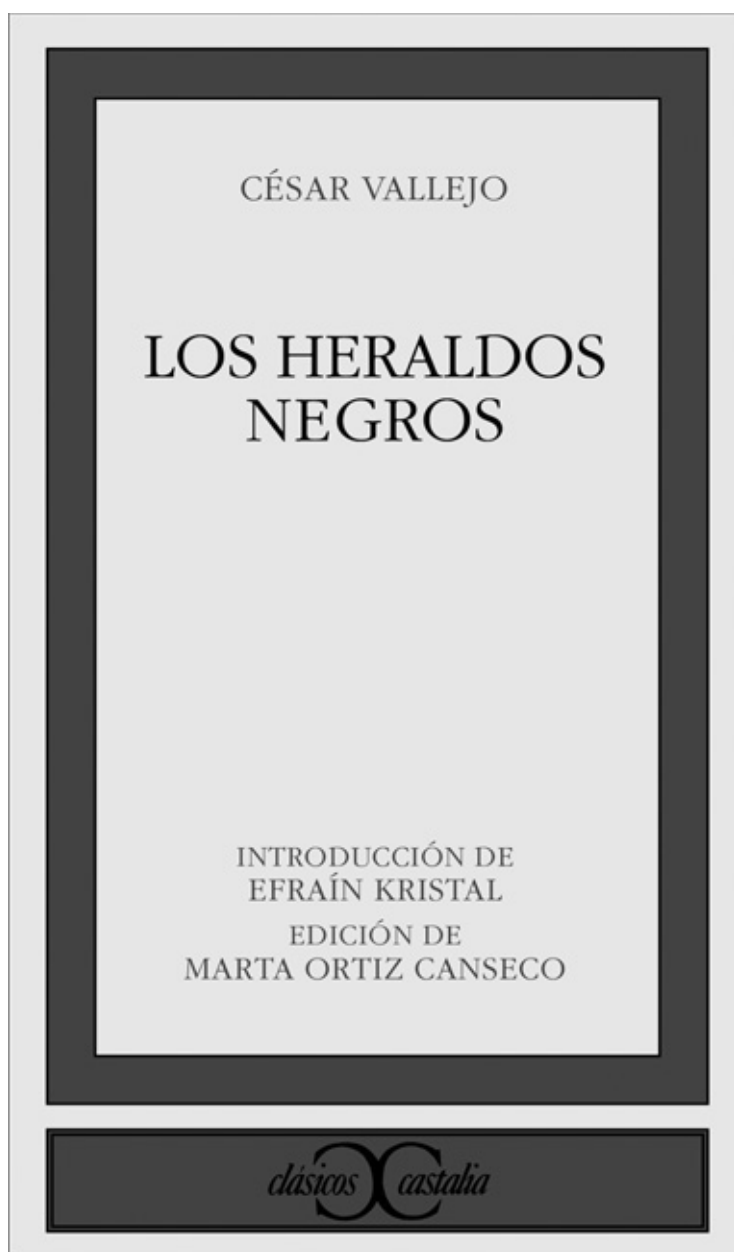
Estranha-me toda firmeza, à beira dessa
água que se afasta, aco que ri, ardente, água.

Fio retemperado, fio, fio binomico,
onde te vais romper, nó, górdio de guerra?

Encouraza este equador. Lua.

La traducción mantiene las cinco vocales del primer verso, y prefiere de las acepciones de “caña” (caña de azúcar, ron de caña o aguardiente) la más metafórica, aunque el juego de figuras polares (líneas paralelas y líneas quebradas, fijeza y agua) es invertido: caña deja las paralelas y pasa a las fluidas. Por lo demás, el poema es en español más hermético y severo, más ceñido y concentrado; en la versión portuguesa resuena más vocálico y aliterativo, quizá más fluido que hierático. El último verso era saboreado por Haroldo gracias a la elocuencia de ese punto seguido, que añade una pausa dramática de admiración. Es una nota por demás vallejana: un punto que resuena mudo.

Clayton Eshleman (1935), poeta y traductor norteamericano, a quien conocí a fines de los años sesenta cuando pasó un tiempo en Lima investigando el español de Vallejo, que traducía mientras controlaba el de-



mótico limeño, vino a Providence, con una beca para traducir *Trilce*, el verano de 1989. Clayton había demostrado ser un traductor capaz de asumir el sistema del poeta que traducía, aprendiendo en el proceso la lengua poética como otro idioma, y había mantenido con *Poemas humanos* un diálogo fructífero, pero *Trilce* fue un mayor desafío. Le advertí que *Trilce* era intraducible incluso al lenguaje español, pero armado de diccionarios y primeras versiones de esos poemas al inglés, trabajamos metódicamente hasta que, quizás inevitablemente, me excusé de la empresa colectiva y quedé en el proyecto de mero responsable de la edición del texto en español, establecido para esa edición bilingüe. Su versión es la siguiente:

Bottled tedium buzzes
under the moment unproduced and cane.

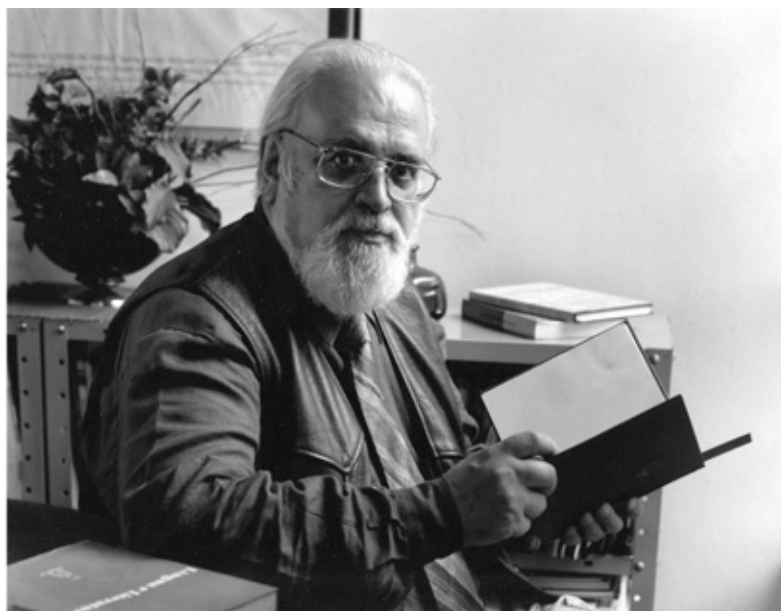
A parallel turns into
an ungrateful broken line of joy.
Each steadiness astonishes me, next to that water
that recedes, that laughs steel, cane.

Retempered thread, thread, binomic thread
—where will you break, knot of war?

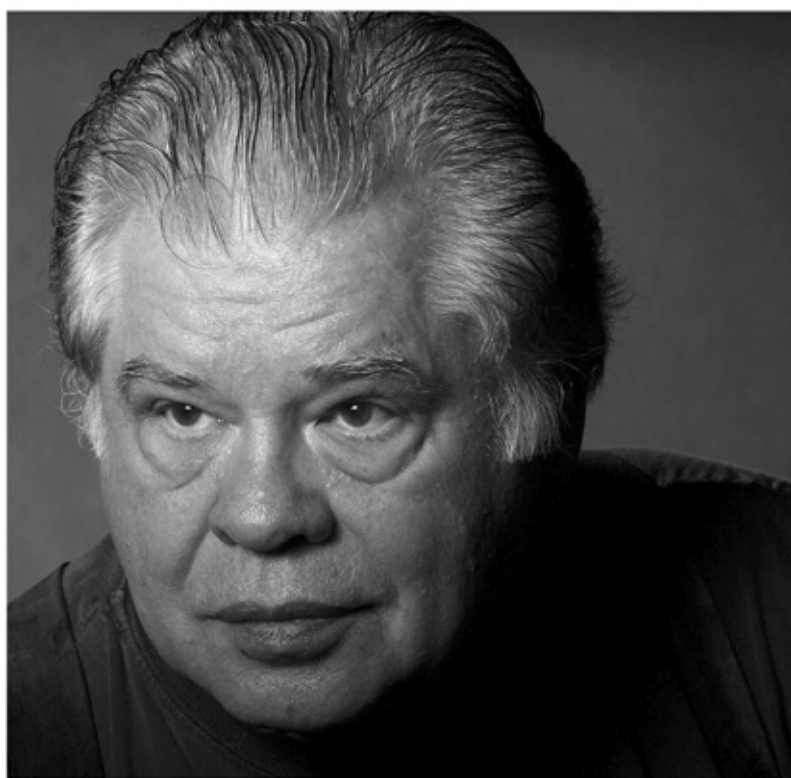
Armor-plate this equator, Moon.

El poema, en inglés, es más activo que en español. Aparece dinamizado por los verbos y, tal vez, termine siendo más extraño en inglés de lo que es en su propio idioma. En cambio, el resonar consonántico del inglés comunica a esta traducción un valor fónico más dramático y ardoroso.

Tal vez el exceso de alusiones en este poema no demande recomponer una figura: no se trata de un cuadro cubista, a pesar de su construcción geométrica. Cabe, por ello, asumir que no tiene otro significado, ni explícito ni latente, que su juego alusivo, el cual, finalmente, es una elisión. La suma de las imágenes, irónicamente, produce una resta: dice más para decir menos. Por ello, podríamos leerlo como una lección de anatomía poética: el poema late insólito y suficiente, pero su drama es la inexorable geometría de lo lineal. En ese sentido, sería un metapoema: su lectura y su traducción sólo pueden ser literales. Su lógica expositiva es impecable, su modo de significación una figura en la corriente del coloquio. Sólo sabemos lo que vemos: un proceso de inminencia que reflexiona sobre su propio enigma. El instante no se produce, se incumple y repite. Recuerda a un poema de la cárcel donde el tiempo es un “Mediodía estancado entre relentes” (*Trilce*, II). Lo que deducimos posee su propia suficiencia: una figura geométrica pasa de línea recta a línea quebrada, en nombre de la felicidad; y el agua que corre y se pierde, burlescamen-



Haroldo de Campos



Clayton Eshleman

te, subsume cualquier firmeza, igualándolas. El hilo de la vida ha hecho un nudo, quizás el lazo amoroso que de dos nombres hace uno, pero irá a romperse pronto. El ecuador es otra línea frente a la luna, que es circular. Protégeme, le pide el poema a esta personificación mítica, donde respira la idea de lo femenino, de lo materno, ante la fatal fijeza de lo lineal, quizá del mediodía solar y su tedio vital. (Otros lectores han visto un relato, en clave, de amor desdichado: la amada se ha ido con otro, la pareja ha terminado; así lo han hecho Marco Martos y Elsa Villanueva en *Las palabras de Trilce*, 1989).

Pero son la pregunta y la súplica, esas convocatorias al diálogo, las que introducen, con el coloquio, la imagen de una temporalidad desanudada. **u**

Miguel Sabido y su Teatro Sagrado

Rituales de poder

Jaime Labastida

A partir de una contraposición entre el teatro griego y las representaciones rituales del México antiguo, el poeta y filósofo Jaime Labastida revisa las aportaciones del libro Teatro sagrado de Miguel Sabido. Mientras en Grecia el espectador se encontraba aparte del espectáculo presenciado, los pueblos originarios de México participaban de manera activa en los rituales.

Este libro nos arroja al rostro una serie de interrogantes que acaso nunca podamos despejar. Al propio tiempo, nos propone un haz de problemas dignos de la mayor atención. En especial, creo, el que se refiere a la manera como se ha producido, en México, el proceso de la *aculturación*.¹ Se reduce, y hasta el absurdo en ocasiones, el efecto del encuentro brutal entre los pueblos amerindios y los conquistadores españoles. Por un lado, se dice que la cultura prehispánica fue cortada de tajo y que se impuso a los pueblos sometidos la lengua y las costumbres de los europeos. Por otro, se afirma, no sin razón, que la nuestra es una cultura mestiza, híbrida, el fruto de la unión entre dos visiones no sólo diferentes sino incluso opuestas del mundo. Las dos tesis, contradictorias, poseen una gran dosis de verdad. A pesar de haber sido sometida, la cultura, la lengua y la visión mítica de los pueblos amerindios están aún vivas en nuestro país, por un lado. Por otro, no se puede reducir un fenómeno

complejo (la construcción del México actual) a la mera suma de dos elementos.

Las dos tesis se apoyan en causas y hechos de no poco peso. ¿Cuál de las dos debe prevalecer? Es cierto que la Corona española insistió, a lo largo del virreinato, en la necesidad de enseñar la lengua española a las comunidades amerindias, pero no es menos cierto que los misioneros no acataron las órdenes reales: aprendieron las lenguas nativas y adoctrinaron en ellas a los pueblos de Mesoamérica. Por esta causa disponemos de un gran número de diccionarios y gramáticas de las lenguas náhuatl, otomí, purépecha, maya, cahita o zapoteca.² En

¹ Véase el libro, clásico ya, de Gonzalo Aguirre Beltrán, *El proceso de aculturación*, volumen 3 del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos (UNAM, México, 1957). La aculturación significa, en última instancia, sostiene Aguirre Beltrán, “contacto de culturas”.

² Ascensión Hernández Treviño afirma con toda razón que, de igual manera como Elio Antonio de Nebrija partió del latín para elaborar su *Gramática sobre la lengua castellana*, los misioneros novohispanos arrancaron de Nebrija para “cimentar el estudio de las lenguas amerindias”. (“Gramáticas, diccionarios y libros religiosos del siglo XVI” en Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, *Historia de la literatura mexicana*, tomo I, *Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 359. Sólo por lo que toca a la lengua náhuatl, Miguel León-Portilla reconoce la existencia de casi veinte gramáticas elaboradas en los tres siglos virreinales (“Literatura en náhuatl clásico y en las variantes de dicha lengua hasta el presente” en el mismo tomo I de *Historia de la literatura mexicana*, op. cit., p. 164).

tanto que las comunidades pudieron conservar sus tierras y costumbres, su cultura se mantuvo.

A pesar de la agresión de que han sido objeto, las comunidades originarias guardan muchos aspectos de su visión mítica. No omito subrayar que en los dos siglos de vida independiente, la mayoría nacional hispanohablante ha minado la base material de las comunidades amerindias de manera brutal y en proporción mayor a la destrucción que ocurrió en los tres siglos del virreinato. Las Nuevas Leyes de Indias, promovidas por Bartolomé de las Casas, dividieron a la población de la Nueva España en dos segmentos. Por un lado, la República de los Indios; por otro, la República de los Españoles, sin que una pudiera tocar a la otra. Tras de la Independencia, por las Leyes de Reforma, las tierras comunales fueron poco a poco *desamortizadas*, quiero decir, entraron en la circulación mercantil. Las leyes de la república concedieron a los habitantes de la nación una sola categoría jurídica, la de *ciudadanos*. La población dejó de segmentarse en *españoles* (sean *peninsulares* o *criollos*), *indios* y *castas*, para adquirir la condición de *mexicanos*. Se estableció, por lo tanto, la igualdad de todos ante la ley (tal vez una igualdad *ficción*, imaginada).

En *Teatro sagrado*, Miguel Sabido nos muestra la persistencia de un diálogo entre la cultura amerindia y la europea y pone ante los ojos fenómenos culturales que persisten a lo largo de más de cinco siglos. ¿Qué sucede?, preguntemos. México es complejo y plural. Hay un México híbrido, mestizo, no cabe la menor duda. Pero ese México híbrido no es sólo el que está formado por la mayoría nacional, la que habla español. Hay en México muchos Méxicos, híbridos y complejos. Entre otros, aquel México profundo, soterrado, que vive y que se expresa por todos los poros de la nación. Lo integran diversas etnias amerindias, que tampoco son ni pueden ser ya homogéneas porque han recibido, con matices diferentes, el impacto occidental.

No podemos olvidar que los pueblos amerindios siguen vivos, que su lengua y su cultura están presentes en la vida del país. El Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali) ha levantado un censo extraordinario por el que se informa, con todo detalle, el número y el lugar donde se localizan los hablantes de once familias lingüísticas amerindias. Estas once familias, a su vez, se dividen en 68 agrupaciones lingüísticas (tradicionalmente llamadas lenguas), que se fragmentan en 364 variantes lingüísticas.³ Así, los hablantes de lenguas originales, monolingües o multilingües, ascienden a cerca del diez por ciento de la población de nuestro país. La cifra oscila alrededor de diez millones de personas, o

³ Inali, *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, SEP, México, 2009.



Miguel Sabido y Jaime Labastida

© Javier Navarro

sea, cuatro veces superior a la que sumaban los habitantes del territorio en el año aciago de 1521 en el que Cortés y sus huestes culminaron la conquista del señorío mexica de Tenochtitlan. Por lo tanto, hay que saber cómo vive cada uno de esos pueblos y cómo ha hecho suya la impronta occidental. Las variantes abundan. Los yaquis y los mayos de Sonora y Sinaloa se entrecruzan con la población mestiza, cultivan tierras de regadío y usan tractores modernos. Los tarahumaras habitan en las barrancas agrestes de la sierra de Chihuahua. Los coras y huicholes viven en los parajes de la Mesa del Nayar y conservan, casi intactas, sus costumbres y lenguas. Los tzeltales y los tzotziles, dispersos por los Altos de Chiapas, se visten con *cotones* de lana. Las mujeres nahuas de la Sierra de Puebla adornan sus vestidos blancos con corales sintéticos que vienen de Japón. A su vez, las indígenas incas de Ecuador y Perú se tocan con sombreros de fieltro, por supuesto que occidentales.

Estos pueblos han asimilado algunos rasgos de la cultura occidental y la han incorporado en su visión del mundo. Coras y huicholes asumen, pongo por caso, en el tronco vital de su cultura, ciertos aspectos de la religión cristiana, pero la han transformado en algo propio. Para ellos, en la Semana Santa, Cristo equivale al Sol y los judíos que cubren su cuerpo con betún, que lo persiguen y lo crucifican, son los astros que por la tarde y la noche lo opacan y lo matan.⁴ Estas muertes son, si

⁴ A partir de los estudios hechos por el gran etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss, que realizó una expedición a la Sierra del Nayar entre 1905 y 1907, se ha desplegado, en fechas recientes, una serie de ensayos de primer nivel a propósito de los coras y los huicholes. La obra más importante de Preuss es *Die Nayarit-Expedition*, publicada en Leipzig en 1912. Existe una compilación de sus ensayos, hecha por Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit*. Estu-

se puede decir así, de carácter simbólico (o mejor, mítico), ya que, por las mañanas, ocurre lo inverso. En la cosmología mexicana, al igual que en la cora, cada amanecer, Huitzilopochtli, el Sol, mata a sus hermanos, los Centzon Huitznahua (Cuatrocientos o Innumerables del Sur), los astros, y degüella a su hermana, Coyolxauhqui, la Luna. Además, cada solsticio de invierno, Huitzilopochtli, el Sol, vuelve a nacer desde las entrañas de su madre, Coatlicue, la Tierra. Y cada 52 años nace otra vez, renovado, en la ceremonia del Fuego Nuevo. Los ciclos se repiten, pues, todos los días, todos los años, todos los siglos.

A diferencia de lo que relatan los diversos textos egipcios, mesopotámicos y occidentales sobre el nacimiento del cosmos (desde la *Epopéya de Gilgamesh* hasta la *Cosmogonía* de Hesíodo y el *Génesis* bíblico), en donde los hechos son hechos de una vez y para siempre y en los que el tiempo es pensado y descrito bajo la forma de una línea recta trazada de izquierda a derecha, tal como se escribe en Occidente, o sea, con un inicio cierto y definitivo, en Mesoamérica, por el contrario, la línea del tiempo es circular. Se repite, una y otra vez, todos los días y todos los años. Lo que sucede cada día, sucede cada año y cada ciclo de 52 años. Huitzilopochtli (el Sol) nace y muere todos los días (y todos los solsticios de invierno, lo dije) y todas las noches se hunde en las aguas primordiales sobre las que se sostiene el caimán, Cipactli, la Tierra, que lo devora. Por su parte, los astros duermen durante el día.

Se trata, lo diré una vez más, de una visión mítica del mundo. ¿Hay todavía restos de esta cosmovisión entre los pueblos vivos de México? Por supuesto. Pero en ellos se han incrustado, de manera fragmentaria, rasgos decisivos de la cultura occidental, fundamentalmente aquellos que se derivan de la religión cristiana. Los pueblos mesoamericanos, por lo tanto, participaron antes y participan ahora en un trabajo

dios sobre coras, huicholes y mexicanos (INI/CEMCA, México, 1998). Con devoción ejemplar, Jesús Jáuregui, Laura Magriñá y Margarita Valdovinos han propuesto una serie de trabajos sobre la zona del Nayar, que no tiene paralelo. Destaco, de Laura Magriñá, *Los coras entre 1531 y 1722* (INAH/Universidad de Guadalajara, México/Guadalajara, 2002); de Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, *Flechadores de estrellas* (INAH/Universidad de Guadalajara, México/Guadalajara, 2003); de Margarita Valdovinos, “Le cerf chasseur et le maïs agriculteur: l’identité des divinités dans les *mitotes* náyeri” (*Journal de la Société des Américanistes*, París, 2008), “De la acción ritual a los cilindros de cera” (*Baessler-Archiv*, Berlín, 2008), “La materialidad de la palabra. La labor etnolingüística de Konrad Theodor Preuss en torno a su expedición a México” (*Baessler-Archiv*, Berlín, 2012). Por mi parte, he intentado alguna aproximación al concepto de mito en diversos ensayos: “El pensamiento mítico de los coras” y “El mito de los Cinco Soles” (*Cuerpo, territorio, mito*, Siglo XXI Editores, México, 2000); “¿Filosofía o pensamiento mítico?” (*El encantador divino. La Nueva España desde la Academia Mexicana de la Lengua*, AML, México, 2014) y “Lengua y mundo en la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala” en mi libro *El universo del español, el español del universo* (AML, México, 2014).

constante y ritual: mantener vivo el cosmos. Miguel Sabido lo destaca.

En ese mismo sentido, no podemos hacer caso omiso de cuánto el grueso de la población mexicana, la hispanoparlante, ha asimilado de los pueblos amerindios. Esta aculturación se expresa en el léxico, la culinaria o las costumbres. Si hacia la mitad del siglo XX estaba vigente en algunos círculos intelectuales de nuestro país la búsqueda de una cierta entidad metafísica a la que se daba el nombre genérico de *mexicano*, la investigación antropológica pone ahora el acento en la diversidad y estudia, hasta el mínimo detalle, rasgos y costumbres de los pueblos amerindios. La búsqueda de la *identidad nacional*, por una parte, y de la *entidad genérica*, por la otra, condujo al olvido de muchos matices particulares, en tanto que puso el acento en una *abstracción*, lo *mexicano*, y postuló una *entidad genérica* llamada *México* (un México extraño, homogéneo, en el que se anulaban y disipaban las diferencias. Por *entidad genérica* entiendo la *abstracción* que indaga por la *identidad nacional* y que hace caso omiso de la particularidad). El México ficticio se expresó en la tendencia filosófica que buscaba (en realidad, construía teóricamente) un México *idéntico a sí mismo*, un México que, gracias a la revolución, había hecho una *súbita inmersión en el interior de sí mismo*.

Esta indagación filosófica fue cultivada, con notable ahínco, entre otros, por Samuel Ramos, José Gaos, Emilio Uranga, Jorge Portilla, Leopoldo Zea, Luis Villoro, Jorge Carrión, Abelardo Villegas... Acaso haya culminado, en el doble sentido de que alcanzó su nivel más alto y al propio tiempo inició su declive, cuando Octavio Paz publicó en 1950 *El laberinto de la soledad*.⁵

Ahora bien, el libro de Miguel Sabido nos muestra la faceta de una de las varias y posibles fusiones de las tradiciones prehispánicas y coloniales. Se trata del teatro y los coloquios, quiero decir, del intercambio de palabras e ideas entre dos maneras, diferentes, acaso antagónicas, de concebir el mundo. Miguel Sabido le da un nombre a esa experiencia; la llama *teatro sagrado*. Me detendré en el examen de este sintagma: *teatro sagrado*.

Tanto la palabra *teatro* cuanto la práctica del mismo nacieron en la Grecia clásica. ¿Qué quiero decir? ¿Cómo

⁵ Cabe destacar, entre otros muchos, los textos siguientes: Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (primera edición, 1934); José Gaos, *Filosofía mexicana de nuestros días* (UNAM, México, 1954); Emilio Uranga, *Análisis del ser del mexicano* (Editorial Porrúa y Obregón, México, 1952); Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo. Y otros ensayos* (la primera edición es de 1954; la que ahora cito es de Era, México, 1966); Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México* (El Colegio de México, México, 1954); Abelardo Villegas, *La filosofía de lo mexicano* (FCE, México, 1960); Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (FCE, México, 1950). Es necesario añadir que, desde 1952, en la editorial Porrúa y Obregón, Leopoldo Zea creó y dirigió la colección México y lo mexicano: el primer título publicado fue una colección de ensayos de Alfonso Reyes, *La x en la frente*.

me atrevo a levantar tamaña afirmación? ¿Acaso no había *teatro* en las culturas previas a la helena? El *teatro* ¿es un producto, pues, de la cultura occidental? En las sociedades homotaxialmente anteriores a la griega, ¿no se produjo el fenómeno que llamamos *teatro*? ¿Qué significado prístino tiene el concepto de *teatro*? La voz española *teatro* viene del latín, que la adoptó del griego, y no por casualidad. La voz θέατρον tiene como raíz el sustantivo θεᾶσθαι, que significa *espectáculo*, *contemplación*.⁶ La misma raíz está en el concepto de *teoría* (θεωρία), un término complejo que designaba lo mismo al magistrado enviado a recoger los oráculos de Apolo que, en la Atenas de Platón, una actividad filosófica suprema (la contemplación del Bien, la Verdad y la Belleza). Para lo que deseo subrayar, baste decir que θέατρον designaba aquel espacio en donde se re-presentaban las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes. En este espacio había actores que se cubrían el rostro con un προσωπίον (careta o *máscara* del teatro). La palabra latina equivalente es *persona*: así el actor se hacía *personaje*. Se sabe que los actores de la tragedia helena clásica eran varones y que las mujeres no podían subir a la escena. Eran hombres, cubierto su rostro con una *persona*, los que re-presentaban los papeles femeninos de Yocasta o de Antígona. El actor era el *hipócrita* (ὑποκρίτης), o sea, el que *finje*.⁷ El término no es gratuito. El actor de teatro *finje ser la persona a la que re-presenta*.

⁶ Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Éditions Klincksieck, París, 1980, bajo la entrada θεᾶσθαι.

⁷ Pierre Chantraine, *op. cit.*, bajo la entrada ὑποκρίτης. Este verbo ha sido productivo en extremo. Posee múltiples significados: *separar*,

He utilizado, y no por azar, este conjunto de conceptos para hacer notar que el *teatro*, en la Grecia clásica, igual que en la Edad Moderna y la Contemporánea, o sea, tanto en el teatro isabelino como en el teatro del Siglo de Oro español, había logrado separar en dos segmentos, al propio tiempo diferentes y complementarios, a los actores y a los espectadores. También había logrado algo tan decisivo como lo anterior: que el actor guardara distancia frente al *personaje*, que fuera un *hipócrita*, que re-presentara su papel, en una palabra, que *finjiera*. Así, la gente iba al teatro a contemplar, pero no a *participar*. El *espectador* estaba *fuera* de la escena, en todos los sentidos: miraba, gozaba, sufría y, pese a todo, no participaba de modo *activo* en aquello que los actores re-presentaban para él. Podía padecer los efectos de la καθαρισθῶ o de la αναγνωρισθῶ, pero no era parte de la *escena*. El *espectador*, pues, sólo *veía*. Debo recordar que *specio-is* significa *mirar* y dio, en español, la palabra *espejo*, el verbo *especular* y el sustantivo *especulación*.⁸

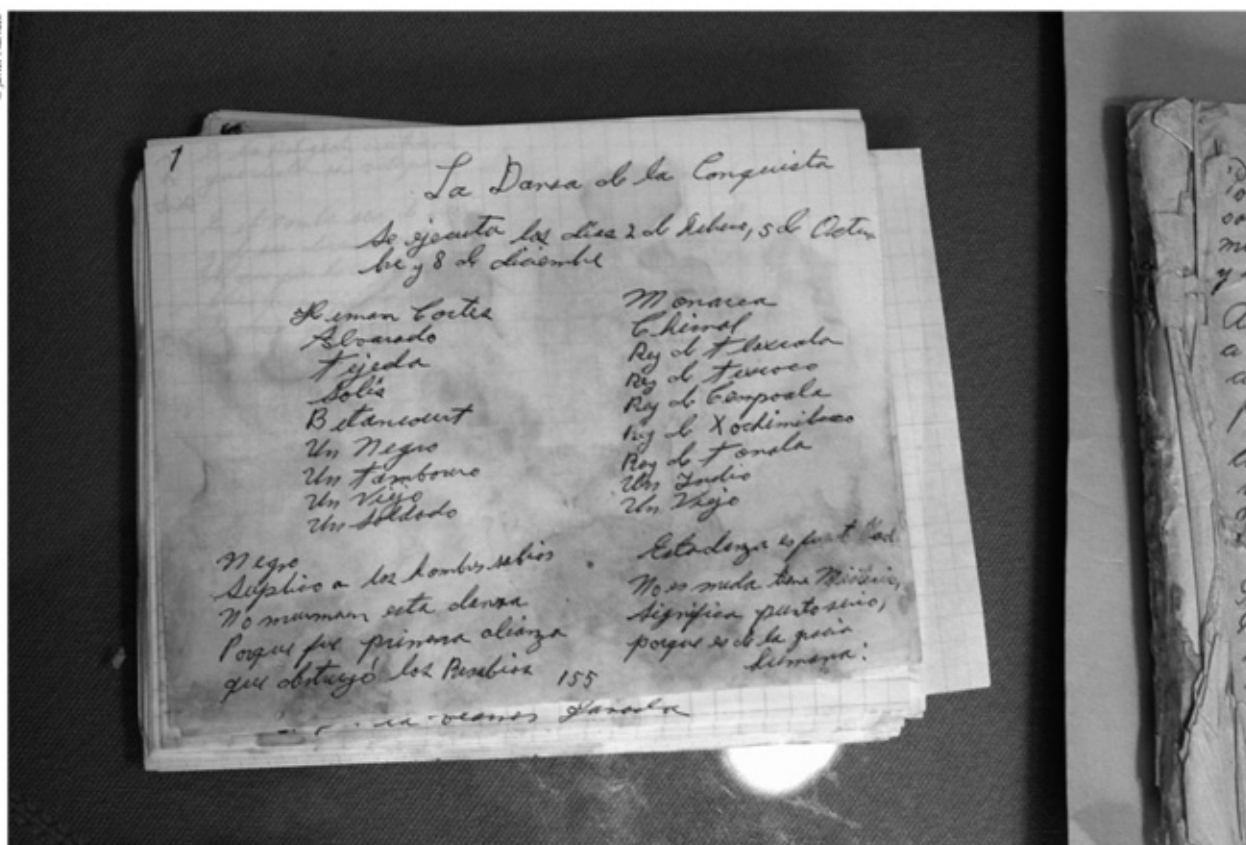
dividir, *cortar*, *decidir*. Hipócrates lo usó con frecuencia para describir, en el lenguaje médico, la *etapa crítica* de alguna enfermedad (cuando el enfermo se agrava o se alivia: ver, de Pedro Laín Entralgo, *La medicina hipocrática*, Revista de Occidente, Madrid, 1970 y *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Anthropos, Barcelona, 1987). Del verbo κρίνειν se derivan, en español, los sustantivos *crisis*, *crítico*, *criterio*. Por otro lado, la voz *máscara*, como se sabe, proviene del árabe.

⁸ Aristóteles, *Poética* (edición trilingüe —griego, latín y español— de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974). García Yebra vierte καθαρισθῶ como *purgación* o *purga* y αναγνωρισθῶ como *agnición* (término técnico del teatro) o *reconocimiento*. Anatole Bailly dice que καθαρισθῶ significa “purificación” y “expiación”; que a veces indica la “víctima ofrecida para un sacrificio expiatorio” (*Grand Bailly. Dictionnaire grec-français*, Hachette, París, 2000). Bajo la entrada *specio-is*,



Miguel Sabido con algunos documentos rescatados por él mismo sobre las fiestas sagradas de México

© Javier Navaró



En Mesoamérica, ¿se produjo algo semejante a lo que he descrito? No, desde luego que no. Los cantares, los himnos o los textos recogidos por Andrés de Olmos y Bernardino de Sahagún; el enorme cúmulo de palabras que hallamos en el *Códice florentino*, ¿qué son?⁹ El *tlamatini* nahua se inclinaba sobre el códice abierto ante sus ojos, señalaba con el índice alguno de los jeroglifos y decía, en aquella celda en penumbras del Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, “aquí está lo que se sabe de...”. El *texto* plasmado por Sahagún se halla, por lo tanto, fuera de *contexto*. No es un texto para ser representado por *actores* ni para ser visto por un conjunto de *espectadores*. No hay en ese ritual una división tajante en dos segmentos (de un lado, *actores*; de otro, *espectadores*). El pueblo entero, por el contrario, *participa* en las ceremonias rituales y forma parte activa del rito sacramental.

El texto lo dicta un sabio, un *toltecatl*. Pero el texto, transliterado a la grafía de la lengua española, en su origen se acompañaba de música: era un canto ritual con el que se danzaba (era parte sustancial del rito sagrado). Alguno de esos textos estaba vinculado a Huitzilopochtli; otro a Quetzalcoatl (en verdad, pues, a multitud de deidades, como lo muestra Miguel Sabido); era acompañado de *chirimías* y de *atabales*. Se decía, se can-

taba, se bailaba en las fiestas comunales (la del *calpulli* o la de todo el pueblo). Se repetía, una vez y otra vez, a lo largo de la ceremonia. Era un texto *sagrado*. Si ese *texto* es desprendido del *contexto* de su enunciación; si es desgajado del ceremonial y del contexto *mítico* en el que es producido, la atención se centra, y eso es lo que hacen Olmos y Sahagún (sin que les sea posible hacer otra cosa), por encima de todo, en actos de orden lingüístico. Olmos y Sahagún desean *entender las palabras*, lo que significa (o puede significar) aquel texto que el sabio nahua dicta (o escribe). Pero ni Olmos ni Sahagún pueden captar la realidad mítica profunda del texto que transcriben: desean anularlo, combatirlo, destruirlo. Hoy, en cambio, nuestra obligación es *recontextualizarlo*, situarlo en su contexto.

Toco ahora la otra parte del sintagma que nos propone Miguel Sabido.

¿Qué es lo *sagrado*? ¿Qué significa esta palabra? Se opone, por supuesto, a lo *profano*. ¿Qué diferencia hay entre lo *sagrado* y lo *profano*? ¿Puede hacerse *sagrado* cualquier acto de la vida cotidiana? ¿De qué materia intangible estamos hechos los seres humanos? A los mexicanos, ¿qué materiales fósiles nos forman? Ignorados tal vez, no por eso menos vivos, estos fósiles se acumulan en nuestras vidas. ¿De qué manera? Muchas culturas ha habido (las hay, todavía) en las que este residuo sutil que se llama lo *sagrado* forma parte integral de la vida. En esas culturas, lo *sagrado* está inmerso en lo *profano* y es difícil separar un aspecto del otro. Retomo la tesis de Mircea Eliade: “Una de las principales diferen-

A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots*, Éditions Klincksieck, París, 1979.

⁹ Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, edición facsimilar, Gobierno de la República, México, 1979. El libro lo imprimió Giunti Barbèra en Florencia.

cias que separa al hombre de las culturas arcaicas del hombre moderno reside precisamente en la incapacidad que este tiene de vivir la vida orgánica (en primer lugar, la vida erótica y la nutrición) como un sacramento”. Para el hombre moderno, añade Eliade, los actos eróticos o los actos nutritivos son meros hechos fisiológicos, en tanto que “para el hombre de las culturas arcaicas son sacramentos”, es decir, “ceremonias por las que entra en comunión con la *fuera* que representa la Vida misma”. *Hierofanías y kratofanías* las llama Eliade, o sea, formas en las que *se muestra lo sagrado*, rituales por los que se hace aparecer lo *sacro*.¹⁰ En este aspecto profundo, la vida toda de los hombres de Mesoamérica estaba presidida por la *sacralización* de lo cotidiano y es correcto lo que observa Miguel Sabido.

Añado otro aspecto, que estimo decisivo. La raíz de la palabra *sacrificio* es *sacer*. Sacrificar significa hacer sagrado, por la muerte ritual, a un ser vivo (hombre o animal). ¿Por qué, pregunta Émile Benveniste, la palabra “*sacrificar* quiere decir, de hecho, *ejecutar*, cuando propiamente significa *hacer sagrado*”? Así, para que una bestia se vuelva *sagrada*, hay que “separarla del mundo de los vivos”. Por lo tanto, el *sacerdos* es el que está “investido de los poderes que lo autorizan a *sacrificar*”.¹¹ El *sacerdos* tiene derecho de matar, pero con esto se convierte en un ser humano aparte: sobre sus hombros “lleva una verdadera mancilla que lo pone al margen de la sociedad de los hombres: hay que huir de su contacto”.¹²

George Dumézil ha descubierto, como propias del mundo indoeuropeo, tres funciones básicas. Una se halla definida por la inteligencia (es la de los sacerdotes y los gobernantes); otra, por la fuerza física (agrupa a los guerreros); la tercera, por la riqueza (la forman los productores: agricultores, artesanos, comerciantes).¹³ Las mismas tres funciones las hallamos en otros pueblos, igual en Mesoamérica que en África o Polinesia. Podrán no estar plenamente desarrolladas, pero lo cierto es que existen. Entre los mexicas, pongo por caso, los agricultores son también guerreros. A su vez, los sacerdotes cumplen funciones bélicas y de gobierno. Así, el señor, el *tlahtoani* (o el cacique)¹⁴ es, al mismo tiempo, el jefe de todo el pueblo, el supremo sacerdote y el máximo

guerrero. Por esta razón no puede ni siquiera ser tocado. Lo sagrado es *tabú* y conduce a la muerte (o a lo santo). Los rudos soldados españoles se asombran del trato que se le prodiga a Motecuhzoma (lo consideran producto de una reverencia mayestática): ignoran, desde luego, que su cuerpo está investido de un poder superior, el de la muerte. Tampoco alcanzan el saber profundo de la concepción mítica del mundo.¹⁵

La guerra florida proporcionaba cautivos que eran llevados al sacrificio; en esa guerra, los guerreros no podían matar a los que combatían: los capturaban. De acuerdo con el relato de Bernal, Cortés fue atrapado en el fragor de la batalla y, sin embargo, pudo ser rescatado por sus compañeros.¹⁶ ¿Por qué se deseaba *capturar* a Cortés? ¿Por qué no *matarlo allí mismo*? Creo que la razón profunda es esta: les estaba prohibido a los guerreros mexicas matar: debían llevar al cautivo a la Casa del Dios, el *teocalli*, para que fuera allí sacrificado. Sólo el *sacerdos* podía realizar el prodigio de matar, aun cuando siempre en una fiesta ritual.

Esta fiesta ritual era celebrada alrededor de la pirámide, en la cúspide de la cual sólo se hallaban los sacerdotes. El pueblo, abajo, participaba del rito: bailaba, cantaba, tocaba atabales y chirimías. Luego, el cuerpo del sacrificado rodaba por la escalera: se había convertido en alimento sagrado y se podía entrar en comunión con él. Ese mismo ritual, por más simbólico que ahora nos parezca, se produce en el llamado misterio de la misa católica. Un pan ázimo y un vino aguada se vuel-

huatl que se deriva del verbo *tlahtoa*, *hablar*. Así, el señor es *el que habla con autoridad*. Rémi Siméon lo reconoce como *el que habla bien* y, por extensión, *gran señor, gobernante, príncipe* (*Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, traducción de Josefina Oliva de Coll, Siglo XXI Editores, México, 1977. La primera edición francesa fue hecha en París el año de 1885).

¹⁵ Señala Mircea Eliade que en las sociedades arcaicas, presididas por el mito y el ritual, el rey (en nuestro caso, el *tlahtoani*) “es un depósito lleno de fuerzas”; por lo tanto, nadie se puede “aproximar a él sino guardando ciertas precauciones: el rey no puede ser tocado ni mirado de manera directa; incluso, no se le puede dirigir la palabra. En ciertas regiones, el soberano no puede tocar la tierra, ya que podría aniquilarla por las fuerzas que se acumulan en él; por consecuencia, debe ser transportado o caminar sobre tapetes” (*op. cit.*, p. 28). ¿Acaso no ocurre algo semejante con Motecuhzoma, según los testimonios de Cortés y de Bernal? Los europeos no entienden el sentido de esta actitud y la consideran, dentro de los cánones occidentales, como “reverencias” debidas a la “majestad” que posee el señor mexica, ya lo dije. Pero, en realidad, se trata de un tabú.

¹⁶ En la batalla de Xochimilco, al sufrir un “desmayo” el caballo que montaba Cortés, “los contrarios mexicanos, como eran muchos, echaron mano a Cortés e le derribaron del caballo... y en aquel instante llegaron muchos más guerreros mexicanos para si pudieran apañarle vivo” (Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Manuscrito “Guatemala”, edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, El Colegio de México/UNAM *et al.*, México, 2005, capítulo CXLV, folio 148 r, líneas 14 y ss., p. 437). Más adelante, Bernal dice: “por manera que apañaron los mexicanos dos de los soldados mochos d’espuelas de Cortés, de los cuatro que llevaba, y vivos los llevaron a Guatemuz e los sacrificaron” (*ibidem*, p. 443). En Biblioteca Clásica de la RAE, pp. 587 y 595.

¹⁰ Mircea Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Payot, París, 1953, p. 40. *Hierofanía* y *kratofanía* son neologismos que Eliade construye con dos voces griegas; de un lado, *hierofanía* se forma con *ιερός*, “sagrado” y con el verbo *φαίνω*, “mostrar”, “sacar a la luz”. A su vez, *kratofanía* se forma con ese mismo verbo precedido por la voz *κράτος*, “dureza”, “fuerza”, “poder”. El *DRAE* sólo reconoce la voz *hierofante*.

¹¹ Émile Benveniste, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, traducción de Mauro Armíño, Taurus, Madrid, 1983, p. 350.

¹² Émile Benveniste, *ibidem*, p. 351.

¹³ Georges Dumézil, *Mythe et épopée. L’idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Gallimard, París, 1968, *passim*.

¹⁴ *Cacique* es voz caribe. En las islas, aún guarda una connotación positiva, en tanto que en México ha adquirido una acepción despectiva. Equivale a *señor*, *tlahtoani* o jefe del pueblo. *Tlahtoani* es voz ná-

ven *carne y sangre* del cordero de Dios, que toma para sí los pecados del mundo (*agnus dei qui tollis peccata mundi*, según dice Juan en su Evangelio). Destaco este aspecto decisivo: el pueblo se purifica a través del sacrificio: el sacrificado acumula en su cuerpo el miasma (o los pecados) que la sociedad tiene en su seno: en él se expían todas las culpas. El *cordero de dios*, por lo tanto, recoge él mismo la suciedad moral acumulada y libra al pueblo del pecado.

El hombre que se dirigía al sacrificio había sido capturado en una guerra, ya lo dije. Lo asombroso es que llamaba padre (*notatzin*) a su captor y, a su vez, este le otorgaba el nombre de hijo (*nopiltzin*).¹⁷ El cautivo no

¹⁷ Recojo el testimonio que ofrece Bernardino de Sahagún: “El señor del cautivo no comía de la carne, porque hacía de cuenta que aquella era su misma carne, porque desde la hora que le cautivó le tenía por su hijo (*ca iuhqui nopiltzin*), y el cautivo a su señor por padre (*auh in malli quitoa ca notatzin*), y por esta razón no quería comer de aquella carne” (sigo la lectura que ofrece Ángel María Garibay, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México, 1956, tomo I, p. 146; Garibay moderniza la grafía). En el *Códice florentino*, el pasaje pertenece al Libro II, capítulo 21, columna izquierda; los textos nahuas, a la columna derecha (folio 23).

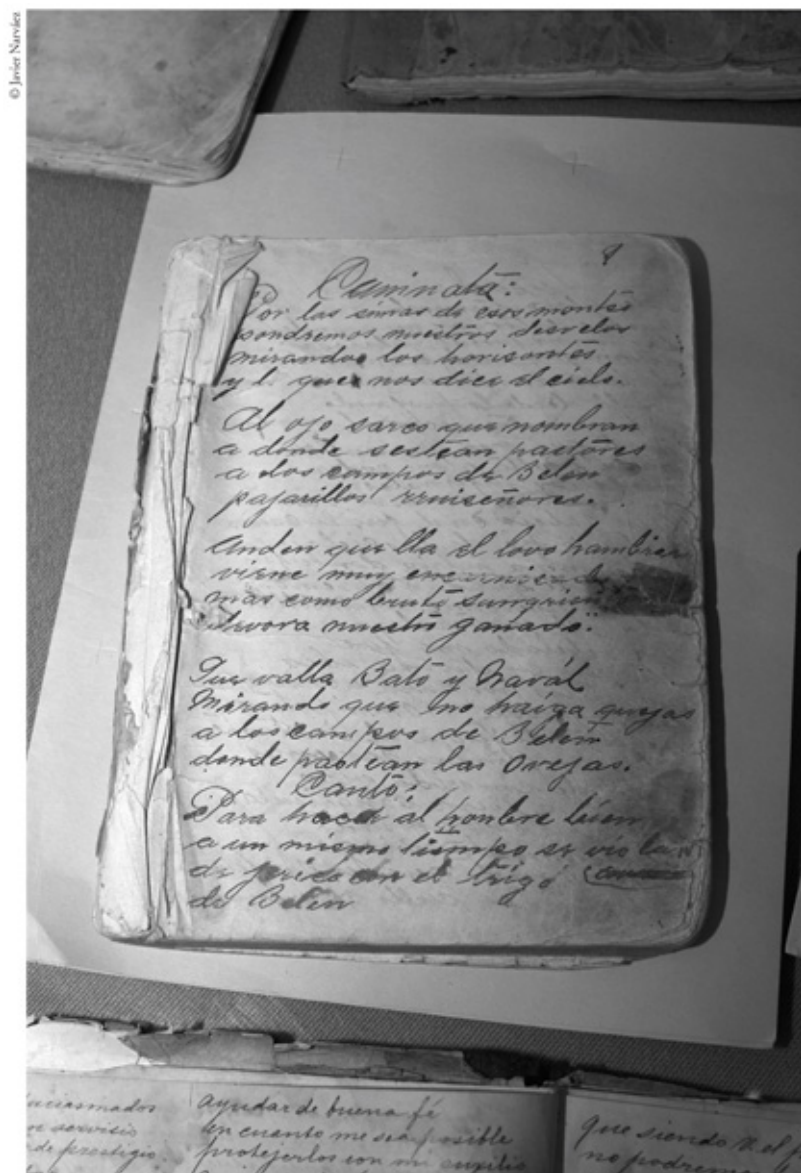
se consideraba, como hoy lo podríamos suponer, una *víctima*, sino el cuerpo de un dios. No sufría de cárcel y se paseaba en libertad por el poblado. Lo alimentaban y lo coronaban de flores.¹⁸

Los misioneros advierten de inmediato que les resulta imposible hacer que los hombres de Mesoamérica entren en las iglesias. Inventan entonces las capillas posas y las capillas abiertas. Por esa causa, el atrio monumental es un invento de la recién formada Nueva España: el sitio en el que pueden estar los indígenas. Desde dentro de la iglesia, en un balcón, un sacerdote católico se dirige al pueblo. No cabe la menor duda: los franciscanos transforman el ritual mítico mesoamericano y le otorgan una nueva dimensión. Para ellos, los amerindios tienen una religión, pero, a su juicio, se trata de una religión distorsionada, hasta *demoniaca* en ocasiones. Si no pueden destruirla (lo intentan, por supuesto: destruyen pirámides, derrumban ídolos, queman códices), la asimilan a la liturgia católica. Ya que el pueblo no entra en las iglesias, sus atrios se convierten, ahora sí, en grandiosos escenarios en los que se representan el nacimiento y la pasión de Cristo, la anunciación de María, las guerras de moros y cristianos y, hoy, hasta la batalla del 5 de mayo en Puebla.

La diferencia es clara. En el teatro occidental, quienes asisten a él se hallan en un *escenario*: miran y contemplan un *espectáculo*. En el ritual mesoamericano, el pueblo forma parte indisoluble del acto y *participa* en él. Danza por la mañana, por la tarde y por la noche, canta el himno sagrado, se *transforma* en lo que *desea ser* (astro, serpiente, Sol); no finge, no es un actor, no es un *hipócrita*. Su acción le da vida a la Tierra. Si danza, hace llover, conserva el ritmo de las estaciones, obliga a que las plantas del maíz se renueven, a que la caza le sea propicia. El sentido *sacro* o, mejor aún, *mítico*, de ese ritual se pierde a partir de la conquista. Los misioneros lo aprovechan y lo transforman en un *teatro evangelizador*.¹⁹

¹⁸ Imposible aceptar las cifras que dan los misioneros sobre el número de cautivos que se sacrificaban en las ceremonias colectivas. Cabe señalar que la captura de guerreros para los sacrificios era recíproca: los tlaxcaltecas tomaban también guerreros mexicas para llevarlos a sus *teocallis*. El sacrificio ritual se hacía en pocas ocasiones y sólo se podía comer carne sacramentada. En la *Relación de Michoacán*, informe de Jerónimo de Alcalá al primer virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza, se da cuenta del engaño urdido por Tariácuri, *calzontzin* purépecha, en contra de su enemigo, Çurúmban. El engaño consistió en que a Çurúmban se le dio a comer la carne de una persona que no había sido debidamente sacrificada. Cuando la hubo comido, un enviado de Tariácuri le dijo la verdad. Çurúmban tuvo tal asco que se “quedó en el patio gomitando la carne” del falso sacrificado, sin poder lograrlo (Jerónimo de Alcalá, *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechucacán*, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, Morelia, 2000, Lámina VI, pp. 390 ss.).

¹⁹ Véase el reciente libro de Germán Viveros, *Escenario novohispano*, AML, México, 2014.



A partir de ese momento histórico, como lo muestra Miguel Sabido, se da la primera fusión entre las dos concepciones del mundo, la amerindia y la europea. Los franciscanos respetan aspectos básicos del ritual anterior, pero lo revisten con las tradiciones cristianas. Miguel Sabido nos muestra el conjunto, rico y variado, de las ceremonias de los pueblos amerindios y su carácter *sagrado*. Esas ceremonias se hallaban integradas de modo pleno en la vida cotidiana del amerindio, como ya lo he dicho, y no había separación entre lo *sacro* y lo *profano*. Se trataba de *rituales* por medio de los que el pueblo entraba en perfecta comunión con lo sagrado. En la Edad Mítica todo está vivo: el Sol, la Luna, los astros, la Tierra, esta piedra, la lluvia, la pirámide misma (hecha por el pueblo, era vista empero como si fuera un ser vivo). Desde el centro del *altepetl*, desde el *ombli-go* de aquel centro ceremonial, desde aquel *axis mundi* se veía, no sin asombro, el paso del Sol por los solsticios y los equinoccios: el conjunto de las pirámides trabajaba como si fuera un inmenso reloj astronómico. Por esta causa el calendario mesoamericano fue tan exacto: se podía *ver el tiempo con los ojos* y observar los *pasos del Sol en la bóveda celeste*.²⁰ La cosmovisión mesoamericana no había dividido en dos conceptos abstractos *tiempo* y *espacio*. Las investigaciones arqueoastronómicas contemporáneas han destacado el vínculo estrecho que existe, en Mesoamérica, entre la arquitectura y la visión de la bóveda celeste (un conjunto sagrado). Por esto mismo, los centros ceremoniales mesoamericanos están dispuestos como vastos marcadores solares. La pirámide misma era una réplica del ascenso, el orto y el ocaso del Sol.²¹

²⁰ *Altepetl* es definido tanto por Alonso de Molina como por Rémi Siméon como *poblado*. Se forma con dos raíces: *atl*, agua, y *tepetl*, cerro: el cerro que brota o nace de las aguas primordiales, la pirámide sagrada, el centro ceremonial desde el que se observa el camino del Sol por el cielo (de ahí que sus pasos se puedan dibujar).

²¹ Ver el extraordinario libro *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, edición de Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Lucrecia Maupomé, UNAM, México, 1991, *passim*. Diversos autores demuestran en él que los centros ceremoniales de mayas, mexicas y aun de los pueblos actuales están ordenados de acuerdo con lo que nosotros llamamos “puntos cardinales”, o sea, los cuatro cuadrantes de la superficie terrestre (*tlalipac*) y el punto axial, el centro. Esto forma un *quin-cunce* en donde el cielo es sostenido por cuatro árboles sagrados y por cuatro parejas de dioses que encarnan el viento (este impide que el cielo caiga sobre la Tierra). Es más que probable que esta visión mítica del cosmos sea la que se plasma en el mito náhuatl de los Cinco Soles. Munro S. Edmonson en *Sistemas calendáricos mesoamericanos. El libro del año solar* (UNAM, México, 1995, traducción de Pablo García Cisneros; primera edición inglesa, 1988) muestra la pasmosa unidad de los calendarios usados en la región mesoamericana a lo largo de dos y medio milenios (su primera expresión se halla en Cuicuilco, el año 739 a. C.). ¿Cómo es posible que pueblos sin escritura, que hablaban tantas y tan diferentes lenguas pudieran lograr este prodigio? ¿Se transmitían de manera oral sus “cálculos matemáticos”? Lo considero imposible. Creo que compartían un patrón cultural común: la unidad se debe, a mi juicio, a la precisa observación del tránsito del Sol por solsticios y equinoccios por medio de marcadores exactos (determinados cerros, por ejemplo, o pirámides construidas conforme a cánones severos).



Muchos antropólogos del siglo XIX, llenos de asombro ante estos hechos, les dieron el nombre de *animismo*, voz que viene del latín *anima*, alma, y distorsiona el sentido de la visión mítica del mundo, en tanto que en la concepción mítica no hay división entre *cuerpo* y *alma* (este concepto se produce en una etapa *homotaxial* posterior). En la vasta cosmovisión de la Edad Mítica, el conjunto del universo se conduce como un ser vivo: posee voluntad propia; se debe sostener un diálogo con él, como con otro ser humano: hay que alimentarlo (darle sangre, por ejemplo, de hombres y animales). Así, el Sol necesita vivir; la Tierra, que nos nutre (es nuestra madre), precisa ser satisfecha: la lluvia es el semen que la preña. Estos rituales no son, según creo, representaciones teatrales, en el sentido occidental del término. Sí son, en cambio, y en esto le cabe toda la razón a Miguel Sabido, actos sagrados, es decir, *hierofanías*, rituales de *poder* (*kratofanías*) por las cuales el mesoamericano desea dominar el mundo que le rodea.

¿Qué sucede en el proceso de la conquista de Tenochtitlan? En este punto se enfrentan dos conceptos antagónicos de hacer la guerra. Los mesoamericanos no desean, en las *guerras floridas*, conquistar territorios;

lo que buscan es someter poblaciones a su dominio. Los europeos, por el contrario, lo que quieren es lograr el dominio de un territorio, con todo lo que le es adyacente (incluidos los seres humanos). Parecen acciones con propósitos idénticos; en modo alguno lo son. Los mesoamericanos tenían el sentido (jurídico, si podemos decirlo así) de la *posesión*, no el de la *propiedad*. En sus guerras, obtenían lo que en el mundo occidental se llama *tributo* y que en la tradición mesoamericana recibía el nombre de *tequitl* (en el espacio dominado por los incas se llama *mit'a*): servicios y trabajo, por un lado; entrega de bienes, por el otro (así se levantaron todos los centros ceremoniales, igual aquí que en Egipto: con trabajo forzado, *tequitl*, no con trabajo de esclavos). Los europeos, en cambio, someten territorios. Mientras que los mesoamericanos realizan una guerra *pactada* según determinadas reglas (nunca combaten de noche y no matan en el curso de la misma), los europeos, por el contrario, pelean de día y de noche. No sólo se estrellan, uno contra el otro, el hierro y el pedernal (una vasija de barro contra una marmita de hierro, como lo escribió certeramente Alfonso Reyes); se trata del contraste entre dos conceptos opuestos de la guerra.²²

²² Adolph Bandelier, "Sobre el arte de la guerra y el modo de guerrear de los antiguos mexicanos" en Lewis H. Morgan y Adolph Bandelier, *México antiguo*, edición y prólogo de Jaime Labastida, segunda edición, Siglo XXI Editores, México, 2004.

Los mexicas fueron vencidos. El señorío tenochca se derrumbó y, con él, la mayor parte de los ritos y las ceremonias de los pueblos amerindios. Poco a poco, los europeos realizaron una conquista tras otra. Nuño de Guzmán avanzó hacia el Occidente; Pedro de Alvarado y Pedrarias Dávila hacia el sur; Francisco de Montejo se apoderó del territorio de Yucatán. Entre estas ruinas, materiales y morales, los pueblos amerindios guardaron lenguas, ritos y costumbres. Miguel Sabido resalta la fuerza que tienen esos rituales que persisten, llenos de vigor, tras cinco siglos. El teatro sagrado se guarda en la memoria de nuestro pueblo y en él se fusionan, con múltiples variantes, dos vastas visiones del mundo, la europea y la mesoamericana.

Miguel Sabido nos ayuda a comprender la complejidad de las fusiones que existen, hoy, en la cultura mexicana. Ante la *ficticia* imagen propuesta por filósofos que buscaban la *esencia del mexicano*, debe subrayarse la pluralidad que posee el México actual. Hay muchos Méxicos. El más importante es el que deseamos elevar en el horizonte, el México moderno que nos es preciso construir, viendo el futuro. Acaso podríamos concluir diciendo que este libro nos muestra un México plural, diverso, un vasto y complejo mosaico de lenguas, ritos, culturas y costumbres en pleno desarrollo. Así, pues, Miguel Sabido ha rescatado, con un amor profundo, la multitud de fiestas sagradas que aún están vivas en México. Debemos agradecerlo. **u**



Una ofrenda para Valente Arellano

Felipe Garrido

Poco antes de cumplir 20 años, un joven torero y motociclista murió en un accidente ocurrido en su ciudad natal, Torreón. Este joven, de cuya muerte se acaban de cumplir tres décadas, había debutado en la Monumental Plaza de Toros de la Ciudad de México. Se trata del novillero Valente Arellano, quien se volvió una figura enseguida.

La Fiesta es una ceremonia sobrecogedora. Un acto de culto, un rito, un sacrificio a los dioses, ávidos de sangre. El oficiante de luces y la víctima armada, la estocada culminante, los fieles estremecidos: la más honda huella de nuestra espiritualidad. Yo no soy un aficionado. Soy un practicante remiso que acude a la turbadora solemnidad con inconstancia censurable. Yo nunca vi en la plaza a Valente Arellano.

Valente Arellano entró en mi vida cuatro años después de su muerte. Algún día mi amigo Fernando Martínez me invitó a Torreón, donde él dirigía la Casa de la Cultura. Esa noche, de pronto el atestado vestíbulo del Teatro Isauro Martínez quedó en silencio: una mujer partía plaza. El cabello recogido, el rostro en alto, de negro hasta los tobillos, sin más joyas que los ojos y la boca. Me apresuré a lanzar el corazón a su paso,

para que lo marcara con su huella. Ahí sigue, tendido a sus plantas.

Aquella dolorosa llevaba a su hijo acunado en el pecho. Ahí lo conserva. Ahí lo tendrá hasta el último de sus días. Desde que mi vida se hizo una con la suya Valente vive conmigo. Conozco el lampo de su gloria y he escrito sobre su tragedia. Muchas veces, en videos, yo solo porque Sonia no se atrevía, vi al matador jugarse la vida. Su presencia conmigo ha sido constante; lo llevo dentro, como llevamos todos a nuestros muertos. De eso trata “La rosa eterna”: un canto de muerte y desolación, y también de amor, vida y esperanza. Muerte y vida son inseparables, y la vida es más poderosa que la muerte. Un día, Sonia volvió a vestir de color. Hoy estamos aquí para dar vida a Valente y para que su vida nos sostenga. Leo mis versos:

LA ROSA ETERNA

Antes de que nadie la cantara
la rosa ya existía.
Antes del tiempo y la memoria.
Tan vieja como el mar,
como la noche nueva su fragancia inextinguible.

Yo tuve a mi lado una rosa adolescente.
Era perfecto su talle;
su risa, los resplandores de una fuente.
No conocía el miedo,
así el toro de la noche la rondara hechizado.

Un golpe de ciego viento helado
opacó sus ojos, envileció su aroma,
quebró el baile entre las astas figurado.

Rosa herida, rosa rota,
rosa de párpados vencidos,
rosa de agujeros, rosa de ceniza,
palacio en ruinas, rosa perforada,
rosa desmedrada, rosa de sombras, rosa de nada.

Sea maldita la muerte de la rosa.

Pero atiende al corazón.
Oye crecer en él la rosa de mañana,
la rosa que resurge,
la rosa rediviva, la rosa restaurada.

Temblabas al besarme, triste rosa enlutada.
Temblabas como de frío.
Como una tenue promesa nació tu fuego,
rosa del río y del desierto.
Creció la hoguera en altas llamaradas
concéntricas y abiertas
como el confín de arena,
rosa de luz definitiva,
rosa que me hiciste rosa, rosa enamorada,
rosa que eres una sola rosa duplicada.

En mi tierra desolada tú eres la única rosa.

Ya no quiero recordar el dolor de la rosa,
el aroma que vistieron nuestras ropas de luto,
los muertos que el rosal guarda en sus raíces,
las noches y los días de tormenta,
la rosa al aire deshojada.

Hoy quiero la rosa en llamas.

Yo soy aquel que te cubre de rosas
tendido al borde de tu sueño,
fresca rosa de hierba, copal y lava.
Ven a mí, de ti misma enjoyada.
Bajo el velo de las sombras vastísimas, ven;
a la rosada luz de la aurora, ven;
bajo el radiante sol en celo, ven;
ven al amparo de la tarde encantada.
Dame la dulzura de tu rosa secreta,
rosa de sangre y lágrimas y tiempo,
rosa erguida como una torre de victoria,
rosa total, enardecida,
belleza ideal, rosa esperada,
caricia entresonada,
rosa entre todas elegida.

Como una rosa salvaje
al golpe de la ola la claridad estalla.
Deslumbra su fulgor.
Cae la rosa atravesando el agua.
Llega la luz como una flor abierta.

Envueltos en la luz que se renueva
día con día hay que volver a la rosa;
la rosa de hoy, la rosa de mañana,
la rosa heráldica que repite tu nombre
en cinco letras dividido,
la rosa que renace en cada rosa
fiel a su propia quemadura,
la rosa de purpúreo magisterio,
la rosa humilde que florece en rosa,
la rosa eterna que en mi canto vive.

Paz y Quevedo Polvo enamorado

Juan Pellicer

El estudioso mexicanista Juan Pellicer, investigador de la Universidad de Oslo, rastrea la fascinación de Octavio Paz por un famoso soneto de Francisco de Quevedo, a través de las reflexiones y parodias literarias que el poema le sugirió en diferentes momentos de su vida a nuestro Premio Nobel, en una relación intertextual emblemática de dos grandes figuras de la poesía universal.

*“Después de la bomba atómica”
Polvo serán, mas ¿polvo enamorado?
ROQUE DALTON*

*Pero cuando el cosmos vuelva al hidrógeno original
—porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos de convertir—
no resucitaréis solos, como fuisteis enterrados,
sino que en vuestra carne resucitará toda la tierra:
la lluvia de anoche, y el nido del reyezuelo,
la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina,
el amor del cardenal, y el tractor de mayo.*

*Estrellas nacen de estrellas
y debemos nuestra existencia corporal
a eventos ocurridos hace billones de años
en estrellas que vivieron y murieron
mucho antes que el sistema solar comenzara.
Y volveremos a ser gas de estrellas otra vez.*

*Hidrógeno seré pero hidrógeno enamorado.
ERNESTO CARDENAL*

“Somos el libro que leemos, en la misma medida en que el libro es en nosotros”, apunta el inmenso lector y divulgador que fue Juan García Ponce, y concluye: “A través de nosotros, que ya no somos nadie más que el libro que leemos, el libro se pone a hablar”.¹ O sea, la identidad del ser humano determinada por sus lecturas. Con la ironía que lo caracterizó, luego de relatar cómo de niño comenzó a leer en su natal Mérida, García Ponce define su pasión por la lectura como “una forma de placer cuya constancia le da categoría de vicio” y agrega: “Yo he practicado tenazmente ese vicio solitario durante casi cincuenta años y a partir de cierta edad, como todo invertido vicioso, además, he tratado de comunicar mis costumbres”.² En efecto, somos el libro que leemos. Eso fue Don Quijote, nada más y mejor que nadie: fue él los libros que leyó; eso fue también el anónimo traductor del texto de Cide Hamete Benengeli, no fue nada más que eso; y eso fue su también anónimo lector, el narrador; eso

¹ Juan García Ponce, “Leer” en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, p. 103.

² Juan García Ponce, “Introducción” a *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1988, p. 9.

fue Cervantes: los libros que leyó. Su celeberrima novela es, entre otras muchas cosas, el mayor elogio de la lectura.

Octavio Paz, por su parte, fue otro inmenso lector y divulgador; también él escribió mucho sobre sus lecturas y también él llegó a traducir textos de algunos de sus poetas predilectos. Muchas veces escribió sobre sus lecturas con notable erudición y con gran lucidez crítica, siempre con el depurado estilo de su prosa; otras veces, al contrario, con superficialidad o con arrogante desprecio. Despertó simpatías y también hondas diferencias. Sus contradicciones, a veces tan desmesuradas, a menudo a partir de sus lecturas y también de sus posiciones políticas, lo distanciaron de muchos de sus más ilustres contemporáneos y lo acercaron a otros. Entre sus obras sobre sus lecturas y en general sobre lo que es la lectura crítica, *El arco y la lira* (1956 y 1967), *Los hijos del limo* (1972) y *La otra voz* (1990) son, a mi juicio, las más afortunadas ya que no sólo son valiosas aportaciones a la teoría y la crítica literarias, sino que echan luz también sobre varios aspectos de la historia de la literatura. Su trabajo *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982) es un brillante estudio de la vida, la obra y las lecturas de la gran poeta y de su contexto histórico. Ciertamente, las lecturas de Paz revelan que él fue los libros que leyó y, también, su muy compleja personalidad.

Como testimonio de su lectura de la obra de Quevedo y de la inquietud que a lo largo de casi toda su vida le habrá provocado la lectura del soneto “Amor constante más allá de la muerte”, del ciclo “Canta sola a Lisi”, Paz ejecutó una parodia de dicho texto en su poema “Homenaje y profanaciones” (1960), incluido en el tomo VII de sus *Obras completas*.³ Quiero comentar el significado que proyecta esta parodia y la ironía que suele acompañarla a partir de la singular lectura de Paz que esa parodia implica y de la magnitud del desafío que significó esa empresa del poeta de Mixcoac. Con ese fin, haré primeramente una breve lectura del soneto, me referiré a los textos de Paz en los que revela su gusto por Quevedo, particularmente donde se refiere al soneto aludido, y también acudiré a otras instancias en las que intenta explicar y comentar su propio poema.

No hay nada sorprendente en el hecho de que a Paz le haya llamado la atención el soneto ya que es “seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española”, a juicio de Dámaso Alonso.⁴ En efecto, si el soneto es admirable por su perfección formal, lo es aun más por la intensa pasión que entraña cada una de sus imágenes en el emotivo transcurso de

sus catorce endecasílabos, especialmente aquella que sirve de remate al soneto, la más hiperbólica y gloriosa imagen poética de la eternidad física del amor, la del “polvo enamorado”.

Básicamente, lo que Quevedo exclama es que una vez que el amor se ha alojado en el cuerpo, ya no desaparecerá nunca, ni con la muerte; efectivamente, quedará vivo, palpitante, hasta en los últimos restos o residuos del cuerpo, cuando de este ya no quede sino el polvo o sus cenizas. En el polvo o cenizas seguirá el amor ardiendo eternamente a pesar de las leyes de la naturaleza. La pasión afirma lo que la razón ha de negar.⁵ De ese calibre es la desmesurada pasión del amor y de ese calibre es el correspondiente arrebato, tan desmesurado, del poeta perdidamente enamorado... del amor. Ciertamente, se trata de la más desmesurada hipérbole.

⁵ “Passion affirms what reason has to deny” (A. A. Parker, “Francisco de Quevedo” en *The Philosophy of Love in Spanish Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1985, p. 171).



Francisco Pacheco, Francisco de Quevedo, 1618

³ Casi al final de su vida, en abril de 1996, Paz escribió otro poema inspirado por otro soneto de Quevedo — “¡Ah de la vida! ¡Nadie me responde!” — bajo el título “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo” en *Obras completas*, tomo VII, pp. 844-849.

⁴ Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo” en *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1971, p. 526.

No es este el lugar ni el momento para analizar y comentar a fondo el soneto de Quevedo;⁶ baste recordar ahora, para poder comentar más adelante el poema de Paz, que si es cierto que el tópico neoplatónico de la inmortalidad del amor ya era viejo en la áurea época de Quevedo —ya se encuentra en textos de poetas latinos como Propertio y Tibulo, como apuntan Borges y Pozuelo Vivancos—, y no era ya más que un lugar común tradicional desde entonces, es cierto también que Quevedo le da, al nivel espiritual e idealista neoplatónico del tópico, una dimensión profunda, literalmente entrañable. En efecto, porque según el soneto, el amor ha ardido en las entrañas, hasta allá adentro en las propias médulas de los huesos, en las últimas profundidades del cuerpo donde se encuentra su más íntima queren-

⁶ Entre los muy numerosos textos críticos sobre el soneto, destaco los de A. Alonso, J. L. Borges, J. M. Blecua, J. M. Pozuelo Yvancos, G. Sobejano, C. Blanco Aguinaga, F. Lázaro Carreter, A. A. Parker y P. Jarualde Pou.

cia, seguirá vivo, indestructible, indeleble, en lo que quede de los restos mortales del cuerpo.

Para bien decir lo anterior y conferirle verosimilitud poética, Quevedo se sirvió, con destreza y eficacia insuperables, de la fina precisión mecánica del soneto. El primer verso del primer cuarteto anuncia el desenlace del final del soneto y lo hace mediante el uso de una sintaxis concesiva (un *sí pero no*) que implica el infinitivo seguido inmediatamente después por el futuro —“Cerrar podrá mis ojos la postrera”— igual a como empieza, nomás que al revés, el tercer verso de ese mismo primer cuarteto —“y podrá desatar esta alma mía”—. Adviértase la simetría formal, tan predilecta del conceptismo, que rige al soneto desde el principio. El segundo cuarteto, también muy simétricamente, completa el aspecto concesivo de esta peculiar sintaxis mediante el empleo del “mas no...” que introduce un par de alusiones mitológicas —una en los dos primeros versos, la otra en los dos últimos— que sirven para reconocerle al alma poderes superiores a los de la naturaleza. Finalmente, los tercetos van a describir cómo el alma está inseparablemente unida al cuerpo por la fuerza y la gracia del amor, mediante el continuado empleo de la sintaxis concesiva y de impecables correspondencias simétricas que unen al verso 9 con el 12, al 10 con el 13 y al 11 con el 14. Al hacerlo así, identificando finalmente la esencia del alma con la del cuerpo, habrán conferido apasionada verosimilitud —su verdad poética— a la existencia de esos poderes sobrenaturales proclamados en el segundo cuarteto:

- (9) Alma a quien todo un dios prisión ha sido
(12) su cuerpo dejará, no su cuidado
- (10) venas que humor a tanto fuego han dado
(13) serán ceniza, mas tendrá sentido
- (11) médulas que han gloriosamente ardido
(14) polvo serán, mas polvo enamorado.

Es cierto que hay una coincidencia entre el tópico neoplatónico y la creencia católica de la inmortalidad del alma; además, dicha creencia incluiría la resurrección de los cuerpos el día del juicio final, pero es cierto también que la imagen que remata el soneto no obedece al amor divino sino a la imborrable huella del amor humano, que es en lo cual se cifra lo insólito de su audacia.

No fue esta ni la única ni la primera vez que Quevedo atisbó la imagen del polvo enamorado. Entre sus poemas amorosos, el romance “Muere de amor y entiérrase amando” incluye la siguiente estrofa:

Contento voy a guardar,
con mis cenizas ardientes,



Bartolomé Carducho, *San Valerio y San Vicente*, 1585

en el sepulcro la llama
que reina en mi pecho siempre.

Dentro de los agrupados en “Canta sola a Lisi”, el soneto “Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas”, formula así el deseo del poeta en el segundo de sus cuartetos:

Lleva yo en el alma adonde fuese
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.

También pertenece “Amante desesperado del premio y obstinado en amar” al mismo ciclo de Lisi y así reza el primero de sus tercetos:

Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Asimismo el segundo cuarteto del soneto “Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su parecer” alude a la vida convertida en ceniza amante:

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

Y el epitafio del amante Fileno que aparece en la última de las octavas reales tituladas “Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro”:

Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa.

Las cinco instancias transcritas, aunque intentan decir casi lo mismo que lo que expresa la imagen del polvo enamorado, no llegan a decirlo ni tan enfática ni tan rotundamente. Para llegar, dentro del apretado ámbito propio del soneto, a esas dos palabras finales, Quevedo diseñó un recorrido ascendente a lo largo del cual la emoción va cobrando mayor tensión a cada paso, a cada palabra, a cada imagen, hasta llegar a la última imagen, la hipérbole del polvo enamorado, en la que parece desatarse todo un caudal de emoción contenida, como si se tratara de la emoción de toda una vida.

En su ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” (1981),⁷ Paz revela que conoció “temprano” a Que-

vedo ya que era uno de los autores favoritos de su abuelo y agrega, dándose tono, que “cuando Rafael Alberti estuvo en México en 1934, se sorprendió al oírme decir de memoria uno de los sonetos a Lisi”, para luego desdeñar oblicuamente al gran poeta andaluz: “En esos días Alberti era un apasionado de Quevedo. Sospecho que lo acababa de descubrir”. Más adelante, Paz va a referirse al “Quevedo erótico”, a sus sonetos de amor y particularmente al que aquí nos ocupa; lo presenta, para comenzar, como “un ejemplo extraordinario de la cristalización del deseo en idea fija. La imaginación deseante se afirma con una suerte de blasfema obstinación, no frente a la vida y sus mutaciones sino ante la muerte”. Inmediatamente después de transcribir el soneto, afirma que “estos catorce versos me fascinaron durante muchos años [...] pero, sobre todo, la mención final de las cenizas animadas por lo sentido y el sentido, me producían, cada vez que recordaba el soneto o que lo releía, una emoción que casi siempre terminaba en pregunta desolada. ¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado?”.

En lugar de reconocer la hipérbole que, al fin y al cabo, es lo que es la imagen del polvo enamorado, Paz, el poeta, parece ignorar “desolado” su sentido figurado. Porque la imagen no quiere decir ni “resurrección del cuerpo”, ni “reanimación de sus despojos” como primero apunta Paz, sino que, como luego finalmente él mismo se corrige, “el alma del amante [...] se obstina en habitar y animar los restos de esa materia idolatrada: huesos, tuétanos, cenizas”. En efecto, no hay resurrección ni reanimación sino sencillamente inmortalidad del alma y del amor en los restos del cuerpo; en esto consiste, a mi entender, esta hipérbole y su sentido figurado. Obviamente, no se trata de una verdad objetiva y lógica, sino de una verdad poética.

Paz declara que para los pocos que hoy todavía creen en el alma, esta no puede tener la realidad que tuvo para los contemporáneos de Quevedo y que por eso intentó modernizar la imagen del soneto “en reflejos y fragmentos simultáneamente luminosos e irrisorios” y escribió “Homenaje y profanaciones”. En otra parte (en una entrevista de 1967 con María Embeita),⁸ Paz se equipara a Picasso cuando afirma que su poema se trata de “algo semejante, por la intención, a lo que hizo Picasso con *Las meninas*”. Y en otra entrevista de 1972, con Roberto González Echeverría y Emir Rodríguez Monegal, reitera su intención de imitar a Picasso e indica que cuando escribió “Homenaje y profanaciones”, “tenía verdadero culto por la poesía de Quevedo” y agrega que el soneto es “admirable como una perfecta máquina retó-

⁷ Octavio Paz, “Quevedo, Heráclito y otros sonetos” en *Obras completas*, tomo 3, FCE, México, 1994, pp. 125-136.

⁸ María Embeita, “Octavio Paz: poesía y metafísica” en Octavio Paz, *Obras completas*, tomo 15, *Miscelánea, III*, FCE, México, 2003, pp. 23-38.

rica [...] culminación barroca del petrarquismo, con su afirmación de la eternidad del amor: el amor es eterno porque el alma es eterna. Pero los cuerpos no son eternos. La pasión moderna no es una eternidad en el tiempo, sino en *este* tiempo. No es *ex-tensa* sino *in-tensa*. Es corporal”.⁹

Independientemente de lo que Paz haya querido decir al diferenciar la eternidad “en el tiempo” de la eternidad en “*este* tiempo” y de que la pasión moderna sea “*in-tensa*” y no “*ex-tensa*” —no lo explica Paz—, lo que queda claro es que Paz lee en el soneto que porque el alma es inmortal, también el amor es eterno; y que hoy en día el amor (¿moderno?) es físico. Esta es la razón por la cual escribe su parodia que efectivamente, como se verá adelante, puede leerse como un homenaje y una profanación. Ahora bien, el poema de Paz intenta afirmar, según su propio autor en su ensayo que venimos comentando, “no la inmortalidad sino la vivacidad del amor. Una vivacidad sin tiempo”. ¿Qué quiso decir Paz con “vivacidad”? Según el diccionario de María Moliner y el DRAE, “vivacidad” se refiere a la cualidad de vivaz y “vivaz” se aplica, dicen esos mismos diccionarios, a lo que vive mucho tiempo; pero mucho tiempo no quiere decir eternamente. ¿Por qué no decir mejor “inmortalidad”? Sin embargo, lo que más me llama la atención del comentario de Paz es lo que sigue: “El soneto de Quevedo nos conmueve por su sombría intensidad y su loco deseo de vencer a la muerte; al mismo tiempo revela un desconocimiento de la realidad del amor y de su naturaleza contradictoria”. La opinión de Paz resulta, otra vez, algo más que dudosa, ya que el soneto está muy lejos de documentar la ignorancia de Quevedo en cuestiones amorosas; creo que sería plausible, en cambio, afirmar todo lo contrario.

En 1993, con casi ochenta años a cuestas, Paz escribió un ensayo sobre el amor, el sexo y el erotismo, *La llama doble*, donde volvió a comentar, brevemente, el soneto de Quevedo porque según sus propias palabras “aunque ha sido justa y universalmente admirado [...] me parece que no ha sido advertida su singularidad”.¹⁰ La afirmación resulta, a primera vista, por lo menos asombrosa ya que acaso sobre ningún otro soneto se haya escrito tanto, no solamente por su singularidad, y cuando el juicio de Dámaso Alonso, de 1952, aludido arriba —“probablemente el mejor [soneto] de la literatura española” — ya había sido citado por la mayoría de la crítica. Sin embargo, la singularidad del soneto a la que seguramente se refiere Paz es la de cifrar la inmortalidad del amor no en la tradición platónica ni en la fe

cristiana de la inmortalidad del alma, sino en la inmortalidad del mero deseo físico.

La lectura del soneto de Quevedo, incluida por supuesto la de Paz, nos permite apreciar mejor “Homenaje y profanaciones”. El poema va precedido por la transcripción del soneto de Quevedo y, al final del libro —el tomo VII de las *Obras completas* de Paz— hay una nota con explicaciones sobre el poema (pp. 1402-1404) que el propio Paz redactó, según apunta, a instancias de “un amigo” que iba a escribir —pero no llegó a hacerlo— un “pequeño estudio de poética comparada sobre el soneto de Quevedo [...] y el que figura en [la] primera parte de *Homenaje y profanaciones*”. La nota básicamente reproduce los comentarios de Paz a los que me he referido arriba y se refiere a los principales rasgos formales de su poema.

Este consta de 118 versos, sin rima, distribuidos simétricamente del siguiente modo: 34 corresponden a la primera parte, “Aspiración”; otros 34 a la segunda parte, “Espiración”; y 50 a la tercera parte, “Lauda”. “Aspiración” y “Espiración” están divididas ambas del mismo modo, es decir, en tres partes: la primera y la segunda están formadas, cada una, por dos quintetos de versos libres; la tercera es un soneto de endecasílabos. “Lauda”, a su vez, está dividida en dos partes: la primera consta de un quinteto de endecasílabos seguido por dos estrofas de diez versos de endecasílabos entre los que se encuentra un par de alejandrinos; la segunda parte comienza con dos estrofas de diez versos libres y concluye con un quinteto de endecasílabos. En su nota aludida arriba, Paz revela las correspondencias que, según él, vinculan al clásico formato del soneto con “Homenaje y profanaciones”: al primer cuarteto corresponde “Aspiración” (34 versos); al segundo, “Espiración” (34 versos) y a los dos tercetos, “Lauda” (25 y 25 versos). Agrega que su poema “es un soneto ‘amplificado’ ocho veces y media. $14 \times 8.5 = 119$ versos [...] tiene 118 versos en lugar de 119; ‘Lauda’ debería haber tenido 51 líneas, un número impar que habría dificultado la división en dos partes iguales”.

En efecto, Paz lleva a cabo un ejercicio poético, que en realidad tiene mucho de juego, con los significantes con los que Quevedo proyectó determinados significados cuyo articulado conjunto glorifica, como ya vimos, la inmortalidad del amor. En primer lugar, la configuración del poema guarda, con precisión casi matemática, las proporciones formales características de un soneto aunque amplificándolas. Así comienza la correspondencia formal entre los dos poemas. Lo que sigue son las variaciones y los comentarios que ellas implican. Paz no adopta la sintaxis concesiva que rige al soneto de Quevedo pero sí hace suyo lo que, a partir del soneto, denota, por ejemplo, “sombra”, “día blanco”, “mis ojos”, “alma desatada”, “ansia”, “hora”, “memoria”, “cuerpo”,

⁹ Roberto González Echeverría y Emir Rodríguez Monegal, “Cuatro o cinco puntos cardinales” en Octavio Paz, *Obras completas*, tomo 15, *Miscelánea*, III, pp. 39-51.

¹⁰ Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 64.

“nada”, “sentido”, “lisonja”, “afán”, “medulas”, “fuego”, “polvo”. Lo que hará Paz ahora será, gracias a un nuevo acomodo de las palabras, sugerir sus connotaciones y de este modo, extender el poder de los significantes y, también, ampliar sus significados. Algo parecido al funcionamiento de las variaciones sobre un tema, en el campo de la música, o del comentario que suelen conllevar o implicar esas variaciones musicales. Al poner en movimiento las palabras que en el soneto de Quevedo, a través de los años y de los siglos, se habían convertido en monumentos sagrados, y dándoles ahora un nuevo acomodo, desacralizándolas, parodiándolas, Paz pone en juego una dinámica poética congruente con el estilo barroco del soneto.

Paz recurre obsesivamente, como gustaban hacerlo los contemporáneos de Quevedo, pero ahora con el fin de hacer una parodia, a sus figuras retóricas predilectas: antítesis, paradojas, oxímoros, aliteraciones, quiasmos, epíforas, repeticiones, retruécanos y otros juegos de palabras. Asimismo, crea nuevas imágenes mediante *collages* compuestos por la yuxtaposición de palabras arrancadas del soneto y arrojadas, a veces sin puntuación alguna y en un orden distinto, como pasa por ejemplo en el primer quinteto de “Lauda”:

Ojos medulas sombras blanco día
ansias afán lisonjas horas cuerpos
memoria todo Dios ardieron todos
polvo de los sentidos sin sentido
ceniza lo sentido y el sentido.

O bien en el último quinteto también de “Lauda”, aunque no siempre con significantes tomados del soneto:

Olfato gusto vista oído tacto
el sentido anegado en lo sentido
los cuerpos abolidos en el cuerpo
memorias desmemorias de haber sido
antes después ahora nunca siempre.

O las ingeniosas combinaciones semánticas generadoras de nuevos significantes como la “Solombra” —sol y sombra unidos (¿como en el coso?)— del primer verso del soneto de “Aspiración”: “Sombra de sol Solombra segadora”; aliteración que va seguida de “ciega mis manantiales trasejados” y así juega, yuxtaponiéndolos y emparentándolos, con los verbos “segar” y “cegar”; con el sustantivo “nada” y la tercera persona del verbo “nadar”, “nada”; y con el participio “sentido” y el sustantivo “sentido”. O los oxímoros “palabra sin palabras”, “sentido sin sentido”, “lo que miraron sin mirarlo”. O los tan barrocos quiasmos —“Y arde tu cuerpo en mi memoria / arde en tu cuerpo mi memoria”; “Cuerpo de un Dios que fue cuerpo abrasado, / Dios que fue cuer-



Bartolomé Carducho, *La Virgen del Rosario*, 1585

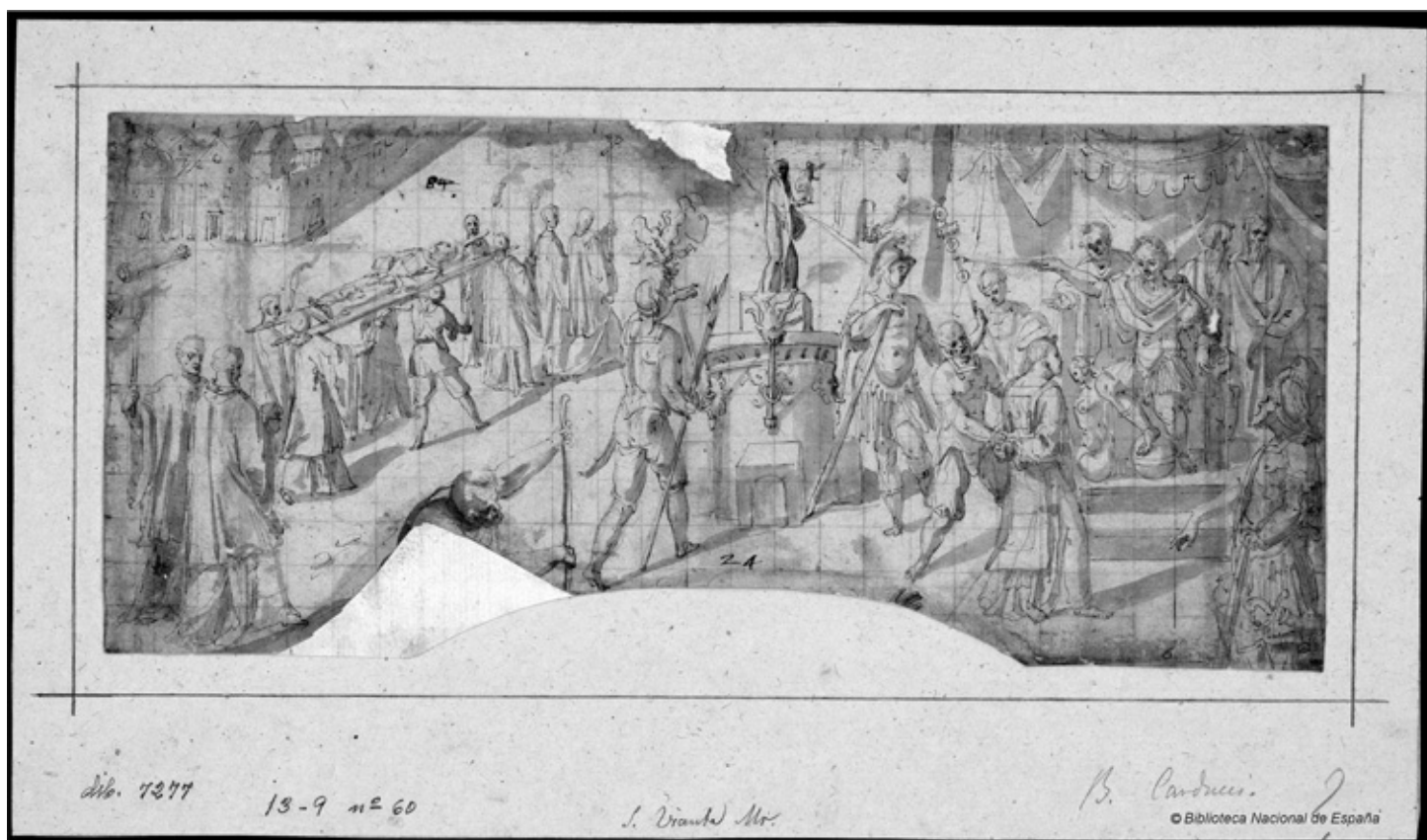
po y fue cuerpo endiosado”; “Entre la vida inmortal de la vida / y la muerte inmortal de la historia” —. O las resonantes aliteraciones injertadas con antítesis en el primer cuarteto del soneto de “Espiración”:

Los láudes del láudano de loas
dilapidadas lápidas y laudos
la piedad de la piedra despiadada
las velas del velorio y el jolgorio

O la muy enfática repetición de la palabra “cuerpo” en la segunda estrofa de la segunda parte de “Lauda”:

Fuera de mi cuerpo
en tu cuerpo fuera de tu cuerpo
en otro cuerpo
cuerpo a cuerpo creado
por tu cuerpo y mi cuerpo
Nos buscamos perdidos
dentro de ese cuerpo instantáneo
nos perdemos buscando
todo un Dios todo cuerpo y sentido
Otro cuerpo perdido

Repetición que eficazmente viene a enfatizar lo que había revelado la estrofa anterior, es decir, que en un



Bartolomé Carducho, *San Vicente Mártir ante el tribunal*, 1585

“Festín de dos cuerpos a solas [...] esculpimos un Dios instantáneo”. Porque si en el soneto de Quevedo, el alma era prisión de un Dios —el del amor—, es decir, que el origen del amor estaba en el alma, un origen espiritual, en el poema de Paz la variación consiste en que el Dios es creado por la festiva unión física de los dos cuerpos, generado en ese mismo instante, sin ningún realce especial, “en un cuarto cualquiera”, en un simple “abrazo precario”; de este modo tan prosaico “esculpimos un Dios instantáneo / tallamos el vértigo”. Es decir, que lo que fue profundo y eterno en el soneto —el amor—, ahora no es más que el vértigo instantáneo de una efímera cópula de los cuerpos. Esa obsesiva repetición de la palabra “cuerpo” evoca también la repetición que caracteriza el dinámico juego de las posiciones —y las pre-posiciones— de los cuerpos cuando se buscan y encuentran al estar haciendo el amor. No es la descripción del acto sino la expresión de su peculiar ritmo reflejado por el espejo del lenguaje poético. Es el juego erótico de los cuerpos que corresponde al juego poético con la palabra “cuerpo” mediante sus diversas posiciones y de las preposiciones y adverbios que la acompañan: *fuera* de mi cuerpo, *en* tu cuerpo, *fuera* de tu cuerpo, *en* otro cuerpo, cuerpo *a* cuerpo, *por* tu cuerpo y mi cuerpo, *dentro* de ese cuerpo instantáneo.

Cierto, la de Paz es una parodia del estilo conceptista, de su agudo cuanto afectado ingenio, de su obsesión por las simétricas correspondencias; parodia del apasionado arrebató del yo poético del soneto que glorifica la inmortalidad del amor. Parodia que exagera, hasta

caricaturizarlos, los famosos rasgos de un estilo. Parodia que, como propone Linda Hutcheon, citando a Thomas Greene —y corrobora el texto de Paz desde su propio título—, entraña una imitación creadora que funde un filial rechazo —o profanación— con un cierto respeto y que, simultáneamente, expresa un oblicuo homenaje.

Efectivamente, la parodia puede sugerir, como pasa con esta, el placer de la autoubicación del poeta dentro de su tradición, como lo observa Jorge Luis Borges cuando advierte que “cada escritor crea a sus precursores”; del gusto que provoca la parodia al establecer una suerte de complicidad o intimidad entre el autor y el lector, es decir, por una parte, entre el Quevedo del soneto y el Paz de la parodia, y por la otra, entre el Paz de la parodia y su lector implícito. Se trata de un desdoblamiento irónico, el del significado del texto parodiado que al repetirse en un contexto diferente significa lo mismo y, simultáneamente, algo distinto, algo más. En la parodia se presenta, como dice Hutcheon, una “trans-contextualización”. Es, finalmente, un fruto de la recepción, es decir, de una lectura.

En la parodia se registra, como sucede en “Homenaje y profanaciones”, una repetición con diferencia que al mismo tiempo que vincula a dos textos, los separa y los contrasta. Repetición que abre un distanciamiento irónico, crea un nuevo nivel de significación e implica la divulgación de una lectura particular. “Siempre la repetición y dentro la diferencia; siempre la diferencia en la que se muestra invariable la repetición”, advierte la narración de *Crónica de la intervención*, la novela de Gar-

cía Ponce, comentándose a sí misma, es decir, a una parodia del principio del *Ulyses*, de James Joyce, que acaba de ejecutar y agrega: “todo está dicho y sin embargo, hay que buscar ese significado, volver a hacer, volver a decir otra vez por el placer del movimiento y para que lo viejo se refleje en lo nuevo y lo nuevo se encuentre en lo viejo”.¹¹ Paz, el brillante ensayista que dedicó buena parte de su vida a la lectura y también buena parte de su obra a la lectura crítica y a la divulgación, corona su lectura crítica de la obra de Quevedo no con un ensayo en prosa sobre el soneto de Quevedo, sino con un comentario en verso consecuente con su vocación primera, es decir, la de poeta.

Concluyo: la parodia de Paz puede leerse de muchas maneras. La leo, en primer lugar, como un homenaje al admirado poeta barroco mediante una recreación de su célebre soneto, el que acaso sea el que más haya conmovido la sensibilidad poética de Paz; la leo también como un ejercicio intertextual mediante el cual el poeta Paz pone en juego, a partir de su lectura del soneto, su destreza en el manejo de los recursos propios de su oficio, particularmente aquellos característicos del conceptismo. La leo como un ejemplo de la ironía con la que el poeta del siglo XX se acerca y, simultáneamente, se distancia del poeta del siglo XVII. La leo, finalmente, como un desafío que consiste en intentar adecuar una imagen poética originalmente concebida y construida en el siglo XVII a un contexto cultural del siglo XX. La empresa de “actualizar” textos, sobre todo clásicos, es muy común y cotidiana (una lista de “actualizaciones”, en cualquiera de las artes y de los géneros literarios, sería interminable; por lo visto, a Paz lo inspiró Picasso, pero pudo haber citado a muchos otros escritores y artistas, también muy ilustres, que ejecutaron parodias).

Al referirse a su parodia en su ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos”, Paz apunta que “no me hago demasiadas ilusiones sobre su valor poético”. ¿Qué quiere decir? ¿Lo que dice literalmente o quiere aparentar una cierta modestia? ¿Realmente duda de la fortuna de su propio texto? Yo sospecho que efectivamente Paz abrigaba dudas sobre el mayor o menor valor poético de su parodia.

Veamos por qué. En primer lugar, como vimos arriba, el texto de Quevedo presenta un proceso con el que se va construyendo la imagen final del soneto que transcurre a lo largo de una columna vertebrada por una sintaxis concesiva; con esa peculiar sintaxis va articulándose el espíritu irónico del poema. Ironía en el sentido y el valor que le atribuyó el New Criticism,¹² es decir, en tanto reconciliación, armonización e intercam-

biabilidad de calidades opuestas o discordantes, de impulsos opuestos y complementarios, que en la formación del texto poético van tejiendo el drama —su propio contexto interno— donde se cifra la ironía. Es en esa sintaxis concesiva —*sí pero no, podrá pero no podrá*— donde reside la ironía del soneto; afirmación y negación que proporcionan una necesaria estabilidad, es decir, que las contradictorias presiones internas se apoyan mutuamente y son las que crean el balance para que la obra pueda sostenerse de pie. Una estabilidad que permite que el texto sea invulnerable a la ironía externa, observa Cleanth Brooks,¹³ como la del arco en la arquitectura: las mismas fuerzas calculadas para derribar las piedras son las que propician su cabal apoyo. De modo que la intención de parodiar que animó a Paz se encontró con un texto intrínsecamente irónico y, por lo tanto, según Brooks, invulnerable a la ironía externa. Independientemente de su supuesta invulnerabilidad, lo que me importa señalar es la dificultad de parodiar un texto de carácter irónico.

Si es cierto que Paz salió airoso del desafío, también es cierto que su fortuna poética no fue cabal como él mismo lo sospechaba. Y no fue completa, a mi juicio, porque su parodia abarca todo el soneto menos la imagen final que es donde se define y donde culmina toda la reflexión, tan irónica, del poema. Ciertamente, a lo largo de los 118 versos que componen “Homenaje y profanaciones”, Paz repite prácticamente todos y cada uno de los significantes del soneto de Quevedo “trans-contextualizándolos”, como corresponde a una parodia, pero con excepción de su imagen principal. En efecto, la expresión “polvo enamorado” no aparece ni una sola vez; la palabra “polvo” una sola vez —“polvo de los sentidos sin sentido”—; la palabra “enamorado”, nunca. ¿Por qué? ¿Por qué no homenajeó y profanó Paz esa genial imagen? ¿No se atrevió o no supo cómo hacerlo?

No lo sé, pero me queda, en cambio, una certeza: la lectura de “Homenaje y profanaciones” es un testimonio que da fe de la identidad del lector que fue Octavio Paz; era él, como señalaba García Ponce, el texto que leía y luego divulgaba. Su parodia, aunque incompleta, entraña la lectura, con su correspondiente comentario, del crítico literario que fue Paz, la exhibición de su destreza como poeta, con sus aciertos y sus limitaciones y, finalmente, un elogio a la lectura. **U**

¹³ C. Brooks, “Irony as a Principle of Structure” (1949) en M. D. Zabel (editor), *Literary Opinion in America*, volume II, Gloucester, Peter Smith, 1968, p. 733.

¹¹ Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*, Bruguera, Barcelona, 1982, pp. 28 y 29.

¹² Destaco de esta corriente los trabajos de T. S. Eliot, I. A. Richards, R. P. Warren y C. Brooks.

Texto de la ponencia presentada en el XX Congreso Anual de Mexicanistas Juan Bruce-Novoa, Universidad de California, Irvine, que tuvo lugar del 15 al 17 de mayo de 2014.

Demonios de la misma caldera

Agustín Monsreal

Un episodio de infancia es evocado por el narrador de este relato con la sospecha que siempre involucra la operación del recuerdo: ¿qué tan real fue la muerte del tío Virgilio?, ¿qué tan fantástica era la historia de un gato dorado repentinamente vuelto salvaje? Agustín Monsreal entrega una pieza perfecta en su estructura y brillante en su estilo.

Los gatos poseen una perplejidad misteriosa. Son dóciles e imprevisibles; son enigma, azares infinitos, dinastías de sombra, propuestas de eternidad. A los gatos se les ama o se les odia, no hay términos medios. Resumen el significado de la vida, y se les teme de alguna forma recóndita e incierta, con una especie de temor ancestral: un gato es todos los gatos... Mientras estos pensamientos rondaban —acariciaban— íntima, suave, laciamente mi cerebro, una nostalgia imprecisa en un principio, y luego poco a poco cada vez más certera, más minuciosa, me condujo a mi insustituible ciudad de Mérida, a mi querido barrio de Santiago, a lo más insobornable de mi niñez, y me invitó a soñar, o me enseñó a inventar —para justificarme, para explicarme un hecho— el recuerdo de aquella esquina en la que se hallaba una tienda llamada *El lince dorado*. Al igual que a mí, habrá a quien este nombre le despierte el remanso de una añoranza.

El dueño de la tienda, don Virgilio Marón, era un hombre humillado por el desconsuelo; había en su rostro horas difíciles de olvidar, aflicciones secretas, derro-

tas, y de su boca colgaba una sonrisa que daba la impresión de una mala costumbre en su cara. Sus ademanes eran pacíficos y su hablar justo, grave, reposado. No tenía parientes ni amistades sinceras. Vivía solo y, como suele ocurrir con los solitarios, las mujeres lo codiciaban. Sin embargo, él no prestaba atención a ninguna. Según los moradores del barrio, años atrás, en su juventud, salió de la ciudad siguiéndole las faldas a una portuguesa que se reintegraba a su país, desengañada de mantener con él una relación de minutos contados y de oscuridad. Al irse (al escapar con ella), don Virgilio lo había dejado todo, afirmaban, pero sin aclarar qué era todo lo que había dejado. Regresó cuando ya nadie pensó que regresaría. Quiso entonces recuperar lo perdido y, como no pudo conseguirlo, se embarcó en un vapor carguero para curarse de la decepción y satisfacer su apetencia por conocer los puertos del mundo; sólo que no tenía salud para los mares y a la vuelta de algunos años, averiado de navegaciones, fatigado de vértigos y distancias, tuvo que acogerse de nuevo y para siempre a las domesticidades de la tierra firme. Adquirió una



© Kasey Reddy



© Kasey Reddy

propiedad (en una esquina muy próxima a la casa donde había sembrado el despecho) e instaló la tienda.

Los niños le decían —le decíamos, se apresura a corregir mi memoria— tío Virgilio. A la hora del crepúsculo (prefería las adulaciones de la sombra que las claridades), lo mismo que si cumpliera un deber o dejara libre una ansiedad, sacaba su mecedora a la banqueta, juntaba un montoncito de infancia a su alrededor y, en medio de los aromas de naranjo y tulipán que obsequiaba el aire cálido, nos narraba historias fantásticas de navíos antiguos y piélagos remotos donde los hombres atareaban sus vidas en abismos y laberintos en busca de la inmortalidad, y entre agonías y resurrecciones se perdían en ellos sin alcanzar otra gloria que el olvido. Los domingos a la mañana, guapeando con pantalón blanco de dril, guayabera blanca de lino y sombrero de jipijapa, salía a recorrer las generosidades, las dulcedumbres, los alborozos y devociones de la ciudad, y no retornaba sino hasta la medianoche. La curiosidad del barrio ignoraba qué era con exactitud lo que hacía y el sitio donde iba. Lo único indudable, de acuerdo con el parecer de las personas mayores, era que volvía enlóbreguido y atónito, como si trajera consigo los despojos de todas las fronteras, las zozobras de todos los océanos.

En casa, mi madre nos prohibía terminantemente acercarnos a él; alegaba que era un ser maligno, sin escrúpulos ni sentimientos, fuera de sus cabales, que tenía tratos con el infierno. Y es que para ella, el único hombre ejemplar sobre la tierra había sido mi padre. Por eso, aunque joven aún, nunca pretendió construir un nuevo tramo de felicidad ni aprender otro idioma de amor. A partir de su viudez se dedicó a la costura para acatar la obligación de mantenernos y, pese a su cariño innegable, a veces era un poco arisca y autoritaria. Nosotros, ávidos de emociones y sin la menor malicia, nos exponíamos a sus regaños y desobedecíamos su prohibición. Por ese entonces yo cursaba el quinto

año de primaria y mi hermana Ifigenia iba en tercero de secundaria.

En una ocasión (un lunes, digamos), estábamos a punto de sentarnos a merendar cuando tocaron a la puerta. Era él: don Virgilio Marón. Traía al hombro una bolsa de marinero. Mi hermana Ifigenia lo invitó a pasar. Yo de inmediato calculé el disgusto que su presencia le causaría a mi madre. Ella lo recibió con una expresión enérgica, incisiva, como hecha de vidrios rotos. Él se acomodó en un sillón de la sala, sereno, dueño de una voluntad perfecta.

—Traigo esta ropa para que me la zurza, si es que puede usted hacerme el favor.

Mi madre permaneció callada, rígida, con las rodillas muy apretadas, las manos apuñadas sobre el regazo. No lo veía a él, miraba la bolsa de marinero como examinándola, como tratando de adivinar lo que contenía. En realidad, ella acostumbraba la confección de vestidos y blusas, no el arreglo de ropa masculina.

—Está bien —aceptó por fin, sin amabilidad, sin intentar siquiera una sonrisa—. Si no se le ofrece otra cosa...

—Gracias —moduló él. Se puso de pie, calmosamente, se despidió de cada uno y se marchó, dejando tras de sí un poderoso aroma de vientos salinos.

La temida explosión de ira no llegó por ninguna parte. Mi madre no hizo el menor comentario. Alterada, inquieta, se retiró a dormir temprano. De ahí en adelante, las visitas se multiplicaron y su opinión acerca de don Virgilio empezó a virar de un opuesto a otro; dejó de considerarlo un adversario y gradualmente su aborrecimiento, su hostilidad, su desconfianza, fueron cediendo. Para nosotros, para mi hermana Ifigenia y para mí, don Virgilio se convirtió en una necesidad: su cercanía sin trabas nos ayudaba a crecer, nos procuraba entusiasmo y certidumbre. Poquito a poco, nos enseñábamos a conocerlo más, a quererlo, y mi madre acabó por aceptarlo como a un amigo auténtico, alguien de la familia.



El tío Virgilio poseía una sola característica inno- ble: odiaba entrañable, irrevocablemente a los anima- les. Y, quizá para atenuar ante los demás la fiereza de su rencor, platicaba que el nombre de la tienda se debía a que en una época, mucho tiempo atrás, tuvo un gato de pelaje amarillo oro. “Era un gato de mar. El mejor de su especie. Fue mi compañero durante todos mis años de navegante. Cuando volví a tierra y lo traje conmigo, a su manera me lo reprochó. Era grande, magnífico, más que gato parecía un lince”. Y añadía penosamente, con una triste y apagada sinceridad: “Es la criatura que más he amado en mi vida”. No obstante, al cabo de tantas y tantas jornadas de hábitos compartidos, de constancia infalible, sobrevino la traición, y con ella la desdicha.

—Murió —decía, cuando alguien (mi hermana Ifi- genia, tal vez, o yo) lo interrogaba sobre el paradero del gato. Por unos segundos, su mirada se volvía sarcástica, arbitraria, afrentosa—: Mejor dicho, lo maté.

—¿Lo mató, tío Virgilio?

“Un día (nos contaba con palabras inalterables, con un acento doliente y laborioso, sobrado de intensidad, los ojos casi invisibles entre los párpados hastiados), al ir a recoger el plato de leche vacío, el animal se encres- pó inexplicablemente, y abriendo el hocico proclamó su pequeña y punzante dentadura, retrocedió unos pasos y de pronto se abalanzó sobre mi mano encajándose las uñas y los dientes. Impulsado por el ardor que me pro- dujeron los arañazos y las mordeduras, lo cogí por la cola y lo estrellé contra la pared. Lo vi rebotar y caer al sue- lo, espeluznado, rabioso. Sus pupilas se encendieron en llamas un instante y huyó, propagando un maullido infer- nal. Me desinfecté las heridas (exhibía la mano y el brazo, donde un mapa de relámpagos, un tatuaje de rayones pálidos y largos le corría zigzagueante), me cal- mé y me puse a buscarlo, pues ya tranquilo admití que debía de estar enfermo y que requería mis cuidados. Lo busqué y lo busqué sin encontrarlo. Estuvo escondido

durante dos días y al tercero, cerca de la medianoche, reapareció sigilosa, engañosamente, mientras me des- vestía para acostarme, y con un movimiento fulgurante me brincó al cuello (mostraba las cicatrices decididas que se entreveraban en su garganta, como si fuesen su prestigio, su honor). Conseguí, con un manotazo ins- tintivo, sujetarlo por el pescuezo y comencé a apretar, apreté con toda mi desesperación, con todo mi pavor, hasta que lo sentí quedarse quieto, hasta que no fue sino un pedazo de trapo colgando entre mis dedos”.

Después, aprovechando la cobarde complicidad de las tinieblas, lo enterró en el patio como quien entierra la fatalidad de un tesoro; después anheló el consuelo va- no de una lágrima y después, árido y neblinoso, despo- seído de paz y de esperanza, se tendió en la hamaca e intentó dormir.

Este relato lo conocía el barrio entero. Algunos le daban crédito; otros lo suponían una mera fábula; to- dos, sin embargo, experimentaban un vago desasosie- go, una sensación de desamparo al escucharlo. Acerca del artero comportamiento del gato, don Virgilio sólo atinaba a conjeturar: “El demonio, el demonio que a veces toma cuerpo”.

Los niños (no sé si lo imagino o lo recuerdo) le creía- mos más que nadie, propensos como estábamos a apro- piarnos los sueños ajenos.

A mí los meses se me iban en asistir a la escuela, ayu- dar a mi madre en los mandados, meterme en la pileta los días de bochorno, estudiar, perseguir zopilotes, ad- mirar las audacias de los cirqueros ambulantes, encara- marme a la veleta para sentir el viento, ir a retozar al Parque Centenario o a comer sorbetes a la heladería de Polito, pescar ajolotes en los charcos, oír música en el aparato de radio, caminar descalzo cuando había inun- dación, cosas así. Don Virgilio iba a vernos casi a diario, para conversar, para merendar con nosotros, y a veces se retiraba hasta muy tarde. Durante una de sus visitas le

preguntó a mi madre, pero sin mucho interés, como quien hace una observación casual, una frase de cortesía:

—¿Y el padre de sus hijos?

Los hermosos labios de mi madre se contrajeron, desconcertados.

—¿No se lo han dicho ellos?

—No —respondió.

Y era verdad. Cuando nos reuníamos con él, allá en la tienda, nunca preguntaba nada: ni de nuestros parientes, ni de nuestras clases, ni de nuestras aficiones: nada. Como si lo único que le interesara fuese nuestra admiración.

—Mi marido falleció hace mucho tiempo —explicó mi madre con una especie de rabia inútil, igual que si arrojara una piedra contra el horizonte—. Falleció en un accidente, un descarrilamiento de tren.

—Nosotros no lo conocimos —intervino mi hermana Ifigenia.

—Tú sí, sólo que no te acuerdas —la corrigió mi madre. Y precisó, dirigiéndose a él—: Murió poco antes de que naciera Juan José.

Don Virgilio dejó caer un momento sus ojos en mis ojos; luego los depositó en mi hermana Ifigenia y, como acosado por una prisa repentina, se despidió enseguida. Sin motivo, sin dar ninguna razón, desapareció varios días. Mi madre comentó que últimamente lo había notado muy ansioso, malhumorado, que a lo mejor andaba con problemas en la tienda y se alejaba para no preocuparnos. En vez de confiar en nosotros, pensé, en nuestra amistad, en nuestro afecto. ¿Y si fuera a buscarlo? ¿Y si le dijese cuénteme lo que le pasa, tío Virgilio, quién quita y yo lo puedo ayudar, uno nunca sabe? Pero la indecisión me impidió hacerlo. Y mientras tanto en la intimidad de las casas, en la confidencia de las esquinas, en el bullicio mañanero del mercado, en el café del mediodía, en el atrio de la iglesia, cuchicheantes y alertas, las voces del barrio maliciaban y propagaban rumores acerca de un amor siniestro, un deseo indefendible, una pasión oprobiana que devastaba a don Virgilio; alarmadas, coincidían en señalar lo insólito, lo anormal de la situación, y repetían las palabras peligroso, pecado, locura. Si lo de la portuguesa lo había aventurado en comarcas temerarias, lo de esta mujer acometía los límites de lo irrealizable. Por las noches, decían, merodeaba ciertas calles, agazapado entre los árboles, semejante a una sombra que se consume a sí misma. Aquella barbaridad, sin duda, acabaría en tragedia. Las murmuraciones, al cabo de tanto vaivén, de tanto flujo y reflujo, resultaron proféticas.

Don Virgilio reapareció por fin luego de un par de semanas (era jueves, quizá); mi madre y yo lo recibimos como si retornara de un viaje muy largo, y como dándole a entender que a nuestro lado tenía un lugar en el mundo, que se podía quedar para siempre. Mi hermana Ifigenia estaba en el patio, regando los tulipanes; él,

al descubrirla, exclamó con el coraje desesperado de un náufrago, y a la vez con tenuidad, casi con fervor:

—Ya es una mujer.

Creo que ni mi madre ni yo lo habíamos advertido, porque los dos nos volvimos hacia ella. Mi madre la miró con pesar y sorpresa; yo la contemplé asombrado: la tierna evidencia de su figura angosta, el diseño decididamente distinto de las formas de su cuerpo.

La vida es un arena fina que sin cesar se nos está yendo entre las manos.

—Y tú —me señaló con un gesto que nos igualaba— ya eres un hombre. ¿Me acompañas a caminar un rato? —Yo asentí sin pensar, sin pedirle permiso a mi madre. En cuanto salimos, él echó a andar con rapidez y firmeza, y yo me emparejé a sus pasos, ufano, lleno de vigor, de orgullo viril. Nos dirigimos a la tienda, y cuando llegamos me dijo, imponiéndome su estatura:

—Quítate esa idea de la cabeza.

—¿Qué idea?

—Yo no soy tu padre.

Lo expresó con insolencia, con desprecio, con un intolerable aire de superioridad. Incliné la cabeza, dominado por la ira que me produjo aquel zarpazo inesperado.

(Eso ya lo sabía: yo era hijo de nadie, de ninguno, de un muerto sin cara, sin voz, de alguien que transcurrió por el mundo y me dejó como fragmento de sí, como su huella, hijo de un fantasma que me traspasó su nombre y nada más, un muerto que para mí nunca estuvo vivo, una llaga que deja de doler pero que jamás alcanza a cicatrizar, una lápida en un panteón a orillas de la carretera, una ausencia irremplazable. Eso ya lo sabía yo: él no era mi padre: no había necesidad de usar esa arrogancia: no tenía derecho de avergonzarme, de humillarme: su agresión carecía de sentido).

Cuando levanté la vista, todavía aturdido, sonreí —quién sabe por qué, siempre sonrío cuando algo me hiere profundamente—. Él intuyó que había caído del pedestal, que se había transformado en una divinidad inferior.

—No es para que te ofendas. Te lo digo por poner las cosas en su sitio, nada más. —Y antes de que yo pudiera protestar, defenderme—: Ven, te quiero dar algo —me empujó hacia los fondos de la tienda, donde tenía su casa: dos habitaciones amplias, de techos muy altos, que olían a aposento cerrado. Unos cuantos muebles, aquí y allá, daban la impresión de que quien vivía ahí se encontraba de paso. Encendió un quinqué y hurgó en un viejo baúl—. Ten. Tómallo. Es para ti. Es tuyo.

Era un cuchillo de hombre de mar, afiladísimo. No entendí por qué me lo daba, ni para qué podría utilizarlo. Lo guardé bajo mi camisa. Algún día, pensé (o tal vez no, tal vez lo pienso ahora), cumpliría su destino.

—Y dale esto a Ifigenia. —Yo me sentí terriblemente vulnerable, empobrecido—. A solas.



Era un sobre pequeño.

Cuando regresé a casa, encontré que mi madre y mi hermana Ifigenia andaban de pleito (alcancé a percibir palabras furiosas, desleales), y que las dos habían llorado. Comprendí lo que sucedía, y el comprenderlo me pegó en los nervios y se me convirtió en tortura. Mi madre, como cansada de no hallarle explicación al mundo, se encerró en su cuarto. Antes, se abrazaron, no a manera de reconciliación sino de alianza. Le di el sobre a mi hermana Ifigenia y ella lo rompió sin abrirlo. Tomó mi cara entre sus manos y me besó tiernamente en los párpados. Dispuse el cuchillo en un cajón de la cómoda, entre mi ropa, al alcance de cualquier arrebato, de cualquier reivindicación. Colgada de una alcayata, doblada y recostada contra la pared como un ave en reposo, se hallaba mi hamaca. Me senté delante de la ventana, a vigilar los resplandores de la noche y a escuchar los gemidos lejanos del búho blanco. Recordé que don Virgilio había hablado, en distintas oportunidades, de la escasa valía de una existencia sin dignidad, sin honor. “Y la falta de fuerza hay que suplirla con determinación y astucia, como hacen los gatos”. Para entonces ya estaba yo en primero de secundaria y mi hermana Ifigenia había empezado a estudiar la carrera de comercio.

¿Qué tan fiel es la memoria?, ¿qué tanto los sucesos que guarda ocurrieron así?, ¿qué de cierto y qué de imaginación se pone en marcha cuando la invocamos? Cada edad tiene sus propios misterios, y no pocos de ellos son indescifrables. Tiene también sus fantasías, sus ilusiones que pronto se escapan por los bolsillos rotos de la realidad. Aquí lo real, lo verdadero, es que un domingo (un domingo de septiembre), en las horas finales de la noche, el barrio de Santiago despertó conmocionado y confuso al toparse en el sueño con un alarido ineluctablemente, ahincado, irredimible. Los vecinos acudieron a la tienda de don Virgilio, que era de donde había partido el grito espantoso; derribaron la puerta, entraron y encontraron al hombre tendido en un vasto charco de sangre, con su traje blanco empapado de rojo, los

músculos inservibles, la carne del cuello hondamente injuriada por infinidad de tajos largos y finos que semejaban las líneas de un laberinto. Era un conquistador azorado por la derrota; un héroe despojado de gloria. Las palmas de mis manos estaban húmedas. En los límites de lo real y lo soñado, el dolor y la angustia me impedían quitarle los ojos de encima.

—Vamos —oí que dijo mi madre, tirándome del hombro.

Lo vi sólo un minuto; un minuto, que es tanto tiempo.

El corazón de las tardes se detuvo, como desprotegido, como huérfano. El cuerpo de don Virgilio Marón fue sepultado en una fosa común, sin que nadie lo velara, sin que nadie rezara por él. Durante las investigaciones, que no demoraron mucho ni fueron muy exhaustivas, la policía ordenó excavar en el terreno posterior de la tienda y en una de tantas encontraron el esqueleto de un felino cuyos huesos se hallaban ennegrecidos y cuya mandíbula parecía sonreír. Sin poder evitarlo, los vecinos se acordaron del gato dorado y aseguraron haber visto y escuchado la sombra y el maullido de un animal que trepaba y huía por la albarrada. Las autoridades no ignoraban que aquellas eran meras exaltaciones de la gente, que lo que había desfigurado el pescuezo a don Virgilio Marón no fueron las uñas de un animal sino el filo contundente de un arma. Un día, sin embargo, cerraron el caso sin que el crimen hubiese sido aclarado. Pocas semanas después, mi madre, que no conseguía reponerse de la impresión de la tragedia, decidió mudarnos de ciudad (de no haber sido por esa muerte, acaso nunca habríamos dejado la casa donde nacimos, el barrio donde todos nos conocían). Cualquier parte dio lo mismo, con tal de seguir siendo, a nuestro modo, una familia completa. Hoy pienso que fue lo mejor. Lo pienso mientras me bajo de los recuerdos, mientras mi madre reposa en su mecedora y mi hermana Ifigenia, la única mujer en el mundo, le sirve su plato de leche al gato enorme que se estira a mis pies, plácido, enigmático, hermosamente amodorrado. **U**

Flora Goldberg

Golems de madera

José Gordon

En el siglo XVI, un hombre bordeaba las orillas del río Moldavia atento a las texturas de la tierra. Tal vez ya intuía las formas ocultas en ese amasijo de barro. Con esa arcilla el rabino de Praga creó una figura humana y le puso una palabra en la frente que le dio vida. A esa figura legendaria le llamaron Golem.

Flora Goldberg, a su manera, también se inscribe en una tradición que busca darle vida a materiales que se consideran inertes. Me cuenta una interesante historia. Acababan de tirar unas jacarandas a dos cuerdas de su casa. Los árboles parecían amputados, sólo quedaban unos grandes tocones, los troncos mutilados que quedan unidos a la raíz cuando los cortan por el pie. Flora los observó atentamente. Se acercó a los hombres que habían derrumbado las jacarandas para ver si le podían vender los tocones. La respuesta la sorprendió: “¡Qué vender ni que nada! Usted traiga con qué llevárselos y tome los que quiera”, me dice Flora con una gran sonrisa.

Así fue como empezó a trabajar con esos materiales. Vio la posibilidad de hacer esculturas con madera, de trabajar como artista plástica con un material con el que sentía un diálogo profundo: “Todas las piezas me hablan. Yo sigo en la madera, en principio lo que veo. Descubro la forma, la aliso. Al mismo tiempo la madera sigue el movimiento que le doy a la pieza. Es increíble ver cómo las vetas caminan con lo que haces, siguen el movimiento de lo que descubres. Las maderas son duras, unas más que otras, y también tienen sus mañas: si uno le pega en el lado equivocado, se astilla; entonces uno tiene que aprender que cuando la madera dice por aquí no, hay que cambiar de lado, saber qué es lo que se descarta, contrastar las texturas ásperas y las que requieren un lijado muy fino”.

Lo que surge parece una especie de Golem de madera. Flora me cuenta lo que le ocurrió con una pieza a la que le vio la forma de un toro. Tenía que tirar, con



Flora Goldberg

cierto dolor, una jacaranda en su casa. Pidió permiso a los responsables de medio ambiente y ecología. Le dieron autorización. La pieza que surgió del tocón era muy grande. No cabía en el estudio ni por peso ni por tamaño. Entonces la trabajó en el garaje. Dice Flora: “Los de ecología se asomaron por un huequito de la puerta y me vieron con el toro. Se acercaron y me comentaron: —Señora, ¿qué quiere usted tirar? Porque usted no mata árboles. ¡Les vuelve a dar vida!”.

En la cuadra, dice Flora divertida, se hizo famoso el toro: “La policía, los que traen el agua, los que traen la verdura, los que traen el gas, todo mundo decía: ¿podemos pasar a ver el toro? La pieza se llamó *Una faena*. Se hizo famoso el toro y a mí lo que me llamó la atención fue la sensibilidad que tiene la gente sencilla, que no se siente culta, para este tipo de cosas”.

Flora Goldberg rescata tocones que de otra manera se hubieran ido a la basura. En su trabajo paciente, que requiere mucha fuerza en las manos, fueron surgiendo diversas figuras humanas. Así, por ejemplo, hay un tronco en donde vio un ombligo que ya estaba en la madera: “Vi la madera por todos lados y cuando percibí el ombligo ya sabía qué hacer. Ahí

estaba una escultura relacionada con las figuras de Dafnis y Cloe”.

Con el paso del tiempo, cuando las piezas de madera se conjuntan, aparece un bosque de nuevo, un bosque humanizado. En su más reciente exposición titulada *Concierto de chelo en bosque humano*, en la sala Nezahualcóyotl de la UNAM, las esculturas estaban literalmente en casa, parecían resonar con las maderas que forman parte de la acústica maravillosa del recinto universitario. Le pregunto en particular por la pieza que ilustra la portada de esta edición de la *Revista de la Universidad de México*. Me cuenta cómo surgió esa imagen:

“Me tocó estar en un concierto en donde los instrumentos estaban al nivel en el que yo me encontraba, al nivel del piso. Tenía enfrente a todos los chelistas y me puse a hacer algunos dibujos de los músicos. Esos apuntes los hice en un boleto de concierto porque no iba preparada con un cuaderno. Eso forma parte de las lecciones que me dio Diego Rivera en 1955. Cuando vio unas acuarelititas que había hecho, me dijo que tenía mucho talento y sensibilidad —Flora ríe—. Me lo creí. Tal vez lo más importante que me enseñó Diego Rivera fueron dos cosas: uno, verlo trabajar, con tanta capacidad e intensidad; dos, me dijo que en todo momento llevara un lápiz y un cuaderno para hacer apuntes y sacar datos de la realidad, de la vida diaria: en los camiones, los parques, en donde fuera, hacía apuntes que todavía conservo en un cuaderno. De hecho, una escultura que estoy haciendo ahora la saqué de unos apuntes que hice en 1956. La escultura del chelista tiene que ver con unos apuntes en un boleto de concierto: es un chelista zurdo porque la madera no me permitió otra forma. Me puse a investigar y efectivamente sí hay chelistas zurdos, no muchos, pero los hay. Lo interesante es que aunque el arco es invisible, la dirección de la mano lleva directamente hacia las cuerdas: el movimiento de la mano indica perfectamente el arco”.

Los apuntes que hoy toma Flora Goldberg los hace a través de un teléfono celular. Ahí registra formas que después descubrirá en los tocones. Para Flora, la escultura es un dibujo en 360 grados, un dibujo que el diálogo con la madera materializa en diferentes colores, vetas y texturas. La madera canta, refleja calidez y ternura en sus formas. Le comento que tienen un dejo de serenidad. Flora sonríe: “Hay piezas en las que está reflejada una meditación. Por ejemplo —señala una de ellas—, esta pieza la hice después de tener un cáncer. Te reflejas en lo que te pasa. Para mí es esencial el abrazo. Todas las cosas se unen por alguna forma o concuerdan quién sabe por qué”.

Me quedo pensando en que ése es el misterio que se dibuja en las relaciones humanas y también el misterio que se expresa en los bosques humanos y en los chelistas de madera.





Flora Goldberg















La obra *Concierto de chelo en bosque humano* de Flora Goldberg, expuesta en el vestíbulo de la sala Nezahualcóyotl, fue fotografiada para este reportaje gráfico por Juan Carlos González Palacios.

Temblores

Luis Paniagua

Le tenemos pavor a los temblores.
Hemos vivido el antes y el después
de aquel gran sismo.

Le tenemos pavor a los temblores.
Pocos son los que en estas latitudes
no dicen, por lo menos,
tener algún respeto.

Uno que otro temblor nos ha logrado
desajustar la casa,
derribar las figuras de ornamento
o barajar los libros
como queriendo regalarnos
una lectura alterna.

Más de una vez hemos bajado presurosos,
jadeantes y en pijama,
los varios escalones que separan
de un suelo algo más firme a nuestro piso.

Más de una vez he soñado que,
mientras amamos,
el edificio se colapsa
y que emergemos,
polvosos pero ilesos
—revividos—,
de los escombros.

¿Habrá allí alguna lógica,
una premonición?

Pero si tal nos asaltara el caso,
prepárate, no obstante, tú, mi amor,
para afrontar el trance
con el desasosiego
de los condenados,
pero con la ternura,
pero con la certeza
del indulto.

Marguerite Duras

El absoluto sólo se puede mirar

Sara Sefchovich

Al cumplirse este año el centenario del nacimiento de Marguerite Duras, la escritora y socióloga Sara Sefchovich hace un recorrido personal por las pautas vitales y las obsesiones creativas de la polémica y carismática autora de El amante, la novelista, dramaturga y cineasta que llegó al mundo en Saigón y se instaló en Francia para conquistar la escena artística.

Marguerite Duras nació en Saigón, entonces Indochina, hoy Vietnam, en 1914. El lugar y la fecha no son inocentes y ella tampoco lo sería nunca: cargaría para siempre con esa “cualidad” tan francesa de unir la cultura más refinada con el colonialismo más feroz, la realidad de la guerra con la capacidad de vivir la vida como si el horror no sucediera.

En el país asiático vivió con una madre viuda llena de fantasías aristocráticas, y con dos hermanos, uno al que amó con locura y murió joven y otro al que odió con la misma locura y que se convertiría en colaboracionista de los nazis.

De pequeña ella iría a la escuela mientras Europa se devastaba en la guerra y los imperios de siglos se venían abajo. Por eso pudo ser al mismo tiempo inocente y perversa, común y extraña, porque ese fue el mundo que la vio nacer y crecer, un mundo de dos caras, de sueños de grandeza con realidades atroces.

Supuestamente la familia era pobre, pero en los recuerdos de la escritora, se habla de sirvientes que llevan a la mesa las magras comidas y de vestidos nuevos y de un castillo que, aunque desvencijado, la madre compró cuando regresó a su tierra.

Una pobreza pues, un poco cierta y un poco falsa.

¿Por qué decidieron sus progenitores vivir en ese territorio acalorado, insalubre, de inhóspita naturaleza, lleno de bichos y de enfermedades extrañas que incluso llevaron a la tumba al padre?

Es la pregunta que se le puede hacer a todos los que voluntariamente abandonan su lugar en busca de quién sabe cuál quimera. Como Rimbaud, como Isabelle Eberhardt, como todos los europeos que se instalaron en las colonias, la mamá Legrand-Donnadieu algo quería, algo imaginaba posible en aquella lejanía exótica de una ciudad al borde del río Mekong.



Marguerite Duras

Ese algo, diría su hija ya convertida en escritora, era riqueza. Y pensó que la conseguiría sembrando arrozales y cuando eso fracasó, encontrándole un marido (o de perdida un amante) rico a la joven.

Duras dice que lo tuvo. Tal vez no fue así y todo es invento. Pero el real, si existió, era viejo y feo. El de ficción todo lo contrario.

Sin embargo, en cuanto pudo, Marguerite se fue lejos de todo eso, lo quiso dejar atrás. Aunque su vida estaba ya marcada, al menos, físicamente, se quedó en París.

Fue a Francia para estudiar en la Sorbona, escribir, dirigir películas, ser miembro de la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial y del partido comunista hasta que la expulsaron en el año 50. Hubo muchos tiempos negros: la ocupación alemana, el estalinismo, los frentes populares, el hambre. Hubo también tiempos mejores cuando resurgió de los escombros la vida intelectual.

Francia fue también para el alcohol, mucho alcohol, hasta el *delirium tremens*. Y para relaciones tormentosas, de intensa actividad erótica, algo muy en boga entonces como también hizo la cantante Edith Piaf. Igual que ella, Duras buscó a jovencitos, y removió a las conciencias de Francia y a los amantes de lo francés en el mundo, que son muchos.

Figura polémica en todo: en la izquierda y en la literatura y en la vida. Un día la acusaban de ser amiga de colaboracionistas y otro de delatarlos para que los fusilaran, un día de escribir textos incomprensibles y otro

de ser la mejor. Se la admiraba pero no se le perdonaba su vida apurada a borbotones desde que nació hasta que murió, desde los catorce años hasta los setenta y tantos, siempre con pasiones, vicios, escándalos, libros y más libros.

Porque Duras escribe. Escribe y escribe. Desde los años cuarenta hasta su último aliento, de su mano salieron montones de textos, guiones, obras de teatro, relatos y novelas, artículos y ensayos. Y se convirtió, con sus altas y bajas, en un personaje esencial de la escena literaria francesa.

Si cuento todo esto es porque en el caso de Marguerite Duras, la biografía no es separable de la literatura. Y no por una supuesta verdad de los acontecimientos, sino por el mundo de fantasías, exotismos y relaciones difíciles que la componen.

Los textos de Duras llevan una carga de emociones perturbadoras, que parten de y terminan en el erotismo. Un erotismo en el sentido más amplio, que tiene menos que ver con la sexualidad y el contacto físico y más con la mirada, la inmovilidad y el silencio. Y todo esto con un código que es el mismo de aquella vanguardia electrificante de los años sesenta del siglo XX: velado y desvelado hasta la desnudez. La aparente y la profunda, esa desnudez.

El doble modo de ser de los relatos de Duras explica la extraña fascinación que ejercen y sustenta su diferencia. Porque es a un tiempo intensa y banal, extraña y real, inmóvil y silenciosa, capaz de dejarse arrastrar por la vida pero de imponérsele también, de unir la grande-



za al desvencijamiento y de provocar la sensación de profundidad sobre el más absoluto vacío.

Duras encanta porque su mundo parece posible y asible siendo que no es más que sueño y fantasía, pura invención pura.

En *El amante*, novela que la saca de las capillas y la convierte en *best-seller* mundial, Duras clava una imagen en nuestra retina: la de una mujer-niña de cabellos cortísimos, labios pintados de color rojo intenso y zapatos de altísimos tacones. Imagina uno, pobre lector burgués cómodamente sentado en el sillón de lectura, a esa muchachita (que ella prefiere describir con sombrero y lamé dorado), cruzando el ferry para encontrarse con aquel oriental riquísimo que la esperaba al otro lado del río, para dedicar las largas y calurosas tardes a hacer una y otra vez el amor, sin hablar.

Tiene Duras esa demencia de quien es capaz de meterse a fondo en las cosas y luego abandonarlas de golpe y cortarlas de tajo. Tiene Duras esa demencia de quien es capaz de pasarse la vida jugándose, aventurando.

Y tiene la suerte de terminar bien. Confortablemente bien. Siempre recobra la lucidez, siempre sale del horror, siempre encuentra de vuelta el camino.

Ello es posible porque todo es, en su mundo, un problema estético, todo es cuestión de la pura mirada, repetida y repetitivamente esteticista.

Qué comodidad para los lectores-miradores-veedores que somos todos hoy, lectores con código de televisión, de cine, de imágenes. Qué a gusto seguir en las novelas de Duras la vivencia del placer, del camino lleno

de peligros, de la complicación que se resuelve como debe ser, lo mismo en la guerra que en el alcohol, en el amor que en la escritura.

Qué envidia de Duras que después de ser abandonada por el chino reciba de él promesas de amor eterno y las crea, o que después de recuperar al marido de los campos de concentración, logre salvarle la vida.

Duras es la que se cura en el último momento de sus vicios, la que aprecia el refinamiento literario aunque sea de los colaboracionistas, la que no se horroriza demasiado cuando bajan los prisioneros de los trenes que vuelven, la que habla y habla en la televisión, la que sale del delirio alcohólico, la que encuentra a un galán joven que la cuidará y cuidará su legado luego de su muerte.

Pero no se crea que no hay sufrimiento. Lo hay. Hay mucho dolor en ella, demasiadas aristas puntiagudas. Pero hay también una narradora fría, que sabe ser dura, que puede sobrevivir en tiempos difíciles, que sabe odiar, que pelea por dinero. Ella es todo: helada y quemante, pasional y desapasionada, callada y chirriante.

Hay tres cosas que fascinan y que irritan en su obra: ese ritmo lento, tan francés pero más francés que el de otros franceses; esa estética de la mirada montada sobre tantos artificios y esa su manera tan descarnada de desnudarlo todo.

Los críticos han dicho muchas cosas de Duras: que la suya es una obra política, nacionalista, pacifista. Que es racista. Que traicionó. Algunos hablan de su culpa, otros de su mentira. O bordan sobre los textos para afirmar que si este personaje era el hermano, que si aquel no existía.



Marguerite Duras en la filmación de la película *Nathalie Granger*, 1972

Pero Duras está más allá de todo eso. Su escritura es una historia personal, una manera individualista de estar en el mundo, a la que le importa mirar y ser mirada, sentir y no pensar, alcanzar el absoluto y, sobre todo, deslumbrar.

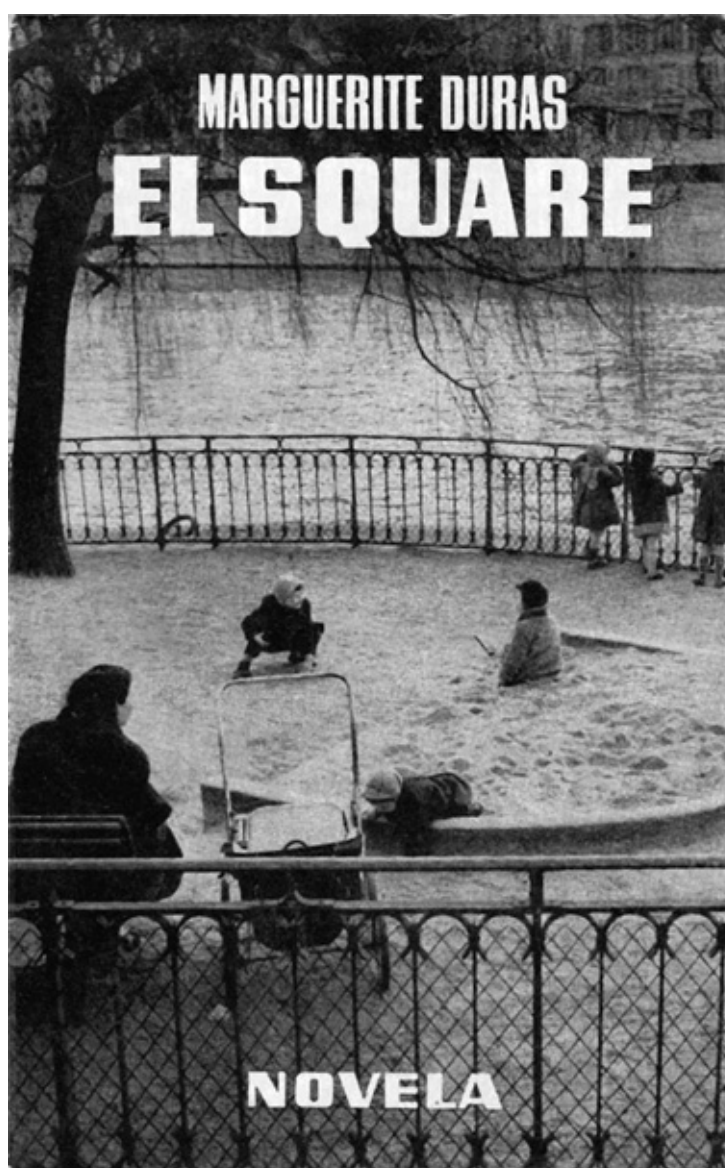
Y vaya que deslumbra.

Desde *El square* hasta *El amante*, desde *Hiroshima mon amour* hasta *India Song*, Duras deslumbra en las palabras con que construye los relatos, en los títulos de las novelas que advierten la intensidad que abren: *La impudicia*; *El arrebató de Lol V. Stein*; *Moderato Cantabile*; *Su nombre de Venecia*, en *Calcuta desierta*; *Destruir, dice*; *Los ojos azules*, *pelo negro*.

La suya es una prosa de imágenes, de miradas que describen de manera descarnada lo más arrobador. La suya es la seguridad de la trascendencia, la vanguardia estética, el paladeo de la palabra, la vida como intención erótica, la búsqueda del absoluto, la falsa profundidad, el vacío. Y todo apostando a la intensidad, todo para salir de la monotonía del tiempo, de la claustrofobia.

Hoy Duras nos mira desde las fotografías con su cara surcada de arrugas y sus lentes de fondo de botella. Nos mira con sus 44 años de escribir y con los setenta y tantos de vivir. Con su ser y su obra sostenidos sobre obsesiones, imaginación, invenciones, recuerdos, realidades, temores, mentiras y verdades.

Y nos fascina y fastidia, nos irrita y atrae, nos aburre y gusta porque nos trae una y otra vez fragmentos de una memoria, de un pasado que a lo mejor no fue o a lo mejor sí, pero que ya es eso: sólo pasado. **u**



La hermana menor de Lolita

Ana Clavel

El encanto de la pequeña Alice Liddell se encuentra detrás de la escritura de Alicia en el País de las Maravillas pero también en ella puede atestiguar el nacimiento de un personaje perturbador, que sería el central de Lolita, la novela de Vladimir Nabokov: la nínfula. Para Lewis Carroll, sin embargo, la nínfula tendría una manifestación más reiterada a través de la fotografía.

Lewis Carroll, el adorador de las niñas que aborrecía a los niños... es el fundador —o quizá sea mejor decir explorador— de uno de los arquetipos femeninos más inquietantes y conmovedores de la literatura moderna: la nínfula.

MAURICIO MOLINA

Yo siempre lo llamo Lewis Carroll Carroll, porque fue el primer Humbert Humbert.

VLADIMIR NABOKOV

Con el nombre de pluma de Lewis Carroll, el diácono inglés Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) publica las *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* en 1865. El personaje central es una heroína infantil que se desliza a un mundo fantástico en el que la sin-razón es ley. En la historia, Alicia es una niña encantadora, bien educada, curiosa y sagaz, cuya lógica pone en permanente estado de duda las evidencias que se le presentan como inobjetables. Sin embargo, no es el personaje literario el que marca un hito en la arqueología de las antecesoras de Lolita, sino el personaje real a quien Carroll

dedicó su libro y a quien fotografió con especial interés. Del personaje literario, crisol de asombro existencial e intelectual, ha dicho, por ejemplo, Octavio Paz:

Las dudas de Alicia nos muestran hasta qué punto el suelo de las llamadas evidencias puede hundirse bajo nuestros pies, [...] las dudas de Alicia no son muy distintas a las de los místicos y poetas. Como ellos, Alicia se asombra. Mas, ¿ante qué se asombra? Ante ella misma, ante su propia realidad, sí, pero también ante algo que pone en tela de juicio su realidad, la identidad de su ser mismo.¹

En cambio, la niña real de quien tomó el nombre el personaje, Alice Liddell, sí contribuyó a forjar el mito porque su imagen aparece y desaparece en los entrete-
lones de un diario censurado, se oculta en los derroteros de la vida misma que la convierten muy joven en la se-

¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1982, pp.128-129.

ñora Hargreaves, casada con un alumno del propio Carroll, pero sobre todo resplandece en las imágenes que le tomó Carroll con la seducción y la belleza del misterio fotográfico.

EL DISCURSO DEL DESEO

Poco después de ordenarse como diácono en Christ Church, y de ser cinco años profesor de matemáticas de la Universidad de Oxford, el 4 de julio de 1862, según registra en su minucioso diario, durante un paseo con las hermanas Liddell, Carroll inventó el relato que inicialmente se llamaría “Las aventuras subterráneas de Alicia”. La historia es de sobra conocida entre sus seguidores: él y su amigo, el reverendo Robinson Duckworth, llevaron a las hermanas Liddell —Lorina de trece, Alice de diez, y Edith de ocho— a un paseo en barca por el Támesis. El autor improvisó la narración, que encantó a las niñas, al grado que Alice le pidió que le escribiese la historia. Carroll no durmió esa noche a fin de terminar un primer manuscrito que después ilustraría con dibujos propios para regalarlo a la pequeña en Navidad. El obsequio concluía con un retrato oval de su destinataria.

Algunos meses después, súbitamente, los paseos se suspendieron. A la madre de las niñas comenzó a molestarle la asiduidad de Carroll. Mucho se ha especulado al respecto, incluida la hipótesis de una petición de mano que el especialista Jean Gattégno rechaza terminantemente. Tres años después de la tarde veraniega en que se originó la historia narrada por el autor, Carroll se topa con Alice en un patio del colegio en 1865. Entonces escribe en su diario: “Alice parece haber cambiado mucho, y no para bien; sin duda pasa ahora por esa desagradable fase de transición”. Ella tenía en ese tiempo doce años. De ser una niña en toda la extensión del significado, había entrado de lleno a ser... ¡una nínfula!

No deja de ser revelador que sólo un par de años más tarde, en 1867, Carroll escriba *Alicia a través del espejo*, cuya distancia respecto de la heroína original —más intelectualizada, más compleja y abstracta— es evidente. Según Gattégno, esa distancia marca también un distanciamiento respecto del objeto de su deseo y en cierto grado una renuncia: “cava deliberadamente un foso entre la heroína y el escritor, y así oculta aun más el discurso del deseo”.² Gattégno apela a la opinión de la escritora Hélène Cixous en este punto: “Carroll quería contar una historia a una niña; la historia divaga, la niña cambia, el Deseo se convierte en el único amo de un espacio que no está orientado por ningún tiempo; mientras tanto, aquel que dio la señal de partida se lamenta

y confiesa sus angustias de adolescente viejo y masoquista en versos llorosos”.³

Pasados los años, en una carta enviada a la señora Hargreaves, nombre de casada de Alice, el primero de marzo de 1885, Carroll reconoce la importancia de su antigua amiga, con quien de adulta tiene ya escasa relación, en los siguientes términos: “La imagen de mi corazón de aquella que fue mi ideal amiga-niña a través de tantos años, es más clara que nunca. Desde aquella época he tenido docenas de amigas-niñas, pero con ellas todo ha sido diferente...”.⁴

Borges lo resume de un modo brillante, al sugerir que en el personaje de Alicia el autor cifró una imagen de sí mismo, la mirada tierna, amorosa, compasiva de un Narciso que se contempla en un *alter ego* idealizado y profundamente amado:

³ Hélène Cixous, introducción a la edición bilingüe de *Alicia a través del espejo*, Aubier-Flammarion, París, 1971, p. 17.

⁴ Brassai, “Lewis Carroll fotógrafo o el otro lado del espejo”, prólogo a Lewis Carroll, *Niñas*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 20.



Lewis Carroll, *Alicia Liddell*

² Jean Gattégno, *Lewis Carroll*, FCE, México, 1991, p. 43.



Lewis Carroll, Alicia Liddell



Lewis Carroll, Evelyn Wilson

Dodgson, según se sabe, fue profesor de matemáticas en la Universidad de Oxford; las paradojas lógico-matemáticas que la obra nos propone no impiden que esta sea una magia para los niños. En el trasfondo de los sueños acecha una resignada y sonriente melancolía; la soledad de Alicia entre sus monstruos refleja la del célibe que tejó la inolvidable fábula. La soledad del hombre que no se atrevió nunca al amor y que no tuvo otros amigos que algunas niñas que el tiempo fue robándole, ni otro placer que la fotografía, menospreciada entonces.⁵

Con la renuncia a la fotografía, se escinde por completo el mundo de la primera Alicia, la del *País de las Maravillas*, respecto a la segunda, la de *A través del espejo*, del mismo modo que la Alicia niña-eterna, amiga-niña ideal, se distancia de la Alicia de la vida real que no para de crecer... Para Jean Gattégno, “no es Alice Liddell la que Carroll hace vivir y revivir en su cuento; es una imagen ideal: la suya”. Aunque también reconoce que “no puede negarse que esta imagen es, en parte, el resultado de la contemplación apasionada de una niñita de carne y hueso”, del mismo modo que cada quien en la vida o en la literatura “cree leer, en el rostro o en el destino de otro, su propio rostro y su propio destino”.

James Mathew Barrie, el autor de la célebre *Peter Pan* y *Wendy*, llegó a afirmar que “nada pasa después de los doce años que importe mucho”. Por su parte, Lewis Carroll, a través del personaje de Humpty Dumpty, llegará a decir respecto a la edad de Alicia: “una edad bien incómoda. Si quisieras seguir mi consejo te diría: ‘deja de crecer a los siete’... pero ya es demasiado tarde”. En abierto rechazo a la pubertad, llegará a afirmar en una carta a una dama: “Cerca de nueve o diez de mis amistades infantiles han naufragado en aquel punto crítico en que ‘el arroyo desemboca en el río’, y las amigas, antes afectuosas, se convierten en relaciones sin interés, que no tengo el menor deseo de reanudar”.⁶

FIJAR LA BELLEZA FUGAZ

El 18 de marzo de 1856, con la compra de una cámara oscura de quince libras, da inicio la historia de una pasión que sólo concluirá, tajantemente, en 1880, es decir, 24 años después. A las primeras experiencias de fotografías de grupos familiares y personalidades de su medio, poco a poco, van tomando importancia las fotografías de niñas: naturales, disfrazadas y, a partir de 1867, desnudas. Niñas a las que conquistaba con sus juegos de palabras y de ingenio, con historias, con dibujos, con

⁵ Jorge Luis Borges, prólogo a Lewis Carroll, *Los libros de Alicia*, Corregidor, Buenos Aires, 1976, tomo I.

⁶ Lewis Carroll, *Niñas*, op. cit., p. 74.

regalos. Con una fruición de coleccionista, en una anotación de su diario del 25 de marzo de 1863, llegó a contar 107 nombres de niñas, agrupados por sus nombres de pila: todas las Alice, todas las Beatrice, todas las Evelyn juntas, sólo diferenciadas por su fecha de nacimiento. “¿Cuál era la naturaleza de la extraña fascinación que ejercían sobre él?”, se preguntará Brassai en el prólogo titulado “Lewis Carroll fotógrafo o el otro lado del espejo”. Más allá de una posible interpretación psicoanalítica, el fotógrafo húngaro que fue Brassai responde con una versión de índole más humana y evidente:

Carroll nunca amó —aunque él así lo creyera sinceramente— a una u otra niña, sino, a través de ella, a un cierto estado fugitivo, transitorio, este breve instante del alba que despunta entre el día y la noche. Todas sus amigas-niñas no eran más que las médiums, las reveladoras de este estado y, gracias a ellas, el poeta conservaba el espíritu de la infancia. El reverendo Charles Lutwidge tuvo que luchar constantemente, desesperadamente, toda su vida, contra la irremediable marea del crecimiento que se las arrebatava una tras otra. Cada una de ellas no podía asumir su tarea más que durante un corto periodo, en tanto que en su cuerpo de niña nada revelaba todavía a la mujer. En cuanto sus sentidos se despertaban, sus senos crecían, era el fin, y el honorable *clergyman* se veía condenado a reemprender la caza...⁷

Y, con ello, perfila la razón por la cual para Carroll fue tan importante la fotografía: porque era el medio para preservar en el tiempo la inocencia de sus niñas, para fijar su belleza fugaz. Así fue también, al seguir el curso sinuoso de su pasión, que contribuyó a fijar el mito. Las fotografías de disfraces muy pronto derivaron al desnudo. En 1867, su diario registra la primera alusión a una fotografía de desnudo: “La señora L. trajo a Beatrice y tomé una foto de las dos; tomé otras, en seguida, de Beatriz sola, *sans habillement...*”, es decir, sin ropa. Varios son los eufemismos que Carroll utiliza cuando logra que sus pequeñas modelos posen en camisón o sin prenda alguna: “vestidas de nada”, “vestido de noche”, “una modelo indiferente en cuanto a su vestido”. Por supuesto, están acompañadas de sus madres que, en principio, de acuerdo con la visión de pureza victoriana respecto a la infancia, no veían nada malo en el cuerpo desnudo de los niños. En una nota de 1879, apenas un año antes de que abandone abruptamente la fotografía, escribe sobre una madre que le había confiado a sus pequeñas para una sesión fotográfica:

Había prevenido a la señora que las dos niñas estaban, en

mi opinión, tan nerviosas que no les pediría siquiera que aparecieran con los “pies descalzos”. Pero quedé agradablemente sorprendido al constatar que estaban dispuestas a desvestirse como uno quisiera; y que parecieron fascinadas de correr completamente desnudas. He tenido mucha suerte de encontrar una modelo como X: un rostro muy bonito y un hermoso cuerpo...⁸

UN CAMINO SIN RETORNO

Según Brassai, durante julio de ese año, 1879, se registró el mayor número de niñas fotografiadas por Carroll, “bien acostadas sobre el diván, bien sobre una manta, con un atuendo ‘reducido a nada’”.⁹ En este paroxismo Jean Gattégno sitúa también el origen de la crisis. Así se refiere a la sesión fotográfica con ese par de niñas al principio nerviosas, pero muy pronto

⁸ Según Jean Gattégno, esta nota fue suprimida del diario de Carroll, pero reproducida por H. Gersheim en su *Lewis Carroll Photographer*, Dover Publications, Nueva York, 1969, p. 79.

⁹ Brassai, *op. cit.*, p. 25.



Lewis Carroll, Beatrice Henley

⁷ Brassai, *op. cit.*, p. 26.

dispuestas a desvestirse y correr desnudas frente a la mirada del fotógrafo:

¿Hay algo de sorprendente en que esta sesión se realice precisamente un año antes del abandono brutal de la fotografía? Independientemente de las convenciones de la época respecto a las fotos de niños —las familias victorianas adoptaban, al parecer, los desnudos infantiles—, era inevitable que ciertas madres de familia acabaran inquietándose ante la propensión de Carroll por desvestir a sus hijas... Algunas madres de familia, por lo demás, debieron inquietarse aun más porque Carroll conservaba con él los negativos de estas fotos de artista, lo que podría dar lugar a cierto escándalo.¹⁰

El camino no tenía retorno. De los placeres de la fotografía, situados en un principio en lograr una maestría técnica, se pasó a la contemplación de la belleza a través de las largas sesiones que imponía la fotografía de ese entonces y, de manera culminante, al atesoramiento de los negativos y las impresiones que posibilitaban volver a situarse frente al Misterio cada vez que se lo contemplaba. Ni más ni menos que el tránsito que va de los placeres del *voyeur*, al fetichismo más febril. La inversión afectiva de Carroll en ese terreno debía de conducirlo obligatoriamente a esa forma de paroxismo, que tarde o temprano resultaría inaceptable para los otros y para sí mismo.

¹⁰ Jean Gattégno, *op. cit.*, pp. 140-141.

Fetichismo, más que voyerismo, a pesar del gusto por los cuadros vivientes y las escenas melancólicas (*El rapto*, *La pequeña mendiga*, etcétera). En una época en que la pose era necesariamente larga, el tiempo de espera se convertía en efecto en un tiempo de goce para quien amaba a su modelo... y este gozo se centraba en la fotografía misma una vez que la modelo había desaparecido.¹¹

Así, pues, con Carroll asistimos no tanto a la entronización de la nínfula como un personaje literario, sino al nacimiento del mito a través de su registro fotográfico con las diferentes niñas que atesoró para la posteridad: un centenar de imágenes de niñas deliciosas, ensoñadoras, misteriosas, y apenas cuatro imágenes de desnudos perturbadores, coloreados a mano, que se han conservado, no obstante la resolución final del autor de quemar los negativos.

Las cuatro fotografías de desnudos que sobreviven fueron conservadas por las familias de las pequeñas modelos y adquiridas posteriormente por la Rosenbach Foundation en los años cincuenta. Después constituirían el núcleo del libro editado por M. N. Cohen, *Lewis Carroll, Photographer of Children: Four Nude Studies*. Un libro hermoso y perturbador como es vislumbrar de manera frontal el deseo y las maneras misteriosas en que obra en nosotros.¹² **u**

¹¹ Jean Gattégno, *op. cit.*, p. 141.

¹² Morton N. Cohen, *Lewis Carroll, Photographer of Children: Four Nude Studies*, The Rosenbach Foundation and Clarkson N. Potter, Nueva York, 1978.



Lewis Carroll, *Xie Kitchin*

Permanentes recuerdos de cortos viajes

Joaquín-Armando Chacón

¿Cómo recuperar a través de la ficción los episodios más emblemáticos de la infancia, aquellos en los que se conoce por vez primera la fascinación del otro y, sin embargo, ocurre ese momento en que se corrobora la imposibilidad de mantener el embeleso? En este relato, Joaquín-Armando Chacón teje una historia sobre el descubrimiento de la pérdida en la niñez.

Para Hugo Arquímedes, escultor de Ciudad Juárez

Y, me di cuenta entonces, no era sólo un ejercicio de la memoria; era también un ejercicio de nostalgia, y no sólo un ejercicio, sino una compulsión y un arte.

OLIVER SACKS

Sí, precisamente eso, un ejercicio de nostalgia, una compulsión y tal vez un arte. Unos momentos del pasado, perdidos y quizá sólo recordados por mí y repetidos incansablemente, cambiándoles el orden una y otra vez, agregando un detalle, un sonido, una imagen borrosa, o suprimiendo tal vez un gesto, algo, y quizá con ayuda de la suerte, también pasajera, en alguna ocasión atrapando esos recuerdos como realmente sucedieron.

Aquí, en esta habitación, como anteriormente en otras más o menos iguales de diversos países, me des-

pierto intranquilo, casi siempre hacia las tres de la madrugada, e intento recordar el rostro de la mujer que hace unas horas, dos, seis o nueve, no importa, estuvo aquí a mi lado, pero no lo consigo. Tal vez esa mujer regrese mañana, dentro de tres días o en una semana. Puede ser posible que no regrese nunca más. No importa. Pero tampoco será extraño que a esa mujer de unas horas antes, en el transcurso de los próximos días la encuentre nuevamente en algún evento social de esta ciudad, por lo regular acompañada por el marido, de un pretendiente o de alguna de sus amistades femeninas, así como el que se presente sin aviso cualquier próxima mañana en mi galería con la esperanza de volver a ser invitada a las habitaciones en el piso de arriba o para sugerir una fecha y una hora determinada. Quizás



Amadeo Modigliani, *Marie*, 1917

entonces, al mirar su rostro, los ojos, la forma del cabello, las líneas del cuello, la peculiaridad de su sonrisa, o por el acento de su voz, regrese piadosamente el recuerdo y durante un espacio de tiempo estará presente en la memoria y en mi piel. Pero posteriormente, hacia las tres de la madrugada, dentro de mí sólo resonará el eco de esos tacones que se alejaron llevando un cuerpo y un rostro que después del placer han quedado ausentes, para siempre, de mi vida.

Los dos únicos y verdaderos amigos de los últimos quince años suelen, de tanto en tanto, interrogarme frente a unas copas de vino, después del whisky escocés, de saborear el aroma del coñac o en la apetencia de un café cortado, con curiosa amabilidad, debido a la confianza que la amistad otorga y, en ocasiones, aguijoneados tal vez por una mujer que me dedica un saludo desde lejos, por aquella otra que se ha acercado con una sonrisa trémula o por la que al pasar a nuestro lado y descubrirme entrecierra los ojos un instante. Mis amigos nunca han quedado satisfechos con mi repetida respuesta, esa que niega toda nostalgia imborrable por alguna de las mujeres de quienes han llegado a tener conocimiento de haber estado ligadas a mi existencia, ya sea porque lo supieron por alguna amistad lejana, por un chisme o un rumor que traspasó las fronteras, en

ocasiones debido a algún escándalo impreso en algún periódico o revista para alimentar el morbo de determinados lectores o más sencillamente por haberlas visto en mi compañía durante un tiempo o en determinados momentos. No, no, no, ha sido siempre mi respuesta a propósito de si la pintora de los cuadros de ángeles, de la viuda millonaria, de la dama de la mansión equis, de aquella mujer misteriosa del verano pasado, como había sugerido uno de mis amigos, o si lo fue la escritora de novelas perversas, y yo negaba con displicencia, lo mismo que cuando sugirieron sobre la modelo austriaca de su corto veraneo en la ciudad. De seguro que la actriz inglesa de tal invierno, decidí con firmeza mi otro amigo, pero no, se equivocaba también él, no, ninguna: ni la brillante tenista, ni aquella apasionada que conocimos en el coctel de la embajada rusa. Y uno u otro insistieron en que tal vez aquella falsa condesa de un país remoto o, si acaso, la de hermosos ojos de laguna calma y de tantas otras que solamente ellos tienen presente. Y no, no, siempre mi respuesta, serena, tranquila: Ninguna, mis queridos amigos, ninguna. Y ellos quedan conformes por un tiempo, hasta que a uno de mis dos amigos le renace por cualquier motivo la curiosidad, ya que, aunque sin reclamo alguno, intuyen la mentira cuando yo pronuncio las palabras “ninguna de ellas”.

Quizás en alguna ocasión me atreva a confesarles que sí, que existió una mujer imposible de olvidarla, aquella que a las tres de la madrugada suele visitarme en mis noches de insomnio para hacerme retornar a ese ejercicio de nostalgia con el cual recupero brevemente ciertos momentos del pasado perdido.

Dauphine apareció repentinamente en el pueblo de mi infancia, ese pueblo hundido en un pequeño valle que hacia el oeste y el norte lo rodeaba el final de una cordillera, con montañas dispares que, en aquellos años, le impedían extenderse en esa dirección, aunque en las faldas de sus montes y en sus recovecos y vadeando o cruzando angostos ríos otros caseríos se instalaban, y, por los lados contrarios, el pueblo apenas pretendía el reencontrarse con las ciudades de más allá, más modernas y mucho más habitadas y con mejor clima. Pero al mío, a mi pueblo, por algún interés conveniente de los habitantes fundadores lo prefirieron en ese lugar apartado y tranquilo.

Eran los principios del otoño y el viento de cada año ya viajaba con su peculiar estilo por entre las calles. Dauphine cruzó por los pasillos de la vieja escuela llevando al cuello una de las dos bufandas que le conocería, en esa ocasión la lisa de color morado, y subió las rechinantes escaleras rumbo a la dirección general y feudo del director jorobado y su secretaria rechoncha y casi enana. Cuando Dauphine volvió a bajar las escaleras ya

habían surgido por pasillos y salones mil conjeturas sobre la visitante: que sería la futura maestra de idiomas, dijeron, pero que no, que pertenecía a una orden religiosa y venía para mostrarnos la verdad oculta de textos antiguos, o que estaba recién instalada en el pueblo pues esos aires conseguirían sanarla de alguna maligna enfermedad, o bien que era la hija del dueño de la importante empresa del pueblo y se acercaba para cumplir una labor social, pero no, que era la espía de uno de los países fronterizos, de donde estaban a punto de declararnos la guerra y muchas otras versiones, algunas remotamente cercanas a la verdad.

Era una mañana en la cual yo había sido reprendido primero por la profesora Peg por no atender la lección, ocupado en terminar uno de mis dibujos secretos y después, al hojear la profesora el maltratado cuaderno donde los realizaba lo hizo inicialmente con cierto horror y enseguida, en ciertas hojas con peculiar asombro, interesarse por mis inclinaciones artísticas, para avisarme después con buena cara que ella iría a platicar con mi padre a la primera oportunidad. Eso ocurrió hasta varias semanas después y en ese intervalo no volví a ver a Dauphine, pero su nombre lo escuchaba entre las alumnas y compañeros, así como que alguien la había encontrado en compañía de una enfermera y que alguien más la vio regresando nocturnamente al pueblo por la carretera del sur en el suntuoso automóvil de uno de los directivos importantes de la empresa principal, y de muchos que la vieron cruzando por algunas de nuestras calles, despertando admiración por su singular belleza, o bien riendo a carcajadas junto a unos visitantes de la empresa o asistiendo muy temprano y entre semana a la antigua iglesia junto al riachuelo.

Mi padre me comentó durante la cena de la visita a su lugar de trabajo de la profesora Peg, y del trayecto que acompañado por ella hicieron hasta el tercer piso del edificio de la empresa, lugar hasta entonces desconocido por mi padre, para que la profesora le expusiera sus razones al gerente, consiguiendo de él esa aceptación que cambiaría para siempre mi futuro.

A la semana siguiente, una tarde fría de cielo cerrado, esperé en una esquina de la plaza central por primera vez el autobús de la empresa y en el cual, en un largo viaje con paradas de tanto en tanto, en las orillas del pueblo y en los caseríos más alejados, para irse desprendiendo de los hombres y mujeres que regresaban a sus hogares después de su labor en la primera jornada, llegamos hasta donde el chofer me indicó mi parada y por cuál sendero dirigirme para encontrar la casa de quien sería mi maestro: un anciano de enorme cabellera blanca que se movía con dificultad por la amplia estancia, a veces ocupando la silla de ruedas y golpeando sin precaución cualquier objeto a su paso y con una voz tronante, de matices extranjeros, por entero ajena a su

figura. Y allí, en el fondo, a un lado de la ventana, detrás de un caballete y un lienzo estaba Dauphine, una bufanda con rayas horizontales en blanco y negro, como el resto de su atuendo.

Recuerdo bien mi sobresalto cuando el maestro Folke se puso a revisar los cuadernos que le llevaba, observando críticamente cada una de las hojas, e ir mostrándoselas a su esposa, delicada figura también de cabello blanco y mirada bondadosa, quien negaba o aceptaba sin aspavientos. Determinadas exclamaciones del maestro obligaban a Dauphine el apartarse de su labor, hasta que un prolongado silencio, las cabezas de los ancianos muy juntas frente a las hojas de otro de mis cuadernos, la hizo bajar de su tarima para ir también a observar los dibujos. Yo bien sabía qué representaban las ilustraciones de esas hojas, antes únicamente miradas por la profesora Peg y quien me había insistido en que no fuera a olvidarme de llevarlas, que no fuera a temer por las opiniones, y en esos instantes en mis orejas se producía un terrible ardor. Al cerrar de golpe el maestro ese cuaderno, mis tres jueces dirigieron su mirada hacia mí. De Dauphine conservo para siempre esa primera mirada directa y la disimulada sonrisa. Una mirada por completo diferente de aquella con la que el maestro se acercó a mí, golpeando una mesa, haciendo tintinear la tetera y las tazas con té de frutas dispuestas por su esposa para nuestro primer encuentro, y que al estar frente a mí fue disipando su sonrisa lentamente y, en su final, el maestro Folke me señaló una silla frente a un pupitre y luego un jarrón roto y varias botellas que estaban enfrente. “Dibujen. Pinten”, nos ordenó a Dauphine y a mí. Las tazas de café se quedaron sin uso en esa sesión en la mesa cercana, encogimiento de hombros de su esposa, mientras el maestro nos hablaba de Modigliani, de Gauguin y de Paul Klee, sólo para que lo escucháramos, ya que si levantaba la vista él me indicaba con un ademán que siguiera en lo mío. Esa fue la primera clase y por ese rumbo siguieron las demás, contándonos de Piet Mondrian, Munch, Jackson Pollock o Joan Miró, con la diferencia de que él se detenía de vez en cuando para mirar nuestros trabajos, darnos indicaciones por separado e insistir en los detalles, y de que había siempre un momento para descansar y beber el té preparado por su esposa y mostrarnos libros y estampas de sus pintores favoritos insistiendo siempre en los detalles. Al terminar la clase, el maestro Folke o su esposa acomodaban la bufanda, la morada o la tejida en negro y blanco, en el cuello de Dauphine y ponían un beso en su frente y luego en la mía. Tres veces por semana acudíamos desde nuestro pueblo a esa casa apartada en mitad de la montaña y al salir de ella, en la noche cerrada, Dauphine avanzaba adelante de mí con pasos decididos hasta donde la esperaba el chofer de un poderoso automóvil, abriéndole la puerta para que ella se

acomodara en el asiento trasero y acto seguido partían velozmente dejando una estela de polvo. Yo tenía todavía que caminar un buen trecho y esperar el autobús de la empresa en un cruce de caminos, el cual llegaba con un distinto chofer y una pareja de ancianos como pasajeros, pero en el trayecto de bajada iba recogiendo a otros empleados, sobre todo mujeres, posiblemente dedicadas a la limpieza, que no dejaban de charlar en voz alta todo el camino, interrumpiendo mi necesitado sueño. Eso fue así durante las primeras doce clases, o tal vez menos, pero mi memoria insiste en decir doce veces, registrando además dos ausencias de Dauphine. La siguiente vez existió un cambio en el interior del cuarto de estudio: ya Dauphine se encontraba frente a su caballete y su tela, como siempre, pero una moza aguardaba en el centro de la habitación junto al maestro, acomodado en la silla de ruedas, indicándome imperioso el que ocupara mi lugar habitual, donde se encontraban a mi disposición una serie de cartoncillos de gran tamaño y tizas de distintos colores. El maestro y yo intercambiábamos miradas, en silencio, mientras yo revisaba mis nuevos materiales de trabajo. Dauphine se trasladaba notoriamente a uno y otro lado de su cuadro, abandonada su labor, observándonos, y finalmente tomó asiento en el alto taburete que por lo regular utilizaba a media jornada. En cuanto di señales de estar preparado, sin saber para qué, la moza comenzó a desvestirse: se quitaba una prenda y adoptaba una postura por unos instantes, enseguida seguía otra prenda más, cambiaba de posición y continuaba con su ejercicio, sin quedar nunca desnuda ya que iba intercalando el quitar y ponerse las prendas y, al terminar ese acto casi de magia, estaba otra vez completamente cubierta. La moza nos hizo una reverencia, se inclinó para besar la frente del maestro y salió de la habitación. El maestro avanzó hacia mí a trompicones hasta donde le fue posible en su silla rodante, se levantó y acercándose más me pidió que comenzara a dibujar.

Nada a tu alrededor existe, recuerdo bien sus palabras, sólo lo que viste y lo que no, pero que ahora vas a recrear.

En el descanso, dedicados a degustar del té, no comentamos nada sobre la moza, la que nunca más volvió a presentarse. Creo que esa vez el maestro permaneció la mayor parte del tiempo en silencio y todos estuvimos abstraídos en nuestras tazas y su contenido.

En la ocasión siguiente Dauphine volvió a faltar, yo estuve dedicado a mis cartoncillos de gran tamaño y el maestro se acercó en distintos momentos para ofrecerme sus consejos. El viaje de regreso me pareció increíblemente largo escuchando las palabras y risotadas de las empleadas y el murmullo de la pareja de ancianos rumbo a la empresa.

El lunes en la tarde Dauphine ya estaba allí, quitando del caballete el cuadro de las semanas anteriores y

colocando uno nuevo en su lugar. Vestía de negro, falda ancha, un suéter de cuello alto, calcetas y un gorro tejido sobre la cabeza. Iniciamos nuestros trabajos, cada quien en su sitio. Al sentarnos a la mesa para recibir nuestras tazas de té, a la mesa sólo lo hicimos ella, la esposa del maestro y yo, pues el anciano estuvo ocupado en su silla de ruedas, golpeando muebles y tirando cosas a nuestras espaldas, para mirar el inicio del cuadro de Dauphine y los cartoncillos míos. No le prestamos atención. Su esposa simplemente se encogía de hombros ante cada estropicio. Me pareció que el rostro de Dauphine tenía ahora un colorido más saludable, que su mirada era más vivaz. Cambiamos sólo unas pocas palabras entre nosotros, ella no conocía bien el idioma del pueblo, pero nos dijimos nuestros nombres y ambos estuvimos de acuerdo en ya saberlos de antemano y nos sorprendimos de haber nacido en el mismo mes y en el mismo día, aunque yo era menor por tres años. Luego la anciana y Dauphine se pusieron a hablar en su idioma extranjero y extraño para mí en ese entonces y allí siguieron en su coloquio en voz baja mientras yo regresaba a mi labor y a las indicaciones del maestro Folke. Poco antes del final de la jornada, la anciana y la joven terminaron su charla, Dauphine se puso encima un abrigo y recibió los dos besos en la frente. Yo tardé un poco en dejar arreglado mi lugar de trabajo, pero al salir ella estaba esperándome en el pequeño jardín del frente de la casa. Desde esa vez ya no volvió a presentarse por ella el imponente automóvil y su chofer. Y dieron inicio mis cortos viajes con Dauphine por ese sendero oscuro, donde el viento repetía su monótona canción, y en el autobús que nos regresaba al pueblo. Allí ya estaba la pareja de ancianos, acomodada en los primeros asientos, y Dauphine lo hizo en una de las siguientes filas, una de sus manos agarrando la manga izquierda del chaquetón que yo usaba, heredado de mi padre, para que me sentara a su lado en el angosto asiento. La quieta sonrisa de Dauphine en el trayecto, la mirada al frente. Su presencia inhibió en buena medida las charlas de la demás gente que el autobús fue recogiendo en el camino, pero no el sordo murmullo de los ancianos de adelante. Al cruzar el puente de madera, que era prácticamente la entrada al pueblo, Dauphine abandonó su quietud para girar su cuerpo hacia mí y abrocharme los botones superiores del chaquetón y levantarle el cuello, en una actitud protectora que me causó confusión. Su movimiento también provocó que el gorro tejido resbalara un poco de su cabeza, dejando al descubierto varios mechones de cabello blanco, y que parte de su muslo se apoyara sobre el mío, sin apartarlo hasta después de haber puesto el gorro en su lugar y terminar de decirme una serie de palabras, que a mí me parecieron como una larga oración. El autobús se detuvo en la plaza principal, donde yo era el único que

bajaba pues Dauphine y todos los demás continuaban el viaje hasta la empresa.

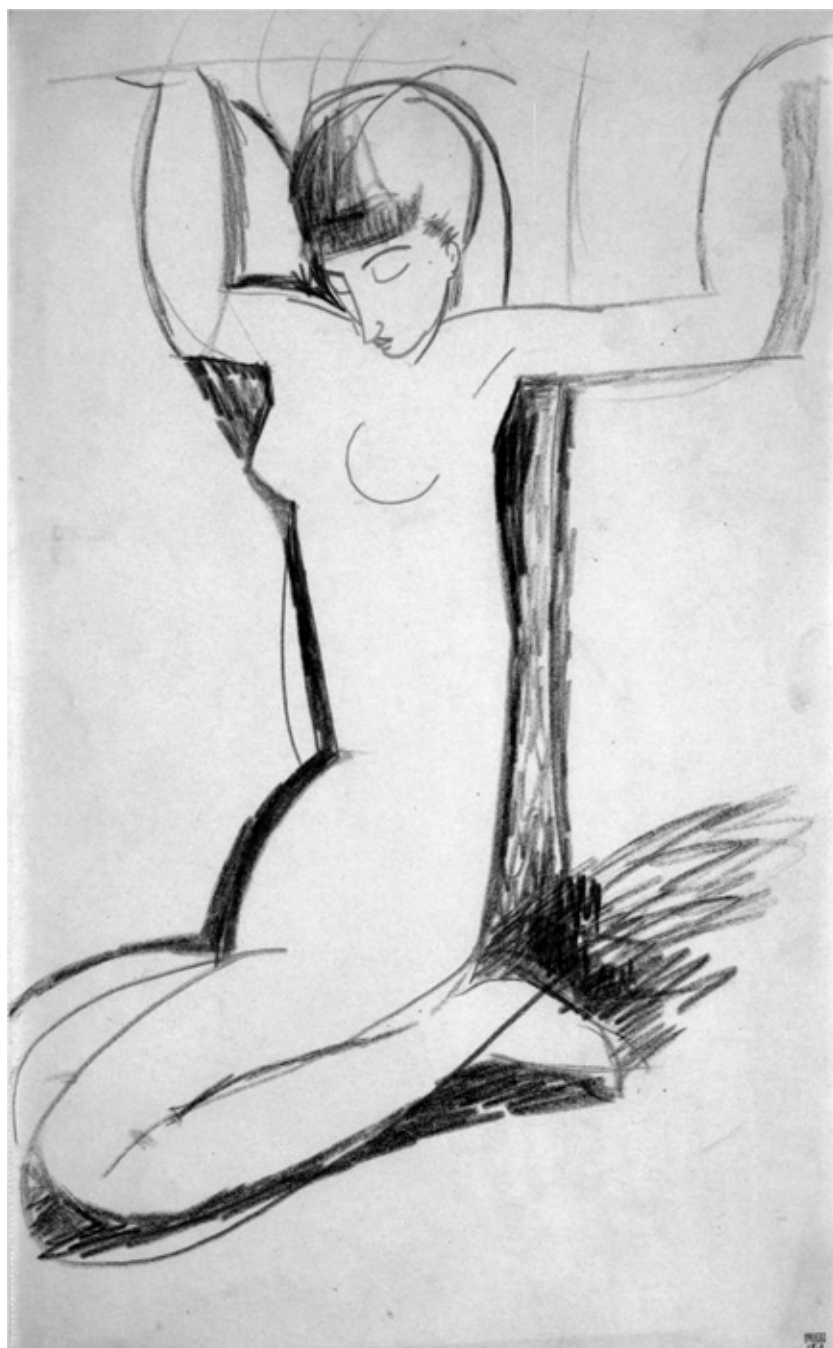
En mi recuerdo, las sesiones en casa del maestro y su esposa siguieron igual que antes, la labor en silencio de Dauphine y mía, cada uno en su lugar, los consejos del maestro, su atolondrado ir y venir en torno nuestro, el encogimiento de hombros de su esposa, el descanso para el té de frutas, los besos en la frente a la salida y el caminar en silencio por el sendero oscuro, sólo que ahora una mano de Dauphine buscando y apretando la mía hasta el momento de subir al autobús, donde ella escogía nuestro lugar en una de las últimas filas. Viajábamos en silencio, ella mirando al frente, yo contemplándola, y en mi campo visual también entraban, como en ráfagas, algunas veces la ladera de la montaña que culebreando descendíamos, otras la sombra del bosque con los pálidos reflejos de la luna, así como las luces nocturnas y aisladas de los caseríos y del pueblo. Con el paso del tiempo, aquello al otro lado de la ventanilla se convirtió en el mayor recuerdo de mis catorce años y fue el motivo principal de los cuadros de gran tamaño que, años después, tanta admiración despertaron en la crítica y el público, ya que esos manchones en blanco, en rojo y en azul sobre la superficie tortuosa del fondo les despertaban una emoción sensual. Ante las expresiones y críticas, yo me sonreía para mí mismo, no puedo decir que con satisfacción, sino con un sentimiento hasta entonces desconocido y único, pues bien sabía que a un lado de los límites del cuadro estaba el rostro de Dauphine, el cual nunca tuve el atrevimiento de incluir. Y posteriormente, causaron una mayor expectación la serie de cuadros donde varios manchones en ráfagas negras cubrían la mayor parte de la tela invicta y donde un ondulante color morado parecía viajar, como flotando, de uno a otro de los cuadros en una ilusión óptica al mirar todo el conjunto desde una determinada distancia.

Casi todo lo demás de esa época en el pueblo, apartada del territorio de la casa de los ancianos Folke, ha quedado en el olvido, algunas veces rescato la mirada triste de mi padre, algún callejón o una casa sin identificación precisa, la mirada de la profesora Peg, la borrosa construcción de la empresa en el final y en lo alto del pueblo. Todos los recuerdos están sobre todo centrados en el interior de aquel autobús, los cuerpos y las cabezas bamboleándose en los asientos enfrente de nosotros, el sonido de las palabras y del motor de la máquina y la sensación del cuerpo de Dauphine pegado al mío.

En el estudio del maestro yo seguía enfrascado en mi batalla por plasmar en las cartulinas ese provocar con líneas y manchas la cadena de asociaciones que surgían de la memoria. Eran muy raras las ocasiones en que mi mirada se apartaba de mi labor: allá en el otro extremo Dauphine seguía detrás de su nuevo cuadro y el maestro

pocas veces llegaba a contemplar su avance, trastrabillando o en su silla de ruedas, lo que sí hacía continuamente deteniéndose a mi espalda y por lo regular rezonando para luego alejarse resoplando.

Una tarde el viejo Folke recogió mis últimos trabajos y uno y otro los fue desechando, cada vez con más enojo hasta casi montar en cólera, enseguida se dejó caer en su silla de ruedas para lanzarse en ella contra todo lo que tuviera delante y sólo suspendió su esfuerzo ante dos o tres palabras en voz alta de su esposa, protegiendo la charola con la tetera y las tazas para degustar el té de frutas, lo que hicimos en silencio mientras el maestro Folke permanecía apartado de nosotros y aún refunfuñando. Luego Dauphine se levantó, fue a mirar mis dibujos desechados y también los hizo a un lado, de algún lado tomó unas cartulinas nuevas, las fue poniendo una a una en mi lugar de trabajo y esperó a que



Amadeo Modigliani, *Caridade arrodillada*, 1913



Amadeo Modigliani, *Beatrice Hastings*, 1915

yo ocupara mi sitio para ir a colocarse en el centro de la habitación. Allí se quedó quieta, rodeada por el silencio y nuestras miradas. Un momento después comenzó a imitar lentamente los movimientos y las acciones de la moza haciendo danzar la bufanda de color morado sobre las prendas negras de su vestimenta y la palidez de su cuerpo y a cada breve instante de quietud a mí me parecía que todo el espacio de la habitación recibía un toque de intensidad. Al poner término a su representación los jirones de su cabellera estaban en desorden, la mayor parte de ellos ralos, blancuzcos o cenicientos. Dauphine recogió su gorro tejido, caído en algún rincón, se lo encasquetó y regresó a su cuadro.

Más tarde caminamos tomados de la mano y en silencio el largo trecho hasta donde nos aguardaba el autobús. Por primera vez su mano no se desprendió de la mía en el interior, sólo lo hizo cuando decidió quitarse el grueso abrigo diciéndome confusamente del gran calor que sentía. Mis dedos tocaron su rostro, esa frente hirviendo, y acariciaron sus pómulos, la delicada nariz, el contorno de sus labios, e insistí en cubrirla con su abrigo, arrancándole una débil sonrisa antes de prote-

gerse en mi abrazo y ocultar su cara en mi hombro. Las mujeres habían comenzado a entonar, primero en voz baja, después con más brío, una canción tradicional llena de alegría. Dauphine se separó un poco de mí, pero su mano izquierda fue a contener la mía en su hombro, evitando perder el abrazo, y la otra a entrelazar sus dedos en mi mano derecha, para luego mirar hacia el frente y poner atención al canto que nos llegaba desde los asientos de adelante. Cuando el chofer tomó la última curva y el autobús comenzó a descender el tramo final, dejando atrás las sombras del bosque, Dauphine introdujo nuestras manos derechas bajo la protección del abrigo que nos cubría para posarlas sobre sus rodillas y de allí las hizo avanzar muy lentamente por la tibieza de sus muslos. Su cabeza se balanceaba ligeramente al compás de la melodía, los labios separados en una sonrisa apacible mientras las lágrimas le resbalaban por las mejillas.

La última imagen de Dauphine fue una sombra velada detrás de la ventana posterior del autobús, alejándose, al igual que la musicalidad de aquella alegre canción.

Durante unos meses más seguí acudiendo a la casa de los ancianos Folke, cada tercer día de la semana con la bufanda de color morado que una tarde me entregó el chofer después de aguardar por mí dentro del automóvil estacionado a un lado del sendero. Sólo dármele y volver a prender el motor y perderse cuesta abajo.

Todo comenzó a decaer en la vida de los habitantes del pueblo al iniciarse el nuevo año. Se mencionaba continuamente que la empresa estaba por cerrar sus puertas y las empleadas del autobús de mis regresos ya no volvieron a cantar ninguna canción.

Los vientos soplaban de mala manera en esa parte del mundo durante el crudo invierno y lo siguieron haciendo igual al cruzar por la primavera y entrar al verano en que abandoné ese pueblo en compañía de mi padre y poco después el país yo solo, con su bendición, un chaquetón nuevo, una dirección en la carta de recomendación del viejo Folke y las cartulinas y las telas aprobadas por él enrolladas en una serie de tubos de cartón.

Sí, algún día les contaré a mis dos amigos, entonces ellos también comprenderán por qué sigo insistiendo en conservar esa antigua bufanda de color morado y usarla en algunas ocasiones en que hace frío y sopla el viento.

La última noche en el estudio de la casa en la montaña, donde la anciana de figura delicada ya no existía, el viejo Folke me permitió ver el cuadro en que Dauphine había estado trabajando las últimas semanas: había quedado incompleto, pero a pesar de los manchones de diferentes colores, a veces sobrepuestos unos sobre otros, se podía percibir la figura de un muchacho desnudo que a su vez estaba pintando el desnudo de una mujer. **U**

La luz es siempre más veloz que el trueno

Jorge Esquinca

Desde el puerto de Manzanillo, en el Estado de Colima, un hombre dice: "Aquí termina lo que llamamos Occidente. Del otro lado está China". Así, desde el mirador propio de quien se sitúa en la costa del Pacífico mexicano, el poeta Jorge Esquinca teje un escrito fragmentario y elusivo sobre los entrecruzamientos a que da pie la fascinación y perplejidad ante la cultura del gran país asiático.

Un occidental decide tener su primera experiencia con hongos *pajaritos*. Le sirven la infusión en una taza de porcelana de vago origen chino. La bebe despacio reclinado en una banca de piedra que hace las veces de mirador en la orilla de la laguna. El día es transparente. Mira en la lejanía los cerros y las nubes. Ha decidido que usará el poder del hongo para ver un dragón en las nubes. Se aplica. Dirige la mirada a una nube grande, luego a otra. Nada. Lo distrae el tamborileo de un pájaro carpintero. Al volver la vista hacia el horizonte nota que las nubes se han reunido y forman un inmenso dragón alado. Que se acerca. Cuando concen-

tra la mirada advierte que puede penetrar en el diseño del blanco dragón. Las plumas y las escamas que lo conforman están, a su vez, hechas de seres diminutos. Figuras de elegantes dignatarios chinos en poses hieráticas. Cientos. El pájaro carpintero vuelve a repique-tear en el tronco del pino. La visión se disipa. Semanas después acude con sus hijos al museo que acaban de montar en la ciudad. Se anuncia una colección de objetos extraños, sorprendentes. Al entrar se topa con una gran vitrina. En su interior hay un colmillo de elefante finamente tallado con figuras de elegantes dignatarios chinos en poses hieráticas.

Instalado en la terraza de un café en el puerto de Manzanillo, mira el mar y dice: “Aquí termina lo que llamamos Occidente. Del otro lado está China”.

...examinaba por casualidad unos objetos de procedencia olmeca, jarros de barro, estatuillas y otros elementos, cuando creyó notar una gran semejanza entre las inscripciones grabadas en esos objetos y la escritura china arcaica, es decir, los ideogramas o pictogramas que usaron los chamanes y adivinos de China en tiempos muy antiguos.

Atraviesa las finas membranas del sueño y se encuentra caminando por el centro de la ciudad occidental. Conforme avanza le pica la nariz el olor punzante de la comida que se prepara entre nubes de vapor en inmensos

peroles relucientes. Intenta leer los signos desconocidos que ostentan las marquesinas de los restaurantes y las tiendas de conveniencia que se multiplican conforme avanza. Figurillas de emperatrices, princesas, concubinas finamente ataviadas en los escaparates. Severos dignatarios. Animales fantásticos. Utensilios de vaga procedencia china. Gatos dorados que incesantemente agitan su pata derecha. Entra. Tras el biombo de bambú la bailarina le obsequia una bolsa de *fortune cookies*. “La luz es siempre más veloz que el trueno”.

Un occidental decide tener su primera experiencia con hongos *pajaritos*. Le sirven la infusión en una taza de porcelana de vago origen chino. El lugar es amable. Muros blancos y sillones cómodos. Bebe despacio. Hay una pareja de ajolotes (*Ambystoma mexicanum*) inmóviles en una pecera rectangular. Llama su atención un punto luminoso que comienza a destacarse en un rincón del cielo raso. Es un faro, una señal de orientación en el mar de lo blanco. Un prisma. Que se divide. Impresiones de



guerreros o danzantes vistas en algún códice prehispánico se multiplican, cubren la superficie y reunidos conforman la figura de un gigantesco Buda. Que se divide. Un mar de espumas encrespadas, un torbellino, un vórtice. El punto luminoso es el ojo de una ballena. Moby Dick emerge y salta de este a oeste. Vuelve a sumergirse. El cielorraso se agita, es un pulso, una respiración. Es el lomo de un venado que mira de frente y se escapa hacia una pradera de infinita blancura. En la mesa, la pareja de ajolotes ha pasado a través del vidrio, tienen medio cuerpo dentro y medio cuerpo en el exterior de la pecera.

Desde el balcón, en el séptimo piso, mira el mar de Manzanillo. A sus espaldas, desde la tornamesa, una voz de mujer canta. *China all the way to New York maybe you got lost in Mexico you're right next to me I think that you can hear me funny how the distance learns to grow...*

Octubre de 1996. Exposición de arte olmeca en la Galería Nacional de Arte de Washington D. C. Ofrenda número 4. *Consiste en 15 estatuillas de figuras humanas, labradas en jade o en piedra serpentín, como de 15 centímetros de altura y dispuestas en semicírculo frente a otra figura tallada en roca arenisca roja. Fue así como se hallaron en una excavación hecha en La Venta.* Detrás de esta figura se encontraron una serie de artefactos llamados “celtas” por los arqueólogos, utensilios de piedra que se usaban como cinceles. *Y en esos celtas había inscripciones semiborradas por el tiempo. “¿Entiendo lo que dice ahí!”, exclamó Cheng Hanping con exultación y sorpresa al ver las inscripciones. Y agregó: “Dice: El soberano y sus capitanes establecen la fundación de un reino”.*

Atraviesa las membranas frágiles del sueño. Faroles rojos de papel con inscripciones doradas. Jarrones, tibores decorados con dragones y paisajes: un trozo de muralla, montañas, caseríos. Flores de duraznos y cerezos. Los altos guerreros de terracota hacen guardia. Ninguno lleva un arma. Detrás de la alambrada comienza LA CIUDAD PROHIBIDA. Un enorme letrero de neón así lo anuncia. Dos leones de yeso flanquean la entrada. Llevan la cabellera ensortijada y sobre el pecho lucen enormes moños de color púrpura. Una ciudad dentro de otra ciudad. Cruza el puente para entrar al templo. Mira de reojo

los peces anaranjados del estanque. En el interior le aguarda su antigua novia, la reconoce por sus pies descalzos que asoman bajo la larga falda de seda. Su cabello dorado brilla en la penumbra de lámparas opacas. Le pide un beso, sólo uno. “No puedes negarte, estás en mi sueño y debes complacerme”. “Puedo hacer otra cosa” —replica ella—. “¿Qué?”. “Despertarte”.

Un occidental decide tener su primera experiencia con hongos *pajaritos*. Le sirven la infusión en una taza de vago origen chino. La bebe despacio. Mareo. Náuseas. Le indican que se recueste directamente sobre el pasto del jardín. Mientras está ahí, boca abajo, le arrojan una cáscara de dátil. La mira. Es una inmersión. Hay en ella un pequeño cosmos, perfectamente organizado. Es una revelación del orden profundo en el que todo resulta un acorde, inexplicable, pero cierto. La hoja de la palmera está ahí para que la garza llegue y se pose en el momento preciso. El destino de la garza es llegar a posarse en esa hoja en ese momento. Las voces, las risas nunca sonaron mejor. Nada, nadie es más ni menos de lo que es. La individualización se reduce a cero. Se forma parte de algo y se está bien con eso. Un sentimiento de fraternidad sin fronteras. Con los ojos cerrados observa el interior de su cuerpo, el fino entramado de venas y arterias, el corazón —“vaso y centro”—, el mismo orden inescrutable prevalece. Nada necesita ser comprobado. Todo es, infinitamente...

Frente al mar de Manzanillo, la tornamesa gira. Oleadas de calor que mitiga un viento suave. Es casi el atardecer. Las nubes comienzan a formar cúmulos en la línea del horizonte. *I can feel the distance I can feel the distance I can feel the distance getting close...*

Contaba Chuang-Tzu: “Los que sueñan no saben que sueñan. En el mismo sueño tratan de interpretar y comprender sus sueños. Al despertarse ven que no ha sido más que un sueño. Sólo con un gran despertar se puede comprender el gran sueño que vivimos”. **U**

Referencias: Francisco González Crussí, *Horas chinas. Tradiciones, impresiones y relatos de una cultura milenaria*, Siglo XXI, 2007; Tori Amos, *Little Earthquakes*, Wea Internacional, 1992; *Chuang-Tzu*, traducción de Carmelo Elorduy, Monte Ávila Editores, 1991.

Amin Maalouf y los árabes

El hogar abandonado

Gerardo Laveaga

A través de una prosa ágil y virada hacia la eficacia narrativa, el escritor libanés de lengua francesa Amin Maalouf se ha dedicado a recuperar las historias del orbe árabe que la cultura occidental no ha sabido aquilatar o no se ha interesado en conocer.

Aunque vive en la isla de Yeu y escribe en francés, Amin Maalouf nació en Beirut, en 1949, y es, hoy día, una de las voces que con más éxito han logrado transmitir al mundo occidental el antiguo esplendor y las frustraciones, los sueños y desencantos del mundo árabe. Su diagnóstico no podría resultar más descorazonador.

En su ensayo *El desajuste del mundo*, Maalouf parte de la premisa de que, a lo largo de la historia, su pueblo ha sufrido un ultraje tras otro. Para colmo, en los siglos XIX y XX, Europa y Estados Unidos se esmeraron en hacerlo ver como retrógrado, agobiado por su fundamentalismo sempiterno. Tantas derrotas, apunta, provocaron que los árabes se refugiaran en el pasado y en el islam, único punto de unión entre sus integrantes.

Enemigo declarado de los fanatismos, quien fuera redactor en jefe de *Jeune Afrique*, ha dedicado su narrativa a exhortar a Occidente a buscar mecanismos para integrar a los árabes al mundo contemporáneo y evitar, así, que su resentimiento progrese: “No es tanto la mordedura de la pobreza lo que los desespera”, arguye, “sino, más bien, la mordedura de la humillación y de la insignificancia, esa sensación de no tener el lugar que les corresponde en el mundo que viven, de no ser en él sino unos

perdedores, unos oprimidos, unos excluidos; y por eso sueñan con aguar esa fiesta a la que no están invitados”.

Y, ciertamente, el mundo árabe tuvo épocas deslumbrantes. El imperio omeya (633-750) y el imperio abasí (750-1258) tuvieron un papel seminal en la construcción de nuestra cultura. Su poesía, pintura y arquitectura; su medicina y sus matemáticas —nuestra actual numeración y el álgebra, para no ir más lejos—; su filosofía y sus avances tecnológicos; sus prácticas comerciales y hasta sus disputas políticas y religiosas explican mucho de lo que hoy es —y no es— Occidente.

Convencido de que la literatura puede salvar al género humano, pues permite que conozcamos al otro y que el otro nos conozca a nosotros, Maalouf ha publicado novelas que, en efecto, permiten que el lector se aproxime y hasta se identifique con el pensamiento y el devenir de la civilización árabe. Su destreza para impulsar la empatía es envidiable.

Su primera novela —*León, el africano*— refiere las aventuras de un viajero del siglo XVI; en ella Maalouf nos ayuda a recordar cuánto debe el islamismo al cristianismo... y viceversa. Alejado de manierismos estilísticos y concentrado en la eficacia del lenguaje, su estilo se re-

petirá en sus siguientes trabajos que, dicho sea de paso, han sido traducidos al español y difundidos en el mundo hispanoparlante por Alianza Editorial. Su buen tino para entremezclar papas, reyes y sultanes a los que sólo es posible descifrar a través de dos mundos sigue haciéndola la más leída y la más popular.

La que a mí más me gusta, sin embargo, es *Samarcan-da*. ¿Fue, quizá, porque la leí antes que cualquier otra de las suyas? ¿Fue porque me sedujo la figura del Omar Jayam que él perfila aquí? No lo sé. Lo cierto es que el poeta del siglo XI que logró mantener su independencia intelectual a pesar de los prejuicios y el autoritarismo de su época me impulsó a una relectura de sus versos —los *Rubaiyat*— pero, también, a adentrarme en la truculencia de la secta de los *asesinos* y en la vida de Hassan-i Sabbah, su dirigente, tanto como en las luchas políticas y militares de una zona del mundo que tenía olvidada...

Gocé, asimismo, *La roca de Tanios*, que transcurre en el escenario de los enfrentamientos que tuvieron Egipto y el Imperio Otomano. En virtud de la belleza con la que exhibió la reconciliación entre los enemigos, la novela se hizo acreedora al Premio Goncourt en 1993. “El infortunio libanés es, sin embargo, el auténtico protagonista del libro y el resorte de la acción”, escribió Paul-Jean Franceschini, en *L'Express*.

En *Las escalas de Levante*, Maalouf vuelve al imperio. Pero, ahora, a su hundimiento. Retrata la manera tan absurda en que los amantes se ven separados por la guerra árabe-israelí. De esta novela guardo un recuerdo entrañable de la hija del sultán depuesto, quien enloquece al descubrir a su padre con la garganta y las venas abiertas... En una de las recientes entrevistas que le hicieron, Maalouf confesó que su historia personal era una historia de hogares abandonados. En las páginas de esta novela se pincelan los estragos que este abandono llega a provocar en los protagonistas.

Otras veces, de modo sutil, el también ganador del Premio Príncipe de Asturias (2010) evoca la primacía que llegaron a tener sus compatriotas. Con pretexto de narrar la vida de Mani, fundador del maniqueísmo, en *Los jardines de luz* nos conduce hasta la corte de Sapor, el diestro monarca sasánida que acabó por hacer prisionero a Valeriano, el emperador romano, definiendo los límites entre dos mundos que, una y otra vez, parecían destinados a enfrentarse.

Las causas de este enfrentamiento, así como el de todos los que han marcado el devenir humano es el tema de su ensayo *Identidades asesinas*: “La tarea que me he impuesto es [...] tratar de comprender por qué tanta gente comete hoy crímenes en nombre de su identidad religiosa, étnica, nacional o de otra naturaleza ¿Ha sido así desde los albores de la historia?”.

La misma pregunta se hace en *Las cruzadas vistas por los árabes*, documentadísimo ensayo donde él mis-

mo revela que su intención es contar la historia, “tal y como la vieron, vivieron y relataron en el otro campo. Desde que llegaron los primeros cruzados a Tierra Santa, hasta que el sultán Jalil tomó Acre, los árabes siempre se refirieron a las ‘invasiones francas’”.

Otras de sus novelas son *Orígenes*, *El viaje de Baldassare*, *El primer siglo después de Béatrice* y *Los desorientados*, su más reciente entrega. Si bien Maalouf no es un escritor que se haya preocupado demasiado por las innovaciones del lenguaje y, en ocasiones, llega a recordar a los autores decimonónicos, a la muerte de Claude Lévi-Strauss, en 2011, fue elegido miembro de la Académie Française.

Hay que buscar, pues, sus méritos a través de una óptica más amplia —pero también más profunda— de lo que significa la literatura. Podríamos establecer bien logrados paralelismos con Mario Vargas Llosa. Ojalá que la Academia Sueca se anime a otorgar pronto el Premio Nobel a este libanés y, con él, a una región del mundo que, aunque despampanante, no atraviesa, hoy día, por su mejor momento. **u**



Amin Maalouf

Entrevista con Martí Soler

Un editor para Efraín

Silvina Espinosa de los Monteros

Martí Soler, quien acaba de publicar su libro de poesía Variaciones de voz y cuerpo, es uno de los editores de más respetada trayectoria en México, a raíz de su trabajo en dos sellos fundamentales: el Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI Editores. Una de sus más importantes aportaciones es la edición de la poesía completa de Efraín Huerta, sobre la cual habla con nuestra colaboradora Silvina Espinosa.

A cien años del nacimiento de Efraín Huerta (Silao, Guanajuato, 1914-Ciudad de México, 1982), el Fondo de Cultura Económica ha publicado una serie de obras conmemorativas, entre las que se encuentra *Poesía completa*, una nueva edición, corregida y ampliada por Martí Soler, quien nos habla sobre la figura de El Gran Cocodrilo y la diversidad de registros que alcanzó su vasta obra poética, en la que sobresale *Los hombres del alba*, volumen que en este 2014 cumple 70 años.

Martí Soler (Gavà, Barcelona, 1934), poeta, traductor y editor catalán arribó a México hace más de medio siglo. Su vida ha girado en torno al mundo de las letras y está catalogado como uno de los editores más reconocidos en nuestro país.

Además de ser el coordinador de las actividades conmemorativas del centenario de los nacimientos de Octavio Paz, José Revueltas y Efraín Huerta, organizadas por el FCE, se ha dado a la tarea de volver a revisar y corregir la edición de la *Poesía completa* de este último.

La reunión de los materiales originalmente se publicó en dicha casa editorial en 1988; sin embargo, para 1995 se hizo otra edición y, ahora, casi 20 años después se realiza esta que pareciera ser la definitiva.

Según advierte el también galardonado con la Condecoración de la Orden Mexicana del Águila Azteca (2006), la nueva edición de la obra poética de Efraín Huerta era necesaria “de cara al centenario pero, además, porque el libro como tal, tiene gran difusión; incluso mientras preparábamos este trabajo, hubo que hacer una reimpresión rápida, ya que es muy buscada por los lectores”, comentó.

¿Qué es lo que se hizo para esta nueva edición conmemorativa?

Lo que sucede es que habíamos identificado algunas fallas en la edición anterior, que ya corregimos; y también queríamos mejorar el diseño y la tipografía. En cuanto a los textos, no es que se hayan incrementado mucho, sólo hay un poema nuevo que se descubrió



© Javier Navariz

Martí Soler

por ahí: “El corrido de la enamorada”, que ahora hemos incorporado, porque encontramos que había sido publicado en el periódico *El Nacional*, junto con una reseña de Efraín sobre la película *Enamorada* de Emilio El Indio Fernández.

En 1988, cuando se hizo la primera recopilación de los poemas, ¿cuál era el contexto? ¿A qué circunstancias se enfrentó?

Había dos circunstancias. La primera, que el Fondo de Cultura Económica no había publicado antes a Efraín; su obra estaba dispersa en editoriales como Joaquín Mortiz, Era, Siglo XXI e, incluso, en Ediciones de Cultura Popular, editorial del Partido Comunista. Y, segundo, que una tarea así no se había hecho. Entonces, lo que pensamos, junto con sus hijos David, Eugenia y Andrea, era que se debía publicar en esta casa editorial la *Poesía completa* de su padre. Me la encargaron a mí, porque fui gran amigo de Efraín y él, en algún momento, había dicho que yo era uno de los que lo habían entendido mejor. Así que acepté, pero en buena medida lo logré gracias a sus hijos. Hasta cierto punto, decidimos que tuviera un orden cronológico; por eso hay libros como *Poemas prohibidos y de amor*, que está dividido en varias partes.

¿A qué se debe esto?

Efraín siempre jugaba con sus libros; no era un poeta que publicara un volumen y luego otro, sino que siempre armaba sus poemarios con lo anterior y lo nuevo; publicaba cosas que ya habían aparecido con cosas inéditas, como es el caso concreto de *Transa poética*, libro al que llama precisamente así, porque hay toda una revoltura de textos. Efraín decía que era muy transa y, en

efecto, lo era. Entonces, lo que quisimos fue darle una idea al lector de cómo había ido progresando su poesía hasta llegar a sus últimos años.

Para esta edición de 2014, ¿qué otros criterios se emplearon además de intentar respetar un orden cronológico?

Desde luego, lo que hicimos fue buscar entre sus originales para ver si había en las ediciones errores que pudieran subsanarse, ya que el propio Efraín habría podido cambiar cosas en un momento determinado. Tarea que logramos gracias al apoyo de dos jóvenes que incorporamos al equipo de búsqueda que son Emiliano Delgadillo, quien se ha dado a la tarea de preparar *Efraín Huerta. Iconografía* (2014), libro publicado por el Fondo con motivo del centenario, en la colección Tezontle; y, Carlos Ulises Mata, de la Universidad de Guanajuato, quien hizo la recopilación de la prosa de este escritor, que ha salido bajo el título *El otro Efraín. Antología prosística* (2014) en la colección Letras Mexicanas, el cual reúne reseñas bibliográficas, crónicas urbanas, textos sobre cine, artículos políticos, prólogos y entrevistas. Lo que da idea de otras facetas en la obra de Huerta.

EL POETA DE LA CIUDAD

Dentro del ámbito poético la variedad de registros que abarcó es muy diversa. En ese sentido, ¿cuáles podría enunciar?

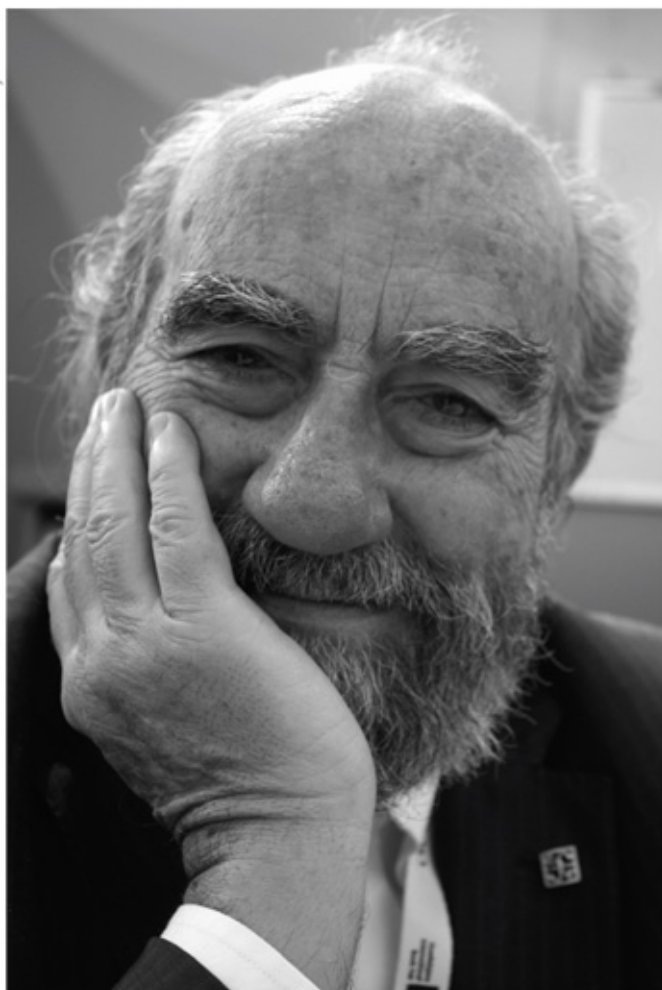
Por un lado, está su poesía política; otra veta importante es la poesía que va desde lo amoroso hasta lo erótico; la poesía sobre la ciudad; sobre el alba, y en la que

EFRAÍN HUERTA
POESÍA COMPLETA

Martí Soler
(compilador)

letras mexicanas
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

© Javier Narváez



se puede advertir su llegada al humor con los llamados “poemínimos”. Esos serían, a grandes rasgos, sus temas.

En algún momento, Efraín Huerta ha sido denominado “el poeta de la ciudad”; ¿de qué modo aborda este tópico en particular?

Su acercamiento a la ciudad no sólo está relacionado con la metrópoli como tal sino con la idea de la ciudad como cultura urbana. Y con esto no quiero decir la ciudad como centro de la cultura de México sino, más bien, una manera cultural distinta, dentro del mundo mexicano en general, para lo que toma en consideración el lenguaje del pueblo e incluso el empleo de malas palabras. Él tiene la capacidad de ver la ciudad como el complejo que es. Obviamente, no es el único poeta que ha escrito sobre la capital, pero yo creo que la poesía de Efraín sí incidió de manera muy clara en la visión que tenemos, y que todos compartimos, de esta gran urbe. Algo que hizo a través de una vena poética extraordinaria.

En este ámbito urbano, ¿Huerta tuvo influencia de poetas como Baudelaire, por ejemplo?

No sabría decirte. Hay gente que me ha preguntado por las influencias literarias de Efraín y yo creo que es algo muy complejo de determinar. Considero que, en ese sentido, podríamos hablar de poetas como el ruso Vladimir Mayakovsky, sobre el que Huerta dio una conferencia, que se publicó hace muchos años en forma de *plquette*. Es difícil identificar influencias, considero que habría que buscar más bien en la poesía mexicana anterior y en algunos de sus contemporáneos.

REIVINDICAR *LOS HOMBRES DEL ALBA*

¿Se ha hecho una valoración justa de la obra de Efraín Huerta?

Es difícil hablar de que se haya hecho una valoración justa de muchos escritores en México. En cierto sentido, Efraín fue un poeta reconocido. Por ahí he escuchado que era un poeta marginado, pero no lo era, para nada; más bien, era un poeta muy conocido dentro de un determinado círculo. En cuanto a la crítica específicamente hablando, considero que no fue muy justa con él. Algo que contribuyó a eso fue su gran interés por ámbitos diversos, incluyendo sus “poemínimos”, respecto a los cuales muchas personas dijeron que eso no era poesía. Sin embargo, el propio Efraín llegó a comentar: “Hay dos gentes que han entendido mis ‘poemínimos’; una es mi nieta, que dijo: ‘Ay, abuelo, qué chistes más lindos haces’ y la otra Octavio Paz”, que se refirió a ellos diciendo que eran algo así como chistes o gracejadas. Para Efraín, dichas expresiones eran algo maravilloso, viniendo por una parte de una niña y, por otra,

de un gran poeta como Paz. Aunque, a final de cuentas, a Efraín Huerta en general tampoco le importaban tanto esa clase de consideraciones.

¿Identifica usted el momento en que hay una especie de quiebre en la obra del autor de El Tajín y otros poemas (1963)? Me refiero a que hay una poesía de indignación y protesta política muy serias y, en cambio, hacia el final de su vida, ejerce de manera distinta el sentido del humor.

Efraín nunca careció de sentido del humor; aunque en ciertos momentos su poesía es fuerte, siempre tuvo una sonrisa. Quizás ese cambio tiene que ver con el paso a la adultez, en la que tiene una visión más abierta hacia el mundo. No sé, posiblemente fue el cáncer de laringe que padeció o lo sucedido antes en 1968, lo que lo lleva a decir: “El mundo tiene que ser otra cosa, tiene que verse de otra manera”. Yo conocí e hice amistad con Efraín ya tardíamente, por ahí de 1965, cuando él tenía casi 50 años. Para entonces, ya era un poeta muy conocido y transcurría el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz. En ese momento, él veía las cosas con rabia, claro, pero también con cierto sentido del humor, lo que se puede ver no sólo en los “poemínimos” sino en sus corridos y sus poemas eróticos.

Justamente, desde una visión un tanto reduccionista, hay gente que piensa que Efraín Huerta sólo es el de los “poemínimos”. Una obra poética muy importante, que por cierto está cumpliendo 70 años de haberse publicado, es Los hombres del alba (1944). ¿Qué elementos destacaría de este volumen?

Los hombres del alba es el libro central de Efraín Huerta. Hay mucho antes de él y también mucho después; prácticamente es una obra que no se había reeditado. Aunque hay que decir que, en realidad, Huerta no era un poeta que buscara reeditar libros anteriores. No lo veo como alguien preocupado por eso; más bien estaba interesado en publicar cosas nuevas y mirar hacia adelante. Lo que valdría la pena resaltar de *Los hombres del alba* es la vena poética, que en este libro expresa de manera fantástica. Es decir, además del poeta, ahí está el hombre. Pero, bueno, yo no soy crítico. Soy, más que nada, lector. Sin embargo, algo que me llama la atención de ese libro, es esa expresión de un hombre que se dirige a sus semejantes y les dice: “Ha pasado la noche. Tenemos que resurgir y volver a vivir. Eclosionar en un nuevo día”.

POLÍTICA Y POESÍA

Ahora que ha concluido esta nueva edición de la Poesía completa de Huerta, ¿se ha modificado la idea que tenía usted de él hace más de 20 años?

No. Yo creo que, más bien, he reafirmado mis ideas en torno a su obra poética. Más que cambiar, se me ha

ampliado la visión respecto a él, algo en que hemos coincidido, por ejemplo, en conversaciones con su hijo David o con Emiliano Delgadillo, quien acaba de titularse con una tesis sobre *Los hombres del alba*. Eso que piensan los jóvenes completa mucho lo que uno ha pensado del poeta a lo largo de los años. Cuestiones como aquella calificación que a Efraín le dio Antonio Alatorre, como “el gran descubridor del alba”; claro, porque habla de ella no sólo en *Los hombres...* sino en varios de sus libros. Por otra parte, uno ve poemas como el de “Stalin” que, independientemente de que esté dedicado a él, uno advierte que es un gran poema. Yo recordaba ese texto como diciendo: “Bueno, ese es el Efraín que se mantuvo firme en sus convicciones y no quiso dar un paso atrás o a un lado”, pero examinándolo bien, es realmente un gran texto. Es decir, incluso cuando está expresando su condición política, Efraín sigue siendo un gran poeta. Esa clase de cuestiones me han reafirmado la idea que ya tenía de él y su obra.

Hasta el momento no existe una edición crítica de la obra de este autor, ¿cree que en un futuro podamos contar con ella?

Eso tendría que hacerse desde un punto de vista académico. En mi caso, yo sólo soy un editor con gran interés en la poesía. Pero, ¿quién la podría hacer? Quizás estos jóvenes que están subiendo ahora y tienen el interés o quizás alguien en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Eso con el tiempo se verá, aunque no creo que sea inmediato.

REFERENTE DE LOS JÓVENES

Además de leer sus libros, ¿qué otra cosa se puede hacer para revalorar la figura de alguien como Efraín Huerta?

Por supuesto que en el marco de este centenario, el mayor homenaje es leerlo, pero también lo que a mí me gustaría es que se retomaran algunas partes de su obra, porque la *Poesía completa*, en efecto, da idea de quién es él, pero tampoco es una forma de difundirlo bien. Yo creo que habría que reeditar sus libros de manera individual, para que la gente que no tiene las posibilidades de comprar este volumen pueda conocerlo a través de alguna o algunas de sus obras sueltas.

¿Los jóvenes son los que más se interesan en él?

Los jóvenes de hoy se interesan más por la poesía de Efraín, que los de hace 20 años. Y lo que buscan, digamos, es ese elemento de rebeldía, como apoyo ante las cosas que están sucediendo actualmente. Aunque, claro, eso sucede con cada generación: buscar referentes del pasado. En este caso concreto, yo creo que Efraín ya es un referente, pero pudiera serlo todavía más, y convertirse en esa figura clave, tan necesaria para todos ellos. **U**

Truman Capote

El cuervo que se creía perro

Guillermo Vega Zaragoza

¿Qué habría sido de la escena literaria estadounidense de la segunda mitad del siglo xx sin Truman Capote? El autor excéntrico y polémico ocupó el centro mediático de la vida cultural de su país pero, sobre todo, escribió un puñado de piezas maestras ya inmortales. Este mes se cumplirán tres décadas del fallecimiento de Capote, y Guillermo Vega Zaragoza lo recuerda con este emocionante perfil.

I. UN CHICO MUY CURIOSO

Los padres le dan instrucciones precisas al personal del hotel: no dejarlo salir de la habitación aunque chillara.

El niño —quizá de tres o cuatro años, pero que parece de menor edad debido a su menuda compleción— llora, patalea, se desgañita, golpea la puerta, pidiéndole a sus padres que no lo abandonen. Pero nadie le hace caso. Por fin, agotado, luego de varias horas, se dejará caer al suelo y se quedará ahí, hasta que papá y mamá regresen... o no.

El niño recordará —ya como adulto— que cada día era una pesadilla, porque temía que sus padres lo abandonaran cuando estuviese oscuro, que sentía terror de verse abandonado: toda la infancia la pasó viviendo en un constante estado de tensión y miedo.

El niño respondía al nombre de Truman. Su progenitor, un vendedor llamado Archulus Persons, se casó con Lillie Mae Faulk, una belleza descocada de 17 años, con aspiraciones de actriz, que vio en el matrimonio la única forma de escapar de la aburrida vida de la casa

familiar. Nacido en Nueva Orleans, el 30 de septiembre de 1924, el pequeño Truman era un obstáculo para la alocada e incierta carrera de Lillie Mae, así que en el verano de 1930, pocos meses antes de que cumpliera seis años, decidió dejar al niño con unos parientes lejanos en Monroeville, Alabama, y se largó para seguir la juerga con unos amigos en Colorado. El miedo a que lo abandonaran se cumplió al fin.

Pero a pesar de su dolor, Truman no se dejó amilannar. Las hermanas Faulk se convertirían en su familia sustituta; desarrollaría un intenso vínculo maternal con su prima Nanny Rumbley Faulk, a la que llamaba Sook. Desde pequeño, Truman se reveló como dueño de una incisiva inteligencia. Sook le enseñó a leer y él aprendió por sí mismo a escribir antes de entrar a la escuela. Cuando contaba con apenas cinco años, andaba por ahí cargando un cuadernito y un diccionario, tomando apuntes de todo lo que veía.

Las Faulk tenían como vecinos a la familia Lee. El padre era abogado y la hija menor llamada Nelle se volvió la mejor amiga de Truman. Asistían a los juicios

donde litigaba el señor Lee en vez de ir al cine. Desde entonces, Truman se empezó a interesar en los crímenes y la justicia.

Con los años, la pequeña Nelle se convertiría en la escritora Harper Lee y le bastaría un solo libro para consagrarse: *Matar a un ruiseñor*, publicado en 1960, que al año siguiente obtuvo el Premio Pulitzer y se convertiría en una exitosa película estelarizada por Gregory Peck. En la novela, basada en la infancia de Nelle, aparece un personaje de nombre Charles Baker Harry, al que todos conocen como Dill, basado en quien entonces se llamaba Truman Streckfus Persons, de tan sólo siete años. Así lo describe en el libro:

Dill era un chico muy curioso. Llevaba unos pantalones cortos azules abrochados a la camisa, tenía el pelo blanco como nieve y pegado a la cabeza lo mismo que si fuera plumón de pato. Me aventajaba en un año, pero yo era un gigante a su lado. Mientras nos relataba la vieja historia del vampiro, sus ojos azules se iluminaban y se oscurecían; tenía una risa repentina y feliz, y solía tirarse de un mechón de cabello que le caía sobre la frente.

A los once años, para participar en el concurso literario de la página infantil del periódico *Mobile Press Register*, Truman envió un cuento titulado “Old Mrs. Busybody” (“La vieja señora Metomentodo”), que presentaba en clave un chisme local en el que estaban in-

volucrados los padres de Nelle. El premio podía ser un perro o un pony. Truman estaba loco por ganar cualquiera de los dos, pero no contaba con que el cuento sería publicado. Obtuvo el segundo lugar pero ningún premio, y la primera parte del relato apareció en la edición del domingo. Aquello fue un escándalo. La gente del pueblo se molestó con el indiscreto niño. Lo miraban con recelo al pasar por la calle, se abanicaban y se quedaban callados en cuanto lo veían acercarse. La segunda parte del cuento nunca se publicó. Truman se dio cuenta de que se había equivocado y por un tiempo aseguró que había dejado de escribir, aunque la realidad era que lo seguía haciendo en secreto, con más ardor que nunca.

A los doce años, el director de su escuela le dijo a su familia que posiblemente fuera “subnormal” debido a su pobre desempeño académico, así que lo llevaron a una universidad a que le aplicaran pruebas para determinar su coeficiente de inteligencia. Para sorpresa hasta de sí mismo, obtuvo puntuaciones que lo acreditaban como genio. Ya adulto, alardeaba de proezas como recordar íntegra y fielmente una conversación completa que acabara de escuchar, o leer y entender una novela de extensión razonable (300 páginas) en dos horas. Con esta voracidad, engulló las obras de Thomas Wolfe, Gustave Flaubert, Iván Turguénev, Antón Chéjov, Jane Austen, Henry James, Guy de Maupassant, E. M. Forster, Rainer Maria Rilke, Marcel Proust, George Bernard Shaw, Isak



Truman Capote



Truman Capote, 1924

Dinesen, Willa Cather y James Agee, a los que consideraba sus maestros.

En 1933, Lillie Mae —que a la sazón se había divorciado de Archulus y vuelto a casar con un vendedor de textiles de origen cubano llamado Joseph Capote— regresó por Truman para llevárselo a vivir con ella a Nueva York. Su padrastro decidió adoptarlo y darle sus apellidos, y lo convirtió en Truman García Capote. Truman estudió en diversos colegios privados de Nueva York y Connecticut, hasta que en 1943 entró a trabajar como ayudante en el departamento de arte de la prestigiada revista *The New Yorker*. En sus “conversaciones íntimas” con el periodista Lawrence Grobel (Anagrama, 1986), Capote confesó:

Lo último que haría en la vida sería perder el tiempo yendo a una universidad, porque ya sabía lo que quería hacer. Por aquella época ya había leído muchísimo y era un escritor realmente consumado. No tenía motivos para ir a la universidad. La única razón para ir a la universidad es para ser médico, abogado o algo que requiera un alto grado de especialización. Pero si uno quiere ser escritor, y ya lo es, y escribe sin faltas de ortografía [risas], no hay razón para ir a la universidad. De todos modos, asistí a la mejor universidad posible cuando entré a trabajar en

The New Yorker. Es inconcebible que en una universidad hubiese aprendido todo lo que aprendí durante los dos años y medio que pasé en *The New Yorker*. No habría sido posible. Y además, tengo un montón de licenciaturas.

II. UNA VERDADERA HAZAÑA LITERARIA

En 1945, Capote publicó su primer cuento, “Miriam”, en la revista *Mademoiselle*, por el que al año siguiente obtuvo el prestigiado Premio O. Henry. Este éxito incipiente atrajo la atención de otras revistas y de la editorial Random House que le publicó su primera novela *Otras voces, otros ámbitos* en 1948. El libro tuvo un éxito rotundo y estuvo nueve semanas en la lista de *The New York Times*. Sin embargo, no fue sólo la calidad de la novela la que llamó la atención sino la “provocativa” foto, tomada por Harold Halma, que aparecía en la cuarta de forros: un jovencísimo Capote recostado en un sofá mirando a la cámara, a la vez retador e insinuante. Algunos comentaristas conservadores la consideraron “un atentado a la moralidad”. La foto causó tanto revuelo que convirtió a Truman Capote en una celebridad, y le otorgó la notoriedad que siempre había buscado y que ya nunca lo abandonaría.

Durante los cincuenta, la escritura de Capote se diversificó. Además de escribir cuentos, artículos y crónicas, incursionó en el teatro y el cine. Adaptó para la escena su noveleta *El arpa de hierba* y escribió el musical *La casa de las flores*. Coescribió con John Huston el guion de la película *Beat the Devil*, protagonizada por Humphrey Bogart. Su novela corta *Desayuno en Tiffány's* —por la que Norman Mailer lo consideró “el escritor más perfecto de mi generación”— se convirtió también en película, y su protagonista, la excéntrica *socialité* Holly Golightly, se volvió uno de los personajes más entrañables de Capote y le permitió a Audrey Hepburn hacer una de sus interpretaciones más memorables.

Sin embargo, a pesar del éxito, Capote quería lograr algo más, dejar una huella mayor en la historia de la literatura. Un primer intento fue *Se oyen las musas*, un reportaje en forma novelada sobre la presentación de la ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en la Unión Soviética por una compañía conformada sólo por artistas negros de Estados Unidos a principios de 1956. Capote pensó que la naturaleza del tema podría servir para su experimento: aplicar las herramientas literarias propias de la novela para narrar un hecho real. Sin embargo, el resultado no le satisfizo del todo. Las situaciones provocadas por el choque de culturas se prestaban más para la comedia y la sátira, y Capote quería algo más trágico y elevado, que fuera a la médula de la naturaleza humana, que dejara a los lectores helados no sólo por los acontecimientos mismos sino por la forma en que

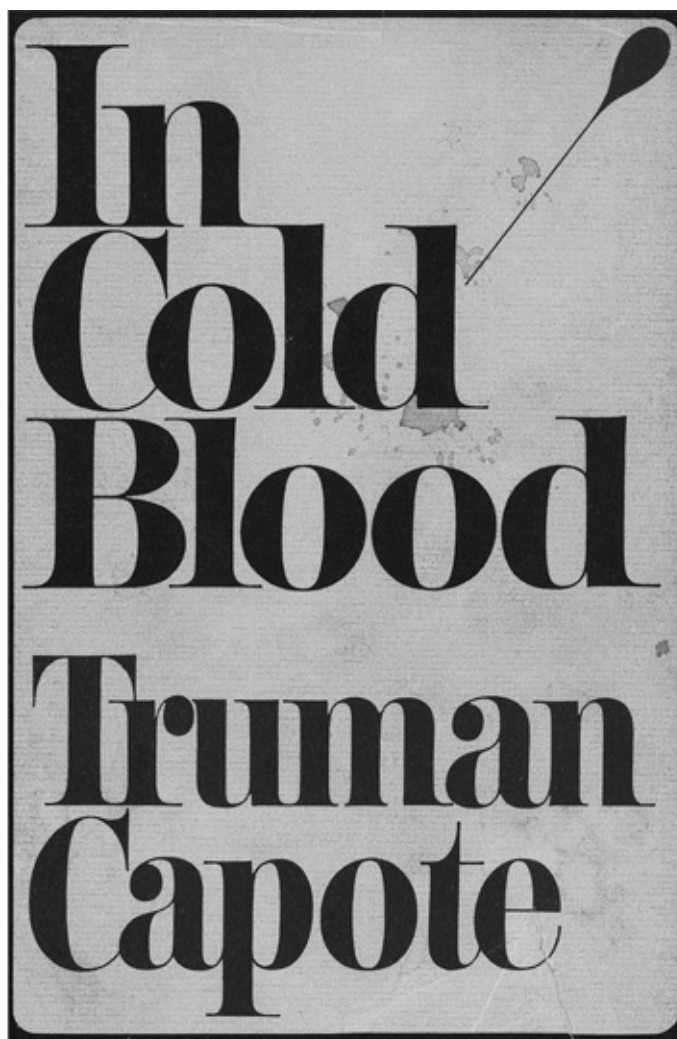
eran narrados, como si fueran la vida misma y no sólo literatura.

La oportunidad le llegaría providencialmente el 16 de noviembre de 1959 en forma de una nota de 300 palabras publicada en la página 39 de *The New York Times*: el brutal asesinato de los cuatro miembros (padres y dos hijos adolescentes) de la familia Clutter en la comunidad rural de Holcomb, Kansas. Le contó a Grobel:

No escogí ese tema porque me interesara mucho. Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuese rigurosamente cierta... Hice un par de intentos fallidos con temas que resultaron carecer de elementos suficientes para hacer lo que pretendía y finalmente me dediqué a aquel crimen oscuro en aquella parte remota de Kansas porque me dio la impresión de que, si lo seguía de principio a fin, me proporcionaría los ingredientes necesarios para llevar a cabo lo que sería una hazaña técnica. Era un experimento literario cuyo tema elegí... porque convenía a mis propósitos literarios.

El experimento fue una “novela sin ficción” que se llamaría *A sangre fría*. De inmediato puso manos a la obra: se apalabró con *The New Yorker* para publicar los avances de su investigación, pidió cartas de recomendación para presentarse como periodista y le pidió a su amiga de la infancia Nelle Harper Lee que lo acompañara como asistente y estenógrafa. Lo más sorprendente es que Capote pudo atestiguar el proceso que llevó a la captura de los culpables: Richard Eugene Hickock y Perry Edward Smith, a quienes entrevistó y conoció en profundidad a través de las cartas que le escribían. Debido a la relación de amistad que entabló con Alvin Dewey, el detective a cargo del caso, tuvo acceso a información a la que nadie más podía.

Gracias a su prodigiosa memoria, no grabó ni uno de los cientos de interrogatorios que realizó a todo aquel que hubiera tenido algo que ver con los Clutter o los asesinos. En cuanto terminaba la entrevista, Truman y Nelle se iban a un café o a su cuarto de hotel a transcribir lo escuchado. Si tenían dudas sobre algo, regresaban a corroborarlo cuantas veces fuese necesario. Capote se jactó siempre de que todos y cada uno de los hechos y situaciones del libro habían sucedido en la realidad. Los editores de *The New Yorker* estaban nerviosos porque era la primera vez que publicaban un trabajo con esas ambiciones. Nombraron a un encargado que verificara minuciosamente la información que se iba a publicar y al terminar dijo que Capote era el más preciso de todos los escritores con los que había trabajado. Sin embargo, casi desde que apareció hasta hace apenas un par de años, diversos periodistas e investigadores se han dado



a la tarea de encontrar a toda costa los “errores e inexactitudes” cometidos por Capote. Eso no le ha quitado un ápice de mérito a la hazaña literaria que es *A sangre fría*, que fue un éxito rotundo desde su publicación en partes en *The New Yorker*.

Smith y Hickock fueron condenados a muerte en marzo de 1960. Pero la novela no podía terminar sólo con el juicio. Tenía que concluir con el ahorcamiento de los asesinos. Durante la larga espera debido a la cadena de apelaciones, Capote se dedicó a trabajar con los ocho mil folios de información que había recopilado y estableció una relación muy cercana con Perry Smith, quien tuvo una vida desafortunada, de abandono y maltrato. El diminuto, arisco y deforme Smith —tenía las piernas más cortas debido a un accidente— se mostraba como un soñador con tendencias artísticas —le gustaba leer, escribir, dibujar y tocar la guitarra, aunque se creía más bueno de lo que realmente era—, a quien el destino le había jugado malas pasadas. Sin embargo, el libro deja entrever una personalidad contradictoria y violenta. Capote llegó a sentirse tan identificado con las tribulaciones existenciales de Smith que dijo: “Es como si Perry y yo hubiéramos crecido en la misma casa, pero yo salí por la puerta de enfrente y él por la puerta de atrás”.

(A mediados de la década del 2000, se realizaron casi simultáneamente dos películas que retratan el proceso que vivió Capote durante la investigación de *A sangre fría*. La primera, de 2005, llamada simplemente *Capote*, dirigida por Bennet Miller, tuvo gran éxito de público y de crítica; se basó en los capítulos correspondientes de la biografía “canónica” del escritor que hizo Gerald Clarke. Estelarizada por el malogrado Philip Seymour Hoffman, quien logró su propia, brillante interpretación de la compleja personalidad de Capote —lo que le valió un Oscar de la Academia—, la película mantiene una atmósfera sobria y sombría, y se enfoca en la relación entre Capote, el detective Dewey y Perry Smith. En tanto, la segunda, titulada *Infamous*, de 2006, dirigida por Douglas McGrath, está basada en el libro de testimonios de George Plimpton, quien entrevistó a amigos, conocidos y enemigos de Capote. El actor británico Toby Jones hizo el papel principal, no interpretando a Capote sino *convirtiéndose en él*. El parecido es impresionante en todo: la voz, la estatura, los gestos, los manierismos. Un crítico de cine reclamó: “Le dieron el Oscar al Capote equivocado”. La cinta tiene un tono más ligero y luminoso, aunque se toma libertades creativas como “insinuar” que Capote pudo haberse sentido atraído, hasta tener algún encuentro sexual con Perry Smith, de ahí su predilección por él).

Pasaron cinco años para que la ejecución por fin se consumara. Durante todo ese tiempo, Perry intentó infructuosamente que Capote mediara ante el juez, el jurado o el gobernador mismo para que no los colgaran, mostrando lo bueno que había descubierto en ellos y que pensaba que estaría reflejado en el libro que escribía Capote. Sin embargo, Truman nunca le enseñó nada de lo que pensaba publicar y le daba largas para presentar algo que lejanamente intercediera a fin de evitar el desenlace que necesitaba su novela. Los asesinos tenían que morir en la horca. Ese era el único final admisible para que el libro fuera perfecto.

Esta ha sido una de las pocas veces en que un artista se ha encontrado ante un verdadero dilema entre lo ético y lo estético. ¿Debía intervenir Capote para cambiar el destino de Smith y Hickock y que no fueran ejecutados, a expensas del final ideal para la novela? ¿Valía la pena tratar de evitar el sacrificio de dos vidas con tal de alcanzar un logro estético excepcional? Capote se jactaba de que “el gran logro de *A sangre fría* es que yo no aparezco ni una sola vez. En el libro nunca sale la palabra *yo*”. Es decir, que había desempeñado el papel de un ojo divino que sólo registraba los hechos. Pero en realidad, Truman Capote como persona también intervino en la historia que relataba; su presencia, su acción o inacción, afectaron de alguna manera el curso de los acontecimientos. A fin de cuentas, como cualquier novela, *A sangre fría* no deja de ser un relato de ficción,

donde el artista —jugando a ser dios— decidió dejar muchas cosas fuera, diseccionando la realidad y acomodándola artificialmente para lograr un efecto estético.

Finalmente, Smith y Hickock fueron ejecutados el 14 de abril de 1965 e insistieron que Capote estuviera presente. Al pasar junto a él rumbo al patíbulo, Perry le dijo a Truman, en un susurro: “Adiós. Le quiero y siempre le he querido”. Eso, desde luego, no lo incluyó en la novela.

III. LA MUERTE CIVIL

Publicado en enero de 1966, *A sangre fría* vendió 50,000 ejemplares semanales durante los primeros cuatro meses de haber salido a las librerías y permaneció más de un año en la lista de *best-sellers*, convirtiéndose en uno de los éxitos más espectaculares de la historia de la industria editorial. Fue traducido a 25 idiomas y casi inmediatamente se hizo una película basada en el libro, dirigida por Richard Brooks en los mismos lugares donde sucedieron los hechos, la cual fue nominada a cuatro premios Oscar en 1967.

Capote creía —“algo ingenuamente”, apunta Gerald Clarke en la biografía (Ediciones B, 1989)— que le darían el Premio Pulitzer y el National Book Award, los principales galardones de Estados Unidos, lo que significaría su consagración definitiva en el *establishment* literario. Sin embargo, los jurados de ambos certámenes prefirieron libros de los cuales ahora nadie se acuerda. A Capote le llegó el rumor de que uno de los miembros del jurado del NBA había dicho que se debía premiar libros “menos comerciales” que *A sangre fría*. Ni siquiera recibir el Premio Edgar como el mejor libro de Fact Crime lo consoló.

El golpe fue aun mayor cuando Norman Mailer obtuvo dos años después ambos premios por *Los ejércitos de la noche*, crónica sobre su participación y encarcelamiento por las protestas contra la guerra de Vietnam. Peor todavía: en 1980, Mailer volvió a ganar el Pulitzer con *La canción del verdugo*, el “relato sin ficción” de la vida y ejecución de Gary Gilmore, el primer condenado a la pena capital en Estados Unidos desde 1967. Airado y molesto, Capote le dijo a Grobel:

No me merece ningún respeto el libro de Mailer, que a mi modo de ver, no es una obra literaria. Mailer no lo vivió día a día, no conoce Utah, ni siquiera *conoció* a Gary Gilmore, no hizo la más mínima investigación sobre el libro, otras dos personas fueron quienes recopilaron los datos. No fue más que un redactor, como los que hay en el *Daily News*. Yo me pasé seis años haciendo *A sangre fría*, y no sólo conocía a las personas sobre quienes escribía, sino que las conocía mejor de lo que he conocido a

nadie. De modo que el libro de Mailer simplemente me *fastidió*. ¿Entiende por qué?

Para consolarse un poco, Capote se lanzó de lleno a la vida del *jet set*. Se volvió íntimo amigo de ricos e influyentes *socialités* de Nueva York, como Lee Radziwill, hermana de Jackie Kennedy Onassis; Babe Paley, Slim Keith, Gloria Guinness, Marella Agnelli y C. Z. Guest, a las que bautizó como “sus cisnes”. A finales de año, Truman organizó el Baile de Blanco y Negro, una fiesta de máscaras en honor de la dueña de *The Washington Post* Katharine Graham, al cual fueron invitados sólo los integrantes de la *crème de la crème* de Nueva York. Fue tal su impacto que incluso años después se seguía hablando del evento.

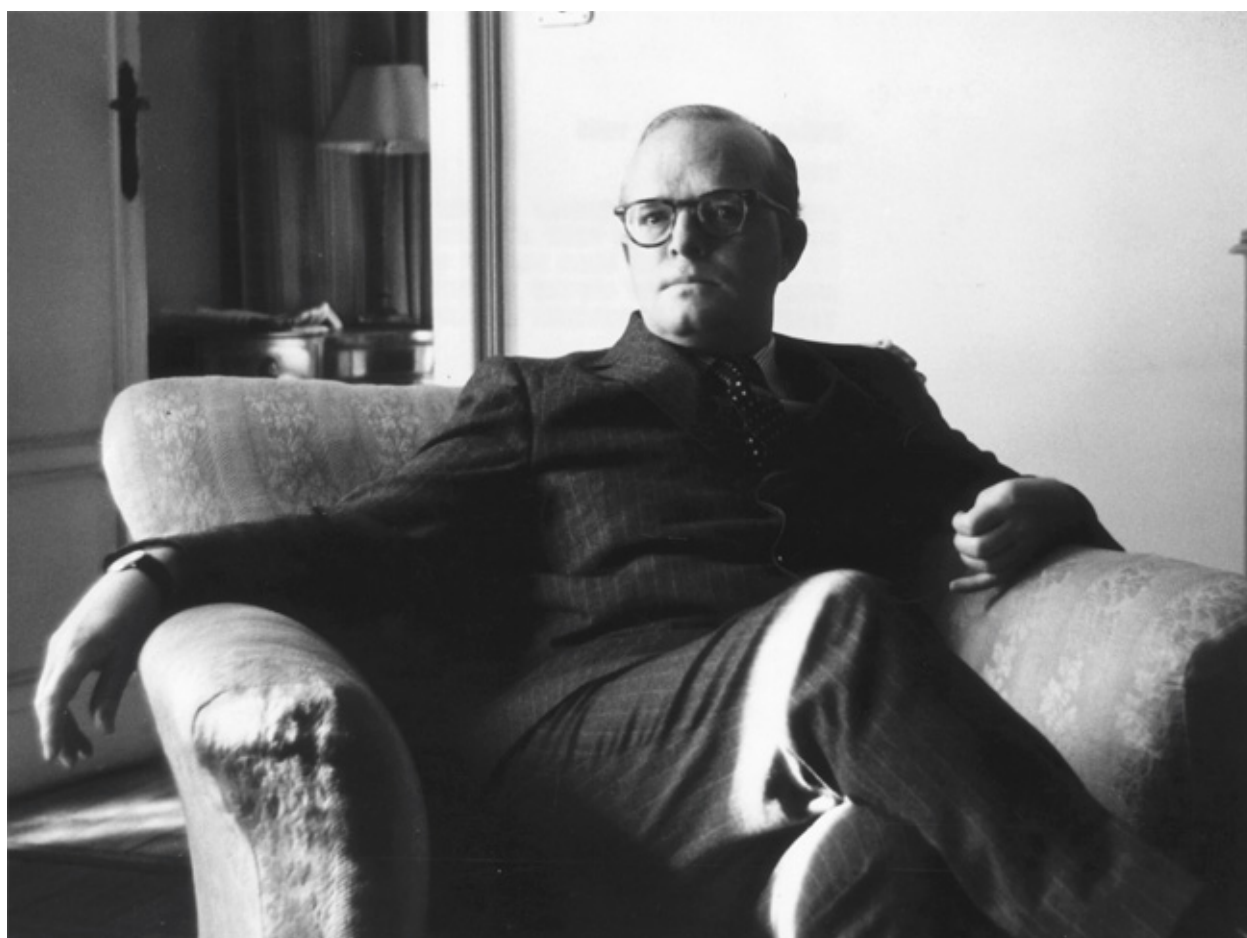
Por otro lado, Capote se convirtió en invitado infaltable a cualquier programa de entrevistas o debate sobre cualquier tema. Su imagen y sus declaraciones aparecían lo mismo en la prensa seria que en los tabloides y las revistas de chismes. Sin duda, de los años sesenta a los ochenta, Capote fue el escritor norteamericano con mayor presencia mediática desde Ernest Hemingway. Fueron célebres sus escaramuzas públicas con Gore Vidal, con el que siempre antagonizó, o con Norman Mailer, de quien al principio fue amigo, pero luego se enemistaron, como ya se ha visto.

Capote no terminó ninguna novela luego de *A sangre fría*. Se sentía exhausto. Se hundió cada vez más en

el alcohol, las drogas y la vida disipada para tratar de aplacar los demonios que lo habitaban: “Nadie sabrá nunca lo que *A sangre fría* se llevó de mí. Me chupó hasta la médula de los huesos. Por poco acabó conmigo. Antes de empezar yo era una persona bastante equilibrada. Luego, no sé qué me sucedió. Sencillamente es que no puedo olvidarlo, especialmente los ahorcamientos del final. ¡Espantoso! El recuerdo de todo aquello no deja de resonar en mi cabeza”.

Sentía que tenía que sacarse la espina de alguna forma, así que pensó que si lo había hecho una vez, podía hacerlo de nuevo. Con *A sangre fría* había perfeccionado la “novela sin ficción”. Ahora elevaría el chisme social a la categoría del arte, tomando como modelo al Proust de *En busca del tiempo perdido*. La idea para el libro la tenía desde finales de los años cincuenta. En 1966 firmó el contrato del libro y recibió un anticipo de 25,000 dólares. La fecha de entrega era enero de 1968, pero el éxito de *A sangre fría* y sus secuelas lo llevaron a renegociar el contrato, recibir otro adelanto de 750,000 dólares y el establecimiento de una nueva fecha de entrega en 1973, que se amplió hasta 1974 y luego a 1977. Finalmente, se estableció un nuevo anticipo de un millón de dólares, si y sólo si Capote entregaba el libro en marzo de 1981. Nunca lo cumplió.

El libro, que terminó por llevar el título de *Plegarias atendidas* —tomado de una cita de Santa Teresa: “Se derraman más lágrimas por plegarias atendidas que



por las no atendidas”—, Capote lo consideró en 1971 “su novela póstuma”, pues “o la mato yo o ella me va a matar a mí”. Finalmente, acordó publicar entre 1975 y 1976 cuatro capítulos como adelanto en la revista *Esquire*: “Mojave”, “La Côte Basque 1965”, “Monstruos perfectos” y “Kate McCloud”. El escándalo fue mayúsculo. Capote presentaba en clave y con nombres cambiados, pero perfectamente identificables, los chismes y la vida íntima de muchos de “sus cisnes”, sus amigos de la alta sociedad neoyorquina, que predeciblemente se sintieron traicionadas y humilladas en público. Y sí: la novela mató a Capote. Le fue declarada la peor de las muertes: la muerte civil, que para los animales sociales como él es como estar muerto en vida. El teléfono dejó de sonar, nadie lo volvió a invitar a ningún evento social, no se lo querían encontrar ni en la calle. Justo igual como con aquel cuento que publicó siendo un niño.

Y el pequeño Truman tuvo que enfrentar de nuevo, rotunda y definitivamente, su miedo más aterrador: el abandono.

IV. LOLA

Agotado y deprimido, Truman pasó sus últimos años hundido en el alcohol y las drogas. Ingresó varias veces a clínicas de rehabilitación, hasta que finalmente en 1977 tuvo un colapso nervioso. Andy Warhol, quien admiraba a Capote desde su juventud, le hizo un retrato y en retribución le pidió que hiciera una columna semanal durante un año en su revista *Interview*. Originalmente serían “conversaciones” con Capote, transcritas de las cintas grabadas mientras lo entrevistaban, pero Truman prefirió escribir breves “retratos conversados”. Esos textos serían la base de *Música para camaleones*, el extraordinario libro que Capote decidió publicar “por el gusto de demostrar que seguía siendo un gran escritor”. Y vaya demostración: relatos como el que da título al libro; la escalofriante noveleta “Araúdes tallados a mano”; el entrañable retrato de Marilyn Monroe en “Una adorable criatura”, o el autorretrato con su “gemelo siamés” en el que estableció: “Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio”. En el prefacio escribió: “Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo, y el látigo es únicamente para auto-flagelarse”. Ese sería su canto del cisne.

Truman Capote murió en Bel Air, California, el 25 de agosto de 1984, poco antes de cumplir 60 años, a causa de un cáncer hepático, complicado con flebitis e intoxicación por múltiples drogas. Pero ni muerto Capote pudo mantenerse quieto: sus cenizas fueron robadas y recuperadas en dos ocasiones. No está claro si descansan en la urna que lleva su nombre en el cementerio del

Westwood Village Memorial Park de Los Ángeles o si fueron esparcidas en un estanque.

En 1999, la Editorial Anagrama publicó en español *Los perros ladran. Personajes públicos y lugares privados*, aparecido originalmente en 1973, y que incluye textos que abarcan un periodo de 30 años, de 1942 a 1972. Todos ellos ya habían sido publicados, menos uno: el relato titulado “Lola”. Capote cuenta en el prefacio que lo escribió para “exorcizar el fantasma de una amiga perdida”, y que lo compró una revista norteamericana, pero que no lo publicó porque el director de la revista “decidió que lo encontraba horrendo; dijo que no sabía de qué trataba y que, además, le parecía negro y siniestro”. Y añade:

Yo disiento, aunque comprendo a qué se refiere; instintivamente debió de penetrar la máscara sentimental de este relato verídico y comprender, sin reconocerlo del todo, de qué trataba en realidad: de los peligros y la perdición que supone no percibir y aceptar los límites de nuestra supuesta identidad, las clasificaciones que nos imponen los demás: un pájaro que cree ser un perro, Van Gogh insistiendo en que es un artista, Emily Dickinson en que es poeta. Pero sin esos juicios erróneos y esas convicciones los mares dormirían, y nadie hollaría las nieves eternas.

“Lola” cuenta la historia de una mascota de Capote: una cuerva con las alas cortadas, pícara y ladrona, que, en efecto, creció creyendo que era un perro. Cuando se está bañando plácidamente en un balcón, Lola se ve amenazada por un gato y tiene que saltar al vacío. Obvio, no sabe volar y cae en un camión de basura que se la lleva para siempre. A la mitad del cuento, escribió Capote: “Un día se me ocurrió que Lola no sabía lo que era un pájaro. Creía ser un perro. Graziella me dio la razón, y los dos nos reímos; lo consideramos una rareza deliciosa, y ninguno previó que el malentendido de Lola iba a acabar en tragedia: *el destino que aguarda a todos aquellos que rechazamos nuestra propia naturaleza e insistimos en ser algo distinto de lo que somos*” (las cursivas son mías).

Fechada en 1964, cuando tenía 40 años y 20 años antes de su muerte, y seguramente se encontraba enfrascado en la investigación de *A sangre fría*, la historia de Lola en realidad es la historia de la vida de Truman Capote: la del niño temeroso de ser abandonado, con las alas cortadas, con un talento privilegiado que hizo lo que mejor sabía, pero creyó que podía convertirse en otra cosa que no era. Y al lanzarse al vacío, no pudo volar y terminó en el camión de la basura. Es casi seguro que todo eso ya lo supiera y lo presintiera cuando lo escribió. Pero, como él mismo lo dijo: ¿qué sería de nosotros sin esas convicciones y esos juicios erróneos, creyéndonos lo que no somos, pero empeñados en contradecir al mundo entero? **U**

Reseñas y notas



Salvador Novo



Ágota Kristóf



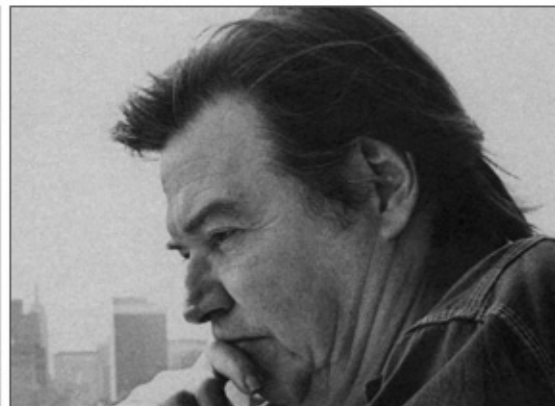
Fray Luis de León



John O'Hara



Sergio Galindo



Antônio Carlos Jobim

Ágota Kristóf

Renegar de la confianza

Jorge Alberto Gudiño



Ágota Kristóf

No siempre es sencillo descubrir la intención autoral que se esconde tras las novelas seriadas. A veces resulta evidente, queda claro, como en los casos de las sagas policíacas o algunas otras de novelas de aventuras. Explotar a los personajes al máximo, llevarlos al límite de sus posibilidades narrativas; aprovechar un caso de éxito para reproducirlo hasta que se agote. En otras ocasiones pasa justo lo contrario. Es el caso de las trilogías (tetralogías, pentalogías...) conceptuales. Aquellas en las que el autor trata el mismo tema desde diferentes ángulos. Estas novelas son tan independientes que incluso pueden leerse por separado, en desorden, algo que sería impensable con algunas sagas de aventuras y que es poco deseable con otras tantas policíacas.

Pero las anteriores no son las únicas alternativas. También existen algunas trilogías en las que se combinan ambas posi-

bilidades: se aprovecha a los personajes existentes, se les presiona para llegar a alguna parte y, al mismo tiempo, se ofrecen diferentes lecturas en torno a un mismo fenómeno.

Tal es el caso de *Claus y Lucas* de Ágota Kristóf (Csikvánd, Hungría, 1935-Neuchâtel, Suiza, 2011), que comprende tres novelas publicadas de forma separada: *El gran cuaderno*, *La prueba* y *La tercera mentira*. El título de la trilogía parte del nombre de los dos protagonistas de la misma. A lo largo de la primera novela, *El gran cuaderno*, la autora nos ofrece la vida de dos niños que han sido dejados en casa de su abuela materna (en un pequeño poblado fronterizo) para salvarlos de la guerra. Una abuela materna que se niega a recibir al par de críos al que está conociendo ese día pero que, pese a su reticencia, termina asilando. El precio es alto: los obliga a trabajar a to-

da hora sin darles ninguna recompensa a cambio. La novela es un relato casi desprovisto de los ornamentos comunes de la literatura. La prosa es seca, los adjetivos no aparecen a lo largo de las páginas. Incluso es difícil generar empatía por los gemelos quienes, poco a poco, demuestran que son tan oscuros como su propia abuela. Y es quizás en esa parquedad donde se encuentra la clave de la novela. Porque Ágota Kristóf consigue depositarnos en un mundo desprovisto de esperanza, el mundo ideal para estos dos pequeños. El mundo que ambos describirán a lo largo de varios cuadernos llenos de su caligrafía.

Claus y Lucas se enfrentarán a los mismos horrores a los que se han enfrentado centenares de personajes en novelas relativas a la guerra. Sin embargo, lo harán desde una trinchera muy particular: aquella que les permite no dejarse conmover por nin-

guna imagen. No basta una madre muerta frente a sus ojos ni un padre que les suplica ayuda; ellos están en un elevado estadio de pragmatismo puro. Tan es así, que no resulta extraña la separación razonada de estos dos personajes que parecían uno solo.

Justo ahí es donde empieza *La prueba*. La incomodidad del lector es casi inmediata: el registro narrativo es diferente, ya no están los dos personajes en una circunstancia conocida, algo se ha fracturado por completo. Tanto, que la enorme maravilla de la primera novela es puesta en entredicho cada tanto. Ahora no importa la forma de ver el mundo de estos gemelos. Apenas si queda la espera, la sospecha de que algún día se reencontrarán. Además, la guerra ya no es tal. Si acaso queda un país ocupado por los vencedores; a saber qué es peor. Y esa es la sensación que se va asentando en el ánimo: ahora ya no se narra el horror máximo, tampoco la desesperanza extrema; queda entonces una extraña suerte de resignación.

Lucas se ha quedado en el pueblo y es el encargado de esperar. Mientras lo hace ve pasar los años, los cambios que van operando en el paisaje casi de manera imperceptible. Ocupado en hacer de su vida algo valioso, da la impresión de que se va despojando de su esencia, de eso que lo volvía uno con su gemelo. De Claus no sabemos más que la certeza de Lucas de que sigue vivo. Una certeza que, conforme avanzan las páginas, se va volviendo más producto del deseo que de esa profunda forma de la percepción que poseen los gemelos.

La tercera mentira narra el regreso de Claus. El problema es que han pasado demasiados años. Tantos, que el país ya no está ocupado sino que se encuentra en ese periodo de transición que le permitirá convertirse en una nación libre. Y es así como actúa este protagonista que tarda demasiado en encontrar a quien busca.

Ágota Kristóf escribió una trilogía que despierta muchas suspicacias. Por una parte, no cabe la menor duda de que está conformada por grandes novelas (si acaso, su problema mayor reside en que *El gran cuaderno* parece llevarse la mayor parte de los aplausos). El asunto es que llega un momento en que el lector se siente desubicado: hay demasiados engaños. Tal vez en un

afán por hacer un símil entre la historia del país, de la región o del pequeño pueblo con la de los hermanos, de pronto algunas partes se tornan confusas. Quizá, por el contrario, sea esta misma confusión la que abone a que la trilogía alcance nuevas alturas. Siempre será mejor darle el beneficio de la duda aunque no lo necesite.

Así, uno puede perderse en repetidas ocasiones dentro de una misma maraña y salir exultante: la autora, en efecto, ha sido capaz de configurar un gran engaño. No sólo hacia adentro de la novela o novelas, también hacia afuera. Y al hacerlo nos ha involucrado en el mismo. ¿Qué expectati-

va más alta puede tener un lector si no ha de ser derrotado por el libro? Mucho más si todas las expectativas se cumplen. Mucho más si consigue hacernos confiar plenamente para luego desengañarnos por completo y, aún más, mostrarnos que el desengaño también es una suerte de impostura. Es entonces cuando uno decide creer a ciegas, sin renegar de la confianza, porque es así como uno pierde, se pierde y enhorabuena; a estas alturas ya da igual descubrir cuál fue la intención de la autora. **U**

Ágota Kristóf, *Claus y Lucas*, traducción de A. Herrera y R. Berdagué, El Aleph Editores, Barcelona, 2007, 448 pp.



Los raros Mancuerna

Rosa Beltrán

Allá van, por la manchega llanura, dos figuras extrañas, sin otra armadura que las palabras, con su lanza en astillero, adarga antigua, sin rocín y sin galgo, la una con calzas ataconadas y la otra con zapatones de plan quinquenal. ¿Quién es más idealista, la que deja su casita de sololoy para organizar encuentros de literatura mexicana o la que sale con Alberto Beltrán a conocer a los pobres, al otro México, del que escribirá crónicas, entrevistas, cuentos, novelas? ¿La princesa Poniatowska que recorrer las calles y teclea lo que ve y lee de un país que quiere que sea suyo o la niña de Yucatán que nace brillante y luchona en serio, insomne por naturaleza y ayunante por decisión, pero sobre todo curiosa y entregada a las letras, y por eso estudia literatura en el Colmex y cumple con las más altas exigencias y las eleva más, y abre tamaños ojos para asombrarse de lo que realmente importa, y va y viene de Santa Bárbara y sitios aledaños, léase el resto del mundo, sin dejar de estar —y esto es lo más asombroso— sin dejar de estar todo el tiempo en México?

Conocí a Sara Poot en casa de Elena Poniatowska hace muchísimos años, cuando yo regresaba de hacer un posgrado en literatura comparada en UCLA. Desde entonces, la he visto ocuparse incansablemente de su obra: leyendo cada título, escribiendo sobre todos, organizando coloquios y encuentros sobre escritores en general y sobre el lugar de esta autora en nuestras letras en particular, lo mismo en Estados Unidos que en lugares remotísimos adonde me habría gustado ir. Sin saberlo, Elena nos unió. Y nos dio la oportunidad de discutir algunos aspectos de una obra que aunque muy visitada por generaciones ha sido también ob-

jeto de no pocas polémicas entre los críticos de este país.

He leído muchos ensayos sobre la obra de Elena Poniatowska y he escrito algunos. Ahora que tengo en mis manos el estudio de Sara Poot Herrera (*Viento, galope de agua. Entre palabras: Elena Poniatowska*) sobre el extenso quehacer de la autora de *La noche de Tlatelolco* me doy cuenta de que Sara ha citado a prácticamente cada uno de quienes han comentado la obra de EP, que ha revisado todos los géneros que esta autora aborda o reinventa, y aun ha añadido aspectos no contemplados en esos trabajos anteriores. Sé que cada ensayo sobre un autor es un punto de vista y que hay casi tantas entradas a un libro como lectores. Sin embargo, en este momento encuentro difícil que exista un volumen que sea una mejor puerta de entrada a los múltiples libros de nuestra Premio Cervantes. Un inventario razonado y un manual, esto es lo que es. Un compendio abarcador y minucioso (a ratos, casi minimalista, por el regreso a ciertas obras ya citadas de las que contemplará otros aspectos).

En este pequeño, y no tanto, volumen, aparece el quehacer literario de 60 años de escritura, desde *Lilus Kikus*, de 1954, hasta su más reciente *El universo o nada*, de 2013. Y el sentido de publicarlo ahora es el sexagésimo aniversario de esa tarea imparable. Dice Sara, refiriéndose a los 60 años de la “obra sin medida y a la medida de [los] lectores de Elena: yo los festejo, leyendo y releendo desde su primer libro de cuentos hasta su más reciente biografía estrellera, ese universo y (casi) todo de Elena Poniatowska”.

Los que vienen de fuera se ocupan muchas veces de conocer nuestro país mejor

que nosotros que pensamos que estará ahí, al alcance de la mano, esperándonos siempre. Y pueden “extranjerizar” una lectura para explicarnos mejor su recepción y su significado. *La “Flor de Lis”* “es el descubrimiento que va del Zócalo a Jorge Negrete, la geografía de México, su idioma, los nombres de las comidas, las clases de mecánica que la prepararían para escribir”, nos dice Sara de Elena. Desde su llegada a México en 1942 lo que nace en esta autora es un deseo de aprehender el paisaje, la lengua, no sólo el habla culta sino todas las voces, el registro de cómo suena nuestro país en cualquier oficio y en cualquier colonia.

En varios capítulos, Sara decanta ese inicio que ocurre en *Lilus Kikus* haciendo paralelismos con la autobiografía de su autora. Y parte de una historia que ha sido relatada varias veces por la propia EP: de la azotea de una casa nacerá la futura Jesusa Palancares de *Hasta no verte Jesús mío*, obra maestra que integra historia oral con novela de crecimiento, imaginario de cómo suena y cómo se siente México, al tiempo que reconstruye la vida y milagros de una de las tantas mujeres que permiten contar la Revolución desde el lado contrario, y logra lo que García Márquez dice que se logra con la verdadera literatura: voltear el mundo al revés. Sara explica de diversos modos cómo hace Elena para consignar lo que se llamará “oralidad”. Cómo para usar la entrevista y volverla género novelístico. Cómo para emplear la crónica como parte de lo que se convertirá en su gran novela coral *La noche de Tlatelolco* y de qué manera esta se volverá el emblema del 68. Y de qué modo emplea Elena cualquier otro rasgo del periodismo para construir lo que Sara llama “una realidad paralela que no se registra en

la historia oficial”; algo a medio camino entre la ficción y lo que los norteamericanos decidieron llamar “no ficción”. De EP aprendí a construir personajes de una forma heterodoxa: tomándolos de la vida real y reconstruyéndolos mediante la ficción, lo que permite ver la Historia con H mayúscula desde la intervención, la apropiación y la resignificación: desde el personaje construido para subvertir las claves del poder. Sara explicará cómo funciona cada uno de los protagonistas de la obra de EP y qué papel tienen estos en la gran narrativa del autoritarismo y su posible contrario. Y algo extraño, también. Cómo este corpus tiene una motivación interna, no siempre obvia en la trama literaria, que produce en los lectores una sensación de felicidad, no importa de cuántas desgracias se componga la historia.

Elena vino de París para ver y escribir México y Sara viene de Santa Bárbara, entre otras cosas, para ver y escribir sobre Elena. Es exhaustivo el inventario de las obras de EP que Sara observa; muchas las vueltas y trasvases a que la autora de *Viento, galope de agua...* somete una obra intergenérica de por sí. Como acostumbra hacer en sus ensayos y artículos académicos, Poot Herrera juega con las palabras y los símbolos que aparecen en novelas y cuentos para hacer la crítica que revisa y revisita en cada vuelta, porque según Sara el significado suma, adquiere otro cariz, transmuta y no obstante en cada uno de los libros de Elena impera una imagen feliz como aquel “rayo verde” del cuento donde una mujer lega a otra la fórmula de la felicidad. Ya sea a través del estoicismo como en la Angelina Beloff de *Querido Diego, te abraza Quiela*; de la lucha sin cuartel, como en la Tina de *Tinísima* o en la locura creativa de *Leonora* o, por supuesto, de la pura felicidad infantil como en *Lilus Kikus*, la obra de Elena nos deja un sabor dulce; la idea de que la vida puede ser mejor aunque en este preciso momento no lo sea.

Además de un estudio crítico, visto con los rigurosos ojos de la académica, el libro de Sara es un anecdotario. Porque ahí están no sólo los 45 libros de Elena sino el significado de lo que contienen las doce cartas que Álvaro Mutis envió a EP desde la cárcel de Lecumberri donde estuvo quince meses;

lo que Paz y Fuentes opinaban de “Poni”; lo que Elena expresa en notas y artículos periodísticos sobre otros y sobre sí misma, y hasta los estudios sobre Rosario Castellanos, quien enseña con su ironía a no tomarse en serio, pero cuya obra, como ha demostrado Elena, es muy seria. Lo que Elena piensa y cómo lee a muchas de las mujeres creadoras, pertenecientes a la estirpe de las siete cabritas. Me admira la dedicación, la devoción del estudio de Sara Poot por la obra de esta autora tanto como me admiran la entrega, el olfato y la imaginación creadora de Elena, que hizo de su vida mito, y que escribió su obra en buena medida a partir de las cuentas de un collar compuesto por la vida y el trabajo de otras mujeres. Ese hilo de perlas, que van de Paulette, madre de la autora, a todas y cada una de las mujeres que estudió, nos ayuda a entender a aquellas y a ella misma y nos hace comprender que sin las cuentas de ese collar no podríamos explicarnos no sólo a Poniatowska, sino a nosotras mismas. “¿Y las mujeres literatas?”, pregunta Elena a través de uno de sus personajes en *Melés y Teleo*. Y responde: “Giran en otro planeta, en torno a sí mismas”. Así es. Hay que reescribir el canon crítico cuando se habla de autoras. Jean Franco lo explica muy bien en *Las conspiradoras*. La escritura de ciertas mujeres registra las otras narrativas posibles, a veces sumergidas, con las que tratan de burlarse de los discursos dominantes.

Para terminar, si tuviera que definir este libro con una palabra, esta sería “itinerancia”. Itinerancias que en la obra de Elena van de un género a otro, de un tema a su reinención, de un andar por un país y una fisonomía o un destino al destino propio, al que se construye con las ganas de pertenecer. Itinerancia de Sara que va de una lectura a otra o a la misma que ya no es la misma, en la obra de Elena, a quien escribe y reescribe para entregárnosla en este collar de perlas que son, hiladas, cada uno de los capítulos de este libro, que leo como una ofrenda. **U**

Sara Poot Herrera, *Viento, galope de agua. Entre palabras: Elena Poniatowska*, FIFY-UC Mexicanistas, México, 2014.



Sara Poot Herrera



Con Elena Poniatowska



Lo que sea de cada quien Aquella novia cubana

Vicente Leñero

La conocí en La Habana en 1955, durante una reunión de estudiantes. No era hermosa pero sí muy alegre. Se llamaba Zeida Rodríguez y nos amistamos en los tres días que duró el encuentro. Luego ella vino a México con una amiga y en compañía de Tarsicio García, hoy historiador, paseamos los cuatro: el concierto en Bellas Artes, el Castillo de Chapultepec, el autocinema de Avenida Universidad.

Cuando Zeida regresó a La Habana compartimos un prolongado carteo que desde el punto de vista de ella tenía visos de noviazgo. Mi hermano Armando me alertó:

—Eso no tiene sentido. No le des esperanzas. Córtala de una vez.

Decidí hacerlo personalmente cuando me dieron una beca para estudiar en Madrid. Haría una escala de avión en La Habana y le pediría que todo quedara en amistad. No me atreví de inmediato porque ella, feliz, me trató como a un novio formal. Me presentó a su madre viuda —vivían en una casa pequeña pero flamante—, me invitó al teatro, a cenar en un restorán de postín, mientras hablaba y hablaba de una Cuba ardiendo por la guerrilla de Fidel: ella militaba en un grupo urbano de la clandestinidad y estaba segura de que derrocarían a Batista.

Hasta que me acompañó al aeropuerto de donde yo volaría a Madrid le solté aquello de mejor lo dejamos en pura amistad.

Los ojos de Zeida se abrieron entonces como flores y se soltó llorando. Llorando la despedí en la sala de abordaje. Me sentí un canalla, pero libre.

Transcurrieron 16 años sin saber nada de Zeida Rodríguez.

En 1973, Julio Scherer García me envió a Cuba a realizar para *Excélsior* una serie de reportajes en el vigésimo aniversario del asalto al Cuartel Moncada.

—¡Para la primera página de *Excélsior*! —enfaticó Julio manoteando sobre mi espalda.

Me aterraba el compromiso. No me sentía capaz de realizar entrevistas a todo mundo ni de hurgar en el complejo panorama de la Cuba de Fidel Castro. Vaya compromiso mayúsculo.

Pensé entonces en Zeida Rodríguez como primera informante, apenas me instalé en el hotel Capri. Bajé a la recepción y pedí un directorio telefónico. Busqué en la R... Sí, seguía viviendo donde mismo. La llamé.

—¿Puedo ir a verte?

Su sorpresa era mayúscula cuando llegué al barrio de Marianao en un taxi prehistórico huyendo del edecán-policía al que habían encomendado mi vigilancia.

La pequeña casa se veía sumamente deteriorada, me dio lástima. Plantas marchitas, muros escarapelados, muebles vencidos, y aparatosos polines y vigas sosteniendo el techo de la sala —herido por el ciclón del 72— que aguardaba la fecha de reparación urgente, programada por el poder local con repetidos aplazamientos.

También Zeida —su madre había muerto— se veía deteriorada, en bata: pálida, ojerosa, enflaquecida. Sufría además una pierna enyesada por culpa de un accidente.

Sin que yo le preguntara me dijo que no se había casado. Yo sí y tenía cuatro hijas, le respondí con orgullo.

Apenas le empezaba a explicar que me había convertido en periodista y cuál era el motivo de mi presencia en Cuba, ella estalló como una bomba *molotov* de aquellas de los insurgentes:

—Eres un canalla tú, sí, tú. ¿A eso viniste nada más, después de tantos años?, ¿a espíarme?, ¿a ver qué tan fastidiada estoy?, ¿a criticar a mi país como hacen todos los



Manuel Almagro Urrutia, *Raíces habaneras*

periodistas extranjeros? Pues te equivocas, chico. Yo estoy mejor de lo que piensas. Ahora tengo lo que no hubiera tenido con Batista: un doctorado en bioquímica y doy clases en la universidad y estoy preparando un libro de texto para el Centro Pedagógico. Antes, las muchachas como yo sólo podíamos aspirar a trabajar de secretarias en un despachito. Y sí, mi país está pobre, tanto que yo no puedo comprarme más que un par de zapatos al año, pero qué importa si puedo desarrollarme en lo mío y si gracias a esta pobreza ahora casi todos tenemos lo mismo. Yo estoy orgullosa de la revolución y tú no tienes derecho a escribir de lo que no has vivido.

—Pero Zeida, yo nada más...

—Eres un canalla, chico, eso es tú lo que eres. Ni una carta recibí en cuántos años, ni una sola, y ahora apareces como un santurrón a preguntar lo que no te importa, a figarme como a un gusano de laboratorio con esos ojos de lástima. No. Vete de aquí. Vete con tu cámara y con tu libreta y con tu falso interés.

—Pero Zeida.

No logré calmarla. Salí aporreado, dolorido.

Luego respiré hondo y eché a caminar muy despacio por la acera observando las casas parecidas a la suya: descoloridas, rotas.

Llegué a la esquina cuando empezaba a oscurecer. Ahí me detuve a esperar una guagua que tardó una eternidad. **u**

Modos de ser

Luis Echeverría y Sergio Galindo

Ignacio Solares

Durante una de sus visitas anuales a nuestro país, Caroline y John Brushwood nos invitaron a Myrna y a mí a comer al Bellinghausen con Sergio Galindo y su esposa Ángela. Sergio era no sólo un magnífico escritor sino también un gran conversador.

En esa ocasión nos contó su experiencia como director de Bellas Artes, nombrado expresamente por el entonces presidente Luis Echeverría, a quien le gustaba acercarse a los escritores y leer alguna de sus obras (era un buen lector, como diría Vicente Leñero, “lo que sea de cada quien”).

Con Sergio Galindo hubo una especial relación desde que este trabajaba en la Secretaría de Educación, bajo las órdenes del secretario Bravo Ahuja.

Sergio le recomendó algún autor que al Presidente le entusiasmó. En un par de ocasiones lo invitó a comer a Los Pinos y finalmente, decíamos, lo nombró director de Bellas Artes.

Para presentarlo con su gabinete (dado que políticamente no era un personaje muy conocido), Echeverría organizó una reunión un sábado al mediodía en su casa de Cuernavaca.

Se sentaron en equipales, bajo sombrillas que no tapaban del todo el fuerte sol de agosto, con una mesa de centro, rodeados por el frondoso jardín encendido de buganvillas y ese fuerte sol reverberando destellante en el agua de la alberca.

A los pocos minutos, se acercó un mesero para preguntarles qué deseaban beber. Se empezó a responder de izquierda a derecha, después de Echeverría, quien tenía a su derecha a Sergio Galindo.

—Yo un agua de horchata, si me hace el favor —pidió López Portillo, secretario de Hacienda.



Luis Echeverría



Sergio Galindo

—Yo de Jamaica —dijo Flores de la Peña, secretario de Patrimonio Nacional, y cuyo alcoholismo era tan conocido que le decían *Flowers on the Rocks*.

—Hombre, yo me tomaría una de tamarindo, para mitigar este calor —fue la petición de Porfirio Muñoz Ledo, secretario del Trabajo.

—Si me hace el favor, a mí tráigame un agua de melón, que me encanta —dijo, al tocarle su turno, Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación.

—Yo me inclino por el agua de chía, si tiene —dijo, sin dudar, Augusto Gómez Villanueva, de la Reforma Agraria, quien también tenía fama de buen bebedor.

—Yo, de plano, me voy por un agua de limón —solicitó Eugenio Méndez Docu- rro, de Comunicaciones y Transportes.

Por el mismo rumbo continuaron los demás secretarios, hasta que llegó su turno al invitado especial, Sergio Galindo, director de Bellas Artes, quien estaba sentado a la derecha del Presidente. Preguntó sin una gota de duda.

—¿Qué *whiskies* tienen?

Todas las miradas, estupefactas, se posaron sobre él.

—*Chivas Regal, Etiqueta Negra, Old Parr...* algún otro —contestó el mese-

ro, quien también tenía los ojos muy abiertos.

—Yo quiero un *Old Parr*, doble, sin hielos, en un vaso *old fashion* —dijo Sergio Galindo con la misma naturalidad con que había hecho la pregunta.

El mesero anotó la petición en su libreta.

—Todos los presentes no salían de su asombro —contaba Sergio—, pero más, cuando Echeverría hizo la petición de su bebida:

—Hombre, yo me uno a la brillante elección del licenciado Galindo de un *Old Parr* doble, en vaso *old fashion*, sólo que yo sí con hielos.

El Presidente tomó el tema de las bebidas con toda naturalidad —y así empezó a beber su *Old Parr*—, y habló sobre la historia, tan importante para la cultura en México, del Palacio de Bellas Artes.

Se habló de todo y de nada, aunque predominó el tema de la literatura, en el que sobresalió, por supuesto, López Portillo. Una hora y media después, más o menos, y con más calor, el mesero se volvió a acercar a la mesa y, antes de llegar, con un movimiento circular del índice, el Presidente le dio la orden de que repitiera la ronda de bebidas a los acalorados invitados. **U**

A través del espejo Silueta de Luis de León

Hugo Hiriart

Pertenecía a una familia de letrados. Un tío suyo, Francisco, era catedrático de derecho canónico en Salamanca. Su padre fue administrador del castillo de Belmonte, donde nació Luis, y “parece que casó con una judía, y por lo tanto la familia pertenecía a aquella minoría religiosa, la de los conversos o descendientes de judíos...”.

Aquí cito al impresionante erudito sefardí-francés del Siglo de Oro español, Joseph Pérez. Muy buena cosa es que sea judío porque ha entrado de lleno en el horrendo tema de la persecución de los judíos en la España imperial. Cuando menos en dos libros sobre la Inquisición, un libro sobre los judíos en España, libros fríos, contenidos, imparciales, que admirablemente no pierden objetividad.

La familia de León, como la de Santa Teresa, fue acomodada; “siendo Luis todavía estudiante, su padre le enviaba fondos que le permitían llevar vida desahogada: tenía un criado para servirlo y podía comprarse libros en la tienda de Lucas de la Junta, en Salamanca. Más tarde, ya fraile, no vivía en una celda, sino que disponía de un piso bastante amplio con alcoba, muebles, chimenea, espejo (*sic*), cuadros, mesas, estanterías..., como administrador que era, desde 1566 (rector en 1572), del colegio de San Guillermo, fundación de la Duquesa de Béjar que dependía teóricamente del convento de San Agustín de Salamanca (nuestro poeta fue fraile agustino), pero que gozaba de gran autonomía”.

Ingresó a los trece años a la Universidad de Salamanca, y ahí quedó, si olvidamos que de muy joven asistió un tiempo a la Universidad de Alcalá de Henares, donde Cipriano de Huerga le enseñó el hebreo.



Fray Luis de León dibujado por Francisco Pacheco, 1599

Sólo se interrumpió su existencia académica cuando salió a la cárcel de la Inquisición por cinco años, junto con otros dos teólogos colegas suyos, Gaspar de Grajal (que murió en prisión) y Martín Martínez. “Se le acusaba, escribe Karl Vossler, de que en su comentario de la *Biblia* daba preferencia al texto original en hebreo sobre el texto latino de la Vulgata, y que la causa de la preferencia habría que buscarla en la actitud favorable al judaísmo, heredada con la sangre de antepasados suyos” de esa etnia.

Anunciado por “atabales, trompetas y gran acompañamiento de caballeros, doctores y maestros”, regresa a Salamanca de la cárcel. Vuelve a la cátedra, sin pronunciar el “decíamos ayer”, leyenda absurda, inventada en el siglo XVII. Francisco Pacheco, el pintor, maestro y suegro de Velázquez, lo describe diciendo: era “el hombre más callado que se ha conocido, si bien de singular agudeza en sus dichos, (era) de mucho secreto y fidelidad, puntual en palabras y en promesas, compuesto, y poco o nada risueño”. ¿Un hombre así, podría haber alardeado con la tontería chacotera del “decíamos ayer”? Como si los cinco años de tortura hubieran sido nada, un viaje de placer. No, el proceso inquisitorial dejó agotado al poeta, la experiencia fue infernal.

Volvamos al joven Luis de León. Estudió primero derecho, luego teología. Tuvo maestros extraordinarios, entre ellos, Melchor Cano y Domingo de Soto, nada menos (“el improbable y acaso inexistente lector” que quiera noticias sobre estos dos famosos pensadores puede consultar *El hombre y el mundo de los teólogos españoles de los Siglos de Oro*, de mi maestro, José M. Gállegos Rocafull, editado por la UNAM).

Como era de esperarse, las universidades de entonces manifiestan diferencias con las de hoy. Los estudiantes, por ejemplo, participaban en la elección de los maestros o manifestaban su protesta en clase pateando el suelo. Cosa que hacían con frecuencia en las clases de Luis de León. Hablaba quedito y no lo oían. En alguna ocasión se disculpó bromeando: “es preferible decir ciertas cosas en voz baja para que no las oigan los inquisidores”. Estaba terminantemente prohibido que los estudiantes tomaran apuntes, disposición que León violaba repitiendo dos y tres veces lo que iba diciendo, cosa también prohibida, para que los estudiantes tomaran notas. La lección se dictaba ante unos 300 alumnos.

A veces, claro, se sitió harto de la enseñanza. En una carta de 1570 a Arias Montano se queja: “Trabajo en esta atahona (atahona, como bestia que mueve el molino) ocupado siempre en la letras que menos gusto y cada día con más deseo de salir de ellas y de todo lo que es universidad y vivir lo que resta en sosiego y en secreto y aprendiendo lo que voy cada día olvidando más”.

¡Oh monte, oh fuente, oh río!

¡Oh secreto seguro y deleitoso! **u**

A veces prosa Salvador Novo le escribe a una señora en Saltillo

Adolfo Castañón

I

El historiador y editor saltillense Javier Villarreal Lozano no sólo es responsable de la publicación de los tres tomos de *Memorias y diario* de Vito Alessio Robles (México, 2013), sino también de una correspondencia singular y entrañable a la que él ha sabido dar todo su valor: el libro *Mi querido Salvador Novo. Correspondencia de Dora Madero con el escritor*. Me decidí a hacer estas reflexiones por Salvador Novo mismo,¹ con quien tengo una deuda de lector y aun oyente, desde que lo vi llegar en abril de 1968 a la Preparatoria 6, con su peluca de los mar-

¹ Si el catálogo editorial del Fondo de Cultura Económica pudiera ser tomado como un indicio de la justicia de la república literaria en México, cabría decir que Salvador Novo no se ha visto demasiado castigado: véase la siguiente lista: *La guerra de las gordas*, 1963, 156 pp.; *Las aves en la poesía castellana*, 1954, 144 pp.; *Poesía*, 1961, 2004, 203 pp.; *Viajes y Ensayos I*, colección Letras Mexicanas, 1996, 891 pp.; *Viajes y Ensayos II. Crónicas y artículos periodísticos*, con notas introductorias de Sergio González Rodríguez, Antonio Saborit y Mary K. Long, hemerografía de Lligany Lomeli y cronología de Antonio Saborit, colección Letras Mexicanas, 1999, 667 pp.; *México: imagen de una ciudad*, fotos de Pedro Bayona, 1967, 214 pp.; *Los paseos de la ciudad de México*, colección Testimonios del Fondo, 1974, 2005, 103 pp.; *Seis siglos de la ciudad de México*, colección Archivo del Fondo, 1974; colección Popular, 1982, 2006, 135 pp., compilación de Salvador Novo; *Las aves en la poesía castellana*, colección Letras Mexicanas, 1953, 2005, 111 pp.; *Poesía y prosa* (casete y disco compacto), 2001 en la voz de José Luis Ibáñez, prólogo y selección de Carlos Monsiváis; *Nuevo amor y otras poesías*, colección Lecturas Mexicanas, 1984, 1992; colección Tezontle, 1995, 2001, 187 pp.; *La culta dama. Hoy invita la Güera* [Salvador Novo y Federico S. Inclán], colección Letras Mexicanas, 1956, 1997; colección Lecturas Mexicanas, 1984, 144 pp.; *Seis siglos de la ciudad de México*, 1974, 96 pp., compilación de Salvador Novo; *La estatua de sal*, con prólogo de Carlos Monsiváis, 2008, 204 pp.



Manuel Rodríguez Lozano, Salvador Novo, 1924

tes, su elegante traje gris Oxford, sus manos enjovadas, su fístol, mancuernas, reloj de molleja, pluma y demás quincallería que utilizaban las personas elegantes de aquella época. Novo me pareció, en aquel momento, una combinación de banquero y actor, de propietario de empresas de pompas fúnebres y de gran capitán de un restaurante de lujo. Supe más tarde que, en efecto, era el dueño de un lugar donde podían restaurarse los apetitos: La Capilla de Novo en Coyacán. Entonces, sólo lo había leído en antologías, páginas sueltas y lo conocía sobre todo a través de su libro dedicado a la *Cocina mexicana*, salpicado de especies eruditas que sazonan la carne de la historia nacional.

La muchachada se arremolinó en torno a Novo y su auto negro de cuatro puertas con chofer; subió y bajó de la aparatosa carrocería cubriéndose del sol, resignado a esas impertinencias suscitadas por su buena-mala fama de persona notoria y notable.

En memoria de Serge I. Zaitzeff (1940-2014)

Esto sería meses antes de que, a fines de ese año, se pronunciara excusando al régimen de Gustavo Díaz Ordaz, luego de Tlatelolco. Novo estaba acostumbrado a ser un personaje controvertido y provocador desde su más temprana juventud: poeta, periodista, prosista, cronista, historiador, publicista, dramaturgo, consejero político, cocinero, director de teatro, aficionado a los viajes y a la buena vestimenta, renovador del periodismo, escritor de libros por encargo (ya fuese la historia de la fiebre amarilla o la de la aviación en México) y adepto de esa revolución civil, que continuara a principios del siglo xx André Gide al publicar su escandaloso libro *Corydon*, en el cual, para decirlo con la voz callejera mexicana, “se salió del clóset” y declaró abiertamente su gusto y preferencia por los jóvenes varones. Gide había seguido parte del camino del inquieto Oscar Wilde, precursor de esa revolución, personaje citado, por cierto, en algún momento de esta correspondencia por la perspicaz Dora Madero. Como se recordará, Gide pocos años más tarde escribió un *Retorno de la URSS* (1936) en el cual registraba las crueldades del régimen encabezado por Stalin. Esto lo puso en el centro del debate: se le acusó, por supuesto, de homosexual, anticomunista y cómplice de los norteamericanos. A partir de ese libro quedaría sellada la difícil aleación de la corrección política hacia la izquierda con la defensa y afirmación de los derechos de los homosexuales.

Traigo las figuras de Oscar Wilde y André Gide a cuento, pues me parece que la figura de *La estatua de sal*, esculpida por Salvador Novo para aludir al título bíblico de Carlos Monsiváis, no sabría desligarse de

las siluetas que proyecta esta significativa correspondencia en su tramoya y entrelíneas, y cuya figura central es la de la autoridad del escritor y del escritor como autoridad, la del individuo capaz de mover a los hombres de poder en torno a los proyectos propios o adoptados —como fue el caso de los que él apadrinó en beneficio de Dora Madero, precursora de la divulgación cultural y literaria en Coahuila y Saltillo.

II

La carta es uno de los géneros literarios más antiguos y versátiles en la historia. Cartas han sido desde los Evangelios hasta las novelas epistolares de Rousseau o Pierre Choderlos de Laclos. La carta puede ser manifiesto político, como en el caso de la “Carta de Jamaica” de Simón Bolívar, o relación histórica, crónica, como sería el caso de las *Cartas de relación de la conquista de México* de Hernán Cortés. A través de las cartas se pueden tener vislumbres de la entraña más íntima de una sociedad. De ahí que historiadores, como don Francisco del Paso y Troncoso, se hayan dedicado a recoger en un espejo de casi 20 tomos el alma de una sociedad: tal es el caso del ilustre título *Epistolario de la Nueva España 1505-1818* (Antigua Librería Robredo, de José Porrúa e Hijos, 1942), compilado por el ilustre pariente del no menos ilustre novelista Fernando del Paso. La idea de cosechar en un volumen cartas de personajes notables y anónimos, para capturar el pulso de una sociedad en un momento determinado, fue puesto en práctica en Alemania en 1936 por el filósofo Walter Benjamin, en el libro titulado *Alemanes*.² Se trata de una serie de cartas en las que Benjamin buscaba recoger las expresiones más características de ese país en el siglo comprendido entre 1783 y 1883. Por cierto, en un número reciente de la revista francesa *Europe* se incluye un artículo de la investigadora y escritora mexicana Esther Cohen.

Uno de los proyectos que se dibujan en la blanda materia de mis presentimientos

² Walter Benjamin, *Allemands. Une série de Lettres* (1936), Éditions de L'Encyclopédie des Nuisances, Paris, 2012.



es el armar algún día un epistolario inspirado en los citados para tratar de narrar, a través de cartas y correspondencias, los avatares a que se ha visto expuesta en nuestro país la cultura y su organización civil y política. En ese acervo convivirían cartas de Justo Sierra, Daniel Cosío Villegas, José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri (autor saltillense que curiosamente no mencionan ni Novo ni Madero), Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Manuel Rodríguez Lozano, Jaime Torres Bodet, Octavio Paz, Carlos Pellicer y, desde luego, Salvador Novo con algunas de las que Javier Villarreal Lozano incluye en este volumen. Podría además haber cartas de José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Carlos Fuentes, entre muchos otros. Es conocida la afición de algunos gobernantes a la lectura de cartas como una especie de gimnasia mental para “salir a la calle”. En otros tiempos, los reyes eran grandes lectores... de cartas...

III

Cuando Dora Madero escribe la primera de estas cartas, el 5 de febrero de 1959, Salvador Novo López, nacido en la Ciudad de México el 30 de julio de 1904, tenía 55 años y traía atrás una carrera mara-

tónica como escritor y animador cultural; moriría en la Ciudad de México, el 30 de julio de 1974. Ese curso tumultuoso se puede rastrear a través de sus siete pseudónimos periodísticos (Caballero Carta Blanca, Cronos, Dip, Aureliano Mariátegui, El niño Fidencio, Radiador, Carmen Reyes), con los que colaboró en periódicos y revistas, cultos y no tan cultos, de *Contemporáneos* y *México Moderno* a *El Chafirete*, periódico del gremio de los choferes de camiones y autobuses; luego de haber colaborado en distintas oficinas públicas como editor y adaptador, por ejemplo, del primer tomo de *Lecturas clásicas para niños*, de la SEP, con Vasconcelos, se dedica, en los años treinta, al periodismo independiente, la crónica de actualidades y la crítica teatral. Sin embargo, a partir de 1946, casi una década antes de iniciada esta correspondencia, es nombrado primero jefe del Departamento de Teatro del INBA (1946-1952) y, luego, director y profesor de actuación de la Escuela de Arte Dramático del INBA (1956), amén de haber firmado obras como dramaturgo, desde *La culta dama* (1951). Desde los tiempos en que había fundado con Xavier Villaurrutia y Antonieta Rivas Mercado el Teatro Ulises, la vida de Novo está asociada al teatro. Más todavía, desde edad muy temprana, el niño que fue Salvador Novo López, lo sabemos, se divirtió jugando al teatro allá en Torreón, donde vivió de los seis a los doce años y cursó la primaria; esa diversión es, en cierto modo, el hilo conductor que nos permite seguir a su minotauro interior por el laberinto de las actualidades y las efemérides en que se complacen sus asombrosos minutaros en que registra día a día la vida en México en los seis sexenios de seis presidentes sucesivos de la República, obra titánica comparable, en cierto modo, a las *Memorias del Duque de Saint-Simon*, ese diario público de la Francia clásica en el que quizá se inspiró Emmanuel Carballo.

A principios de 1959, cuando Dora le escribe a don Salvador, este llevaba algunos años de pertenecer a la Academia Mexicana de la Lengua, a la que había ingresado en 1953, con el discurso “Sobre las aves en la poesía mexicana”. Es cierto que no tenía en ese momento ningún cargo público propiamente dicho; pero era un escritor influ-

yente y prestigioso, cuya fama se asentaba en su poesía provocadora, sus sugerentes ensayos y en esa panorámica titulada *Nueva grandeza mexicana*; había sido editado, traducido y antologado en México y fuera de México, y su teatro había sido representado en múltiples foros y escenarios, aunque, hay que admitirlo, no había llegado a tener el éxito que tuvo Rodolfo Usigli. Novo era un clásico en vida, mientras que Dora Madero, la hija del gobernador y general Raúl Madero González, pertenecía a una de las familias más influyentes y arraigadas del norte de México desde el siglo XIX. Una familia cuyos destinos se encuentran inextricablemente asociados a la historia de Coahuila y de Texas, a las guerras fronterizas y a la guerra de Texas en 1847. Los Madero pertenecían a la aristocracia criolla y semifeudal de aquella región. La familia Madero, sin embargo, se caracterizó siempre por su pronunciado nacionalismo. A quien se haya asomado a la historia familiar de *Los Madero. La saga liberal. Historial del siglo XIX*,³ no le puede extrañar en modo alguno que la flor más fina de ese árbol genealógico haya sido la del presidente mártir, visionario, teósofo y médium, Francisco I. Madero, consanguíneo pariente de Dora.⁴ Este libro podría inscribirse en la órbita de esa larga cauda familiar.

Hay que admitirlo: Dora Madero es un avatar de la mujer educada e inquieta, viajera y cosmopolita, como lo fue en Argentina la escritora y mecenas Victoria Ocampo o, más precisamente, como lo serían algunas de sus cofrades en la Sociedad de Amigos del Arte, que animó la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX. A Dora Madero se le debe que se haya organizado en Coahuila un instituto de cultura y que haya prosperado en aquella región el teatro y, en general, la divulgación de la cultura. Como recuerda el prologuista, hubo unos años antes un momento que funcio-

nó como un detonador de estas iniciativas: el traslado de los restos del poeta Manuel Acuña, de la Ciudad de México a la Ronda de los Hombres Ilustres en Saltillo, para lo cual se organizaron distintos actos como un concurso de poesía que ganaría Salvador Novo, y otro de corrido cuyo triunfo correspondería a Miguel N. Lira. Al parecer, los ecos de esos episodios fueron tan poderosos que movieron a Dora y a sus amigas a tratar de “mover a Saltillo”, como ahora se trata de “mover a México”.

Desde luego, Dora Madero lograría sus objetivos —y algo más: la amistad de Salvador Novo, una joya de la cual no podían ufanarse muchos otros.

El 21 de marzo de 1961 Dora Madero le escribe a Salvador Novo que acaba de leer su obra, estrenada apenas un mes antes *Yocasta —o casi—*,⁵ cuyo protagonista se llama Dora, Dora Lamont. El 16 de noviembre de 1960 le escribía con delicadeza: “Nunca se ha portado mal con Dora Madero, quien se siente halagada de pensar que a fuerza de la coincidencia de los nombres, al crear a su Dora Lamont, tenía necesariamente que haberla recordado” (p. 70). La alusión formulada con gran tacto, apunta al hecho de que tras la comedia mitológico-simbólico-psicoanalítica —en el estilo del teatro de la época, de Giraudoux a Camus y Anouilh— hay un punto de convergencia y contacto entre la pieza *Yocasta —o casi—* y la correspondencia entre Dora Madero y Novo reunida en este libro. Un desafío para la crítica literaria futura sería el de tratar de establecer coincidencias y alusiones entre ambos textos cuya materia clave en el trasfondo es el teatro y la posibilidad o imposibilidad de enseñarlo. A petición de Dora Madero, Novo le envía un buen número de obras sobre la historia y el arte del teatro a esta joven “Electra” cuyo padre podría ser Novo, aunque quizá Novo, dado su particular talante, se habría sentido más bien una figura materna ante la emprendedora Dora. Una crítica gentil a Javier Villarreal para una próxima edición quizá cabría ayudar al lector con una nota histórica sobre la obra *Yocasta —o casi—*, que es el punto de intersección más visible

y tangible entre esta correspondencia y la obra de Novo.

IV

“¡El desierto, el desierto, el desierto!”: estos versos del *Idilio salvaje* de Manuel José Othón aparecen citados por Villarreal en el curso de las cartas. No sé si con razón. Cuando uno se encuentra en el desierto, realmente en medio de la inmensa y abrasadora planicie, lo primero que se siente es un vértigo, el silencio que zumba y crece alrededor. Sin embargo, poco a poco, a medida que uno se familiariza con ese espacio, los sentidos empiezan a advertir por aquí un zumbido de chicharra, por allá un eco de la tierra que se desmorona al paso fulgurante de una lagartija o una víbora, más allá el eco de una rama arrastrada por el viento... El desierto está más poblado de lo que aparece a primera vista. Y en su hábitat conviven el cacto y la culebra, el espejismo y la gota que cae de la nada. El desierto: pueblo chico, infierno grande. En la edad sin edad de la aldea global el averno es ubicuo.

Esta correspondencia de Salvador Novo y Dora Madero me ha recordado las experiencias del desierto. Al final de sus páginas, como quien siente caer el atardecer, se advierte en el ambiente una cierta melancolía. Los deseos se han cumplido. El tiempo ha pasado. Salvador Novo es ahora el nombre de una calle, y Dora el nombre de un personaje de la obra dramática más atrevida de Novo: *Yocasta —o casi—*. Del desierto nos hemos traído un par de guijarros. Quedan sobre la mesa unas cartas que quizás algún día, gracias a un dramaturgo con talento, podríamos ver transformadas en un entremés teatral y aun cinematográfico, en el cual se entrelinearan la historia privada y la historia pública a través de la dramatización de esta correspondencia entreverada con la de la puesta en escena de la obra *Yocasta —o casi—*, escrita al fino socaire de estas páginas. **U**

³ Manuel Guerra de Luna, *Los Madero. La saga liberal. Historial del siglo XIX*, Editorial Siglo Bicentenario, Monterrey, 2009, 708 pp.

⁴ Cfr. María Elena Santoscoy, Laura Gutiérrez, Martha Rodríguez, Francisco Cepeda, *Breve historia de Coahuila*, El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas/Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 327.

⁵ Salvador Novo, *Yocasta —o casi—*, Novaro, México, 1973, 125 pp.

Texto de presentación del libro *Mi querido Salvador Novo. Correspondencia de Dora Madero con el escritor*, recopilación, notas, introducción y prólogo de Javier Villarreal Lozano, Instituto Municipal de Cultura, Saltillo, 2013, 128 pp.

Aguas aéreas

Tomás Segovia y los versos

David Huerta

Leo estas curiosas palabras, redactadas, como se verá, por un espíritu sencillo: "...la poesía, al margen de la simple versificación, es la esencia del conocimiento". La versificación, ¿simple? ¿Simples los hexámetros homéricos o la *terza rima* danteana o los alejandrinos victorhuguescos o la silva —suntuosa, laberíntica— de los siglos de oro o la red resistente del soneto, uno de los inventos más geniales del milenio pasado, o los secretos de la prosodia rubendariana o los artificios de un excéntrico como el pintoresco Juan Caramuel y del no menos excéntrico Manuel de Faria y Sousa o las obsesiones métricas de W. H. Auden...? Y eso tan empapado de misterio y de grandeza trascendental, puesto como al desgaire en esas palabras, sin la menor consideración por los trisílabos solemnes y los pentasílabos iridiscentes: "la esencia del conocimiento", ¿hacia dónde apunta? Nadie lo sabe; tampoco el intempestivo redactor, para siempre al margen de la esencia, de la versificación, del conocimiento, de la simple sindéresis.

No quiero demorarme en esas palabras citadas al principio; no vale la pena. Pero las he puesto ahí pues me sirven como pretexto ideal para escribir sobre cosas interesantes, al menos para mí y para cuatro gatos.

Sin ilusiones, pues, quiero *simplemente* dejar aquí unas cuantas consideraciones acerca de los versos, un puñado de parrafitos (¿palafitos?) sobre versos y poesía. Y evocar, además, a un poeta muy querido, muy admirado; un español mexicano a quien de veras se extraña.

Casi cada semana me ocurre lo siguiente: un poeta —o un maestro de literatura— se manifiesta en mi presencia en contra de las "limitaciones de la métrica" y "el estúpido sonsonete de la rima", o cuales-

quiera otras fórmulas inciviles para denigrar la versificación, esa *simpleza*; a veces leo las declaraciones inmortales, a veces las escucho en la voz misma de los vates. Hace años trataba de argumentar en busca de una especie de convencimiento o conversión: convencer de su error al intemperante, convertirlo a la buena causa. Era inútil y debí saberlo, entonces; ahora lo sé. Me quedo callado.

En muy pocas ocasiones me tocó escuchar a Tomás Segovia hablar sobre métrica; pero lo he leído ávidamente, no nada más sobre ese tema sino sobre muchos otros asuntos de toda laya; sus libros —en especial los publicados por Ediciones Sin Nombre (ESN), la casa de Ana María Jaramillo y José María Espinasa— me acompañan desde hace varias décadas.

Si algo distingue la prosa reflexiva o analítica de Tomás Segovia es su diamantino sentido común (*bon sens*), es decir: el sentido menos común y peor distribuido, como proclamó memorablemente René Descartes en el despuntar mismo del *Discurso del Método*. A esa inequitativa distribución del *bon sens* debemos infinitos hechos, como diría otro maestro del pensamiento y el arte: entre esos hechos figura de manera notoria el brutal olvido del verso medido y de la rima. Los resultados de ese olvido están a la vista.

Los razonamientos segovianos suelen ir por varios senderos y bifurcaciones para luego alcanzar una conclusión siempre provisional, con tal de seguir avanzando; la conclusión provisoria se transforma así en un escalón, en un peldaño, en una etapa —la prosa sigue, las palabras se hilvanan, el tejido se amplía y se alarga como una preciosa bufanda de muchos colores con la cual ahorcar, delicadamente, a las toscas doncellas del conservadurismo y el dogma.

Tomás Segovia sabe sonreír, no se crea; se escribe cartas a sí mismo, a Matías Vego-so; por otro lado, se pelea civilizada y enérgicamente con quienes justifican y hasta elogian el engranaje, el sistema, los valores del conformismo, las barbaridades y atrocidades de un "tiempo de asesinos", esta misma época desastrada en la cual nos ha tocado vivir y por añadidura en años en los cuales fuimos sus contemporáneos.

Segovia leía y traducía como un poseído; pensaba y hacía pensar; versificaba, sí: ¿versificaba?, ¡por supuesto! (No hablaré ahora de sus poemas ni su teatro, con *Zamora bajo los astros* en el centro, en el principio).

Personas mucho más cercanas a él —amigos suyos, alumnos, confidentes— me explican cuánto sabía Segovia de versos, acentos, sílabas, no nada más en español. También me quedo callado: lo sé y digo entre mí, sencillamente: "ya lo sé, ya lo sabía", pero no debo interrumpir, no debo ser grosero o rudo, es mejor el silencio, el arte de mudez con el cual se articulan, precisamente, tantos versos.

Abro ahora la traducción segoviana del *Hamlet* shakespeariano. En las explicaciones del prólogo encuentro señalamientos valiosísimos acerca del verso inglés y del verso español. Veamos.

Algunos —diría más, todavía: algunos *poetas*— han oído hablar de endecasílabos en la escuela. Por supuesto, lo han olvidado todo. Unos cuantos oyen hablar de nuevo de endecasílabos en la Facultad de Filosofía y Letras u otro establecimiento similar. Menos aún se han topado con una criatura de nombre espeluznante y doble: el pentámetro yámbico, cuya ortografía y pronunciación en lengua inglesa —en la cual se habla mucho acerca del monstruito— son

motivo de *frissons* inexplicables: *iambic pentameter*. Es imborrable el recuerdo de Vanessa Redgrave hablando sobre el clásico verso inglés, en la película documental de Al Pacino sobre Ricardo III; la voz, la emoción, la presencia de la actriz al explicar el significado, para ella, del pentámetro yámbico, forman un testimonio elocuente del valor de ese verso en la cultura inglesa.

Bien. El endecasílabo viene de Italia y en 1526 llegó a España, durante las tornabodas del emperador, para no irse nunca más. El pentámetro yámbico pertenece de lleno a Inglaterra y si no sabemos algo sobre él poco podremos llegar a entender sobre la destreza poética de William Shakespeare o William Wordsworth, entre cientos de otros poetas de ese ámbito lingüístico.

Dos mundos aparentemente separados por aguas abismales depositadas en un canal estrecho: el de la Mancha, Inglaterra y España viven lejos una de la otra, con agravios sin cuento —la Armada Invencible, la humillación de Cádiz a fines del XVI. Dos imperios viejos, antes dueños de las aguas oceánicas. Adviértase: la agravada es, sobre todo, España; la explicación: el de los Austria era el imperio declinante mientras el de Isabel I era el imperio en pleno ascenso.

En el nombre está la descripción de las dos clases de versos, el español-italiano y el inglés: once sílabas, el endecasílabo; cinco partes articuladas con pies métricos llamados yambos (*oó*), en el caso del pentámetro yámbico —o cinco pies métricos (los pies se llaman también cláusulas). Versos de tamaño parecido, cuyas diferencias surgen de las lenguas a las cuales pertenecen: el predominio de los monosílabos en inglés se distingue netamente de la andadura de palabras más largas, en general, en lengua española.

Endecasílabos italianos, españoles; pentámetro yámbico: inglés. Sin posible contacto. Entra Tomás Segovia: ¿es verdad esto y no hay contacto o semejanza posible entre esas dos realidades prosódicas, versales, poéticas? Y procede a hacer una serie de señalamientos para poner a prueba las certezas escolares. De paso, muestra y demuestra las complejidades de la versificación con una lucidez admirable. Nada de simplezas en este terreno venerable.

Para Tomás Segovia, los principios rítmicos y prosódicos de ambos versos son

casi idénticos, forman un “mismo sistema”: la idea es audaz pero la distingue una sensatez avasalladora. Lo dicho por Segovia apunta al centro mismo de los valores formales, absolutamente esenciales, de la estética literaria, de la belleza poética. El “mismo sistema” nos permitiría superponer el verso inglés al verso italo-español y ver (oír) el parecido. Es decir: a la configuración del endecasílabo hispano-italiano corresponde la del pentámetro yámbico. Lo explica de la siguiente manera:

Si escucho la métrica de *Hamlet* con mi oído español educado en esta métrica española, *¡oigo el mismo sistema!* Si prescindo de la nomenclatura que utilizan los estudiosos de la métrica en inglés, y de las ideas preestablecidas que difunden sobre ella, lo que yo oigo es una métrica donde predomina masivamente un verso que puede tener diez, once o doce sílabas, pero con el acento de fin de verso sistemáticamente en la 10ª, y con otros acentos fijos sistemáticamente en la 6ª, o en la 4ª, o a la vez en ésta y en la 8ª. Mi oído reconoce perfectamente ese ritmo...

Antes de este pasaje decisivo, Tomás Segovia ha ido elaborando sus ideas —ideas prácticas de arte poética—; después de este pasaje, sigue adelante con sus comprobaciones y “denuncias” de la rigidez preceptiva y explicativa. Como si dijera: “Los se-



Tomás Segovia

dicentes especialistas nos han vendido la idea de la diferencia abismal, o en cualquier caso enorme, entre el verso inglés y el verso italo-español. Esto no es cierto. Procedo a demostrarlo con esta traducción shakespeariana”. Lo consiguió de una manera deslumbrante.

Como tantísimas otras cosas en el mundo de la cultura, y específicamente en el campo de las humanidades, las elaboraciones técnicas o teóricas en torno del pentámetro yámbico son fruto de algunas escuelas de pensamiento del siglo XIX. En este sentido sí hay una diferencia con el verso español, en torno del cual se ha desarrollado desde el siglo XVI. Y hay diferencias, divergencias y desencuentros, claro, entre la lengua inglesa y la lengua española.

Otra cosa, no menos importante en este terreno: debido a la cortedad de tantas palabras inglesas —frecuentemente monosílabos—, *cabe más* en el verso inglés; el endecasílabo, pues así es la lengua española, contiene palabras más extensas, más dilatadas, por lo tanto menos ideas —y menos imágenes—, por así decirlo. Esto nos pone ante el problema de cómo traducir al español los pentámetros ingleses: ¿en endecasílabos, en alejandrinos, en un verso flexible adaptado a cada caso, es decir, a cada verso traducido, con lo cual nos metemos casi de lleno, o casi, en el terreno del verso libre?

Ante cada situación poética, por así decirlo, el traductor-poeta deberá decidir lo más conveniente, de acuerdo con los rasgos del texto original. Eso hizo Tomás Segovia ante el *Hamlet*. Su traducción es una obra maestra y no lo sería si hubiera descuidado mínimamente la métrica.

El poeta Tomás Segovia conocía la importancia del verso: es la materia fundamental de la poesía, escrita o dicha, memorizada u olvidada, parte de la literatura o zona cardinal de la tradición oral. Aun el verso libre es una forma de la técnica versificadora, no importa si no nos hemos puesto de acuerdo sobre la naturaleza, el funcionamiento y aun el ser mismo de esa configuración versal. El verso libre no es una cosa cualquiera o un verso indiferente; si lo fuera, deberíamos llamar a ciertos poetas modernos, no versolibristas, sino más bien *cualquiercosistas* (como yo llamo a muchos). **U**

Zonas de alteridad Códex Voynich

Mauricio Molina

El manuscrito Voynich es uno de los enigmas más impenetrables de la criptografía contemporánea. Se trata de un pequeño libro escrito en una lengua hasta hoy desconocida, ilustrado con imágenes misteriosas y perturbadoras, que ha mantenido en jaque a cuanto estudioso y criptógrafo se ha acercado a sus páginas para interpretar su contenido e intención. Se trata de un libro que muy bien podrían haber inventado Borges, Umberto Eco o Arno Schmidt, una suerte de *Finnegans Wake* escrito en una lengua extraterrestre cuyo sentido es refractario a cualquier posible interpretación.

Su historia es por demás interesante. Las pruebas de carbono 14 datan al libro, o al menos a sus materiales, en el siglo XVI, con un margen que va de 1404 y 1439, lo cual concuerda con el papel, la tinta y la encuadernación. El códice está escrito a mano y contiene ilustraciones de herbolaria, astronomía, así como otras figuras muy extrañas entre las que se pueden encontrar mujeres desnudas bailando en flores o dibujos que parecen sacados de un microscopio o de un telescopio. Existen dibujos zodiacales y algunos que parecen provenir de un tratado de alquimia o medicina. Hay una figura en especial que asemeja la galaxia de Andrómeda, invisible para cualquier instrumento de la época de su creación. El manuscrito mide 25 por 16 centímetros aproximadamente y consta de 240 páginas. Está fabricado en pergamino y fue escrito y dibujado con pluma de ave. El códice lleva el nombre de su último dueño, el bibliófilo polaco Wilfred M. Voynich, quien lo adquirió en la Villa Mondragone en Italia en 1912 y que lo mantuvo en su poder hasta su muerte en 1930. El códice Voynich permanece actualmente en la co-



Códice Voynich

lección de libros raros de la biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale.

Los más grandes criptógrafos de la primera y segunda guerras mundiales, especialistas que rompieron los mensajes cifrados de los ejércitos enemigos y que quebraron sistemas enteros de espionaje, se lanzaron con entusiasmo a su desciframiento y fracasaron rotundamente al grado de calificarlo como el fraude bibliográfico más grande de la historia. Muchos autores supusieron que el propio Voynich fraguó el códice en un intento por hacer una jugosa venta, lo cual hubiese resultado tan costoso como una antigüedad, ya que implica la compra de pergaminos, tintas y pieles de la época, sin contar la laboriosidad que requeriría la creación de un manuscrito así. Al mismo tiempo, diversas referencias ubican el texto en épocas mucho más antiguas. En principio se atribuye la autoría del códice al filósofo británico del siglo XIII Roger Bacon, quien podría haberlo escrito durante su confinamiento en Ancona, luego de que fue acusado de brujería por difundir la medicina y la alquimia árabe. Autor él mismo de tratados alquímicos, Bacon era el autor

más indicado dadas las semejanzas de algunas de sus ilustraciones con el códice Voynich. Sin embargo, la datación del libro lo descarta casi definitivamente (empero, hay que decirlo, la datación carbónica en ciertos casos es muy engañosa). Lo cierto es que el primer propietario conocido fue nada más y nada menos que Rodolfo II de Bohemia, el gran patrono de la astronomía, la astrología y las artes oscuras, y quien mandó construir, al lado del castillo de Praga, la calle de los alquimistas donde se alojaron lo mismo grandes figuras de su tiempo, como Kepler o Tycho Brahe, y charlatanes de toda laya que pretendían encontrar la Piedra Filosofal o el elixir de la eterna juventud. Existen referencias al códice por unas cartas dirigidas a Athanasius Kircher, el gran jesuita del siglo XVII que buscaba descifrar los jeroglíficos egipcios, realizadas por un tal Merci, quien comenta que Rodolfo había comprado el libro en 600 ducados de oro, lo cual en su tiempo era una fortuna.

Aquí la historia del códice hace un giro hacia la especulación detectivesca. Una hipótesis afirma que el alquimista John Dee

y Edward Kelley (quien afirmaba poder transmutar el cobre en oro y comprender el lenguaje de los ángeles) habrían fabricado el libro para vendérselo a Rodolfo, lo cual tiene algo de sensatez ya que los maestros de las artes oscuras solían ser esmerados charlatanes antes que magos.

Sin embargo, quedan muchos cabos sueltos en el código y hasta en el hecho de que sea un posible fraude existen muchas dudas. Por un lado, se cree que es un intento por crear un lenguaje artificial, como el que intentara hacer John Wilkins, a quien Borges satirizara en un célebre cuento y quien se erige como un candidato ideal para la autoría del Voynich, dado su interés en lo oculto y su pertenencia a diversas sociedades secretas como los rosacruces.

La idea de un lenguaje artificial, contrario a los lenguajes naturales en los que hablamos todos los seres humanos, se remonta a tiempos muy lejanos. Umberto Eco, en su libro *Serendipities: Language and Lunacy* (*Lenguaje y locura*), explora los diversos intentos por crear un lenguaje artificial que sea comprensible para todos, desde los intentos por recrear el lenguaje que se hablaba en el Paraíso hasta Joseph de Maistre. En este rubro podemos ubicar los lenguajes inventados por Tolkien para la saga de *El señor de los anillos* y que aparecen en múltiples libros de ciencia ficción y horror (pienso en el lenguaje del *Necrono-*

micon, ese libro imaginario de H. P. Lovecraft cuya lectura puede enloquecer e incluso transformar y destruir a sus lectores).

Pero la cosa no se detiene ahí. Los signos que componen al manuscrito que nos ocupa, ilegibles y extraños —que reciben el nombre de “Voynichés”—, han sido estudiados con los métodos más modernos de análisis por medio de computadoras buscando una suerte de piedra Rosetta, una clave o alguna suerte de algoritmo que permita su desciframiento. Lo que resulta increíble es que los métodos actuales son tan sofisticados que basta un solo fragmento de un pergamino para descifrarlo, a lo cual el Voynich permanece refractario.

Lo primero es descifrar si se trata de un fraude, del manuscrito de un loco que buscaba crear un lenguaje artificial o si existe una suerte de clave incrustada en el mismo texto para su comprensión y traducción. Una de las claves para el desciframiento del Voynich, o al menos para saber si se trata de un lenguaje natural, fue comprobar si el código obedecía a la Ley de Zipf, un método estadístico que establece que en todo lenguaje natural la frecuencia de una palabra es inversamente proporcional a su rango en un texto dado. Esto quiere decir en palabras llanas que en toda lengua natural la palabra más usada equivale a 1 (supongamos “de”), la siguiente (“el”) sería dos y así sucesivamente. Utilizando este método em-

pírico se ha determinado que en efecto el Voynich provendría de un lenguaje natural.

De ahí se ha desatado la locura. Algunos estudiosos aventuran que se trata de una transcripción fonética de un lenguaje chino-tibetano, otros más indican que se trata de una lengua indoeuropea. Recientemente un estudioso ha lanzado la hipótesis de que se trata de un libro de herbolaria náhuatl. La más actual de las hipótesis considera que se trata de una fusión que contiene palabras —o letras— provenientes del hebreo, el armenio y las lenguas balcánicas.

Desde la glosolalia hasta la transcripción de letras provenientes de un fluir de la conciencia proveniente de la pluma y la migraña nada menos que de Hildegard von Bingen, hasta la idea de que se trata de un libro escrito por alguien que vio el futuro, o de un manual para un ritual cátaro, todas las suposiciones resultan válidas mientras no se encuentre una clave que descifre este galimatías que ha despedazado cualquier intento de interpretación. No faltará quien crea que se trata de un libro mágico o sobrenatural: el lenguaje de los seres que habitan en las hojas y se bañan en las flores, tal y como Paracelso los describe en su *Libro de las ninfas, sílfides, gnomos y salamandras*.

Más allá de todos sus enigmas, el código Voynich nos recuerda la potencia salvaje de la escritura y el enigma casi sagrado del lenguaje. **u**



La epopeya de la clausura

Un Sócrates suizo

Christopher Domínguez Michael

La idea escandalosa de que los críticos literarios podemos llegar a escribir ensayos equiparables a las grandes obras poéticas y novelísticas que estamos condenados a comentar desde una admiración asociada a la impotencia se origina en las obras de Marcel Raymond (1897-1981) y Albert Béguin (1901-1957). Este par de críticos suizos, uno de Ginebra y otro del Jura, creían que así como “el poeta se *adhiere* al mundo que expresa, el crítico, por la operación de su propio lenguaje, participa de la poesía que critica”. Lo dijo esto último Georges Poulet (1902-1991). Raymond, Béguin y Poulet, los principales miembros de la Escuela de Ginebra, son algo así como un Sócrates, un Platón y un Aristóteles en el corazón de la crítica literaria.

Esa participación del crítico de la poesía que critica no sólo era una jactancia envidiosa o una buena intención humanista o un deber ser proyectado desde la teoría, sino el resultado del genio crítico propio de Raymond (en *De Baudelaire al surrealismo*, 1933) y Béguin (en *El alma romántica y el sueño*, 1937). Escritas de manera independiente pero en el mismo ánimo, obras simétricas y paralelas de un maestro y de su discípulo, cumbres de la crítica bien conocidas en español (gracias al FCE, por cierto) desde hace 50 años, hacen posible que la crítica y la creación aparezcan engañosamente como una totalidad armoniosa, una correspondencia perfecta. Ellos mismos se pusieron como ejemplo de lo que proponían: la crítica como la más bella de las artes y como una rama frondosa de la literatura misma.

Leí *Le sel et la cendre* (1970), el hermoso ensayo autobiográfico de Raymond, porque lo recomienda René Wellek y buscando acercarme al misterio que rodea al autor de *De Baudelaire al surrealismo*, quien ape-



nas publicó unos pocos libros más, sobre Ronsard, sobre Valéry, ensayos sobre el genio francés cuya luz, poderosa pero tamizada por la distancia precisa, iluminó al crítico.

Presenta *Le sel et la cendre* a un hombre de lecturas, de escasa vida pública, hijo de un pastor protestante que nunca se sintió atraído por el catolicismo —a diferencia del converso Béguin— y sí por el ateísmo, al cual, pensaba, nadie puede convertirse. Hizo estudios Raymond en Leipzig y en 1936 sustituyó a Albert Thibaudet como catedrático en Ginebra. Pese a haber sido parte de “la leyenda dorada”, como la llamaba él, de la *NRF* en los tiempos de Jacques Rivière como joven reseñista y testigo del nacimiento de la revista *Esprit*, católica y anticonformista, Raymond suele escaparse de los índices de las historias intelectuales del siglo.

Raymond desdeñó como pornográfico el ofrecimiento que en 1940 le hizo, a Fran-



cia, el mariscal Pétain, de ofrecerse antes como prostituta que como redentora. Antes de la guerra había pensado que la virtud estaba en negarse a hacer el servicio militar en tiempos de paz y si estallaba, obligarse a ir a la guerra. Pensaba Raymond que la duración histórica está llena de momentos nulos y que era probable que su vida habitase en ese intersticio. Es bastante oriental Raymond en la calidad metafísica de su modestia. Estando muy enfermo, sus discípulos, con Poulet a la cabeza, decidieron organizar un coloquio de despedida en el pueblo donde Raymond moriría retirado. Le acercaron el fuego al viejo.

La principal característica intelectual que Raymond, en *Le sel et la cendre*, destaca de sí mismo es la “bipolaridad”. Por ella entendía la disposición a sentirse tentado por fuerzas poderosas y contrarias. Dos cosas distintas y antagónicas no son neces-

riamente enemigas: así Raymond se formó en la encrucijada ofrecida por Gide y por Claudel. Más tarde, se dejó influenciar por la Acción Francesa e inmediatamente después por el surrealismo. Esta tensión, concluyo, le fue muy útil para retirarse del campo de batalla y ofrecer una visión panorámica. Y para ello no esperó medio siglo: *De Baudelaire al surrealismo* aparece nueve años después del primer manifiesto del surrealismo (1924), en un momento que todavía mucha gente pensaba que éste no era, siquiera, literatura. Nadie ha capturado un período entero como Raymond, haciendo contemporánea a la historia literaria. Su decisión de escribir ese tratado, dice en *Le sel et la cendre*, se debió no a una decisión madurada por el ratón en la biblioteca, sino a los efectos inmediatos de una inspiración brusca. Quería conocer, en *De Baudelaire al surrealismo*, a la poesía y no a los poetas, a los poetas antes que a los hombres.

En el éxito del proyecto de Raymond y de Béguin en mucho tuvo que ver el que no fueran ni parisinos ni franceses, sino suizos, habitantes de uno de los extremos de su lengua. Estaban a la distancia perfecta para no ser provincianos: no importan París y sus capillas, sino que resuene el eco en la montaña. Raymond “soñaba a la suiza” y creía, jurando por Jean-Jacques, en *Las ensoñaciones del paseante solitario* como en una cartilla moral y en una oración dominical. No se vive sino se revive, decía Raymond, y devoto de la ensoñación en la soledad de la naturaleza, vagando por los senderos, encontraba la compensación que ofrece esa forma de no hacer nada.

Raymond fue un místico. No estaba infatuado por la conversión (el cargo es viejo: es de Gide contra sus amigos neocatólicos). Para Raymond, la poesía es una forma de conocimiento cuya finalidad no puede ser sino sobrenatural. Se permitió, deprimido

por la muerte de su esposa, creer que la poesía lo reuniría con ella, en el más allá. A Raymond —es a Poulet a quien parafraseo— le habría sido más satisfactorio el silencio, siendo el eslabón que une a Mallarmé, el órfico, con Blanchot. Le parecía ostentoso discutir lo teórico en demasía pues le incomodaba decir y no decir: creía en el *cogito*. Le eran ajenos los críticos de palabra fácil, como Sainte-Beuve y Thibaudet. Asumía la unidad primordial de las cosas. Por eso, una crítica como la suya está predestinada a ser creación, ofrenda de reconciliación. Poulet, en *La conciencia crítica* (1971), lo pinta como el primero de los críticos que se niega a ser el abogado del racionalismo y un autor cuya lectura provoca que lo que más se parezca a un manual de devoción espiritual al estilo del siglo XVI sea un ensayo crítico del siglo XX. Es cierto: *Le sel et la cendre*, como todo lo escrito por Marcel Raymond, es subjetivo sin recurrir nunca al yo. **u**

Georges Poulet

La conscience critique



José Corti

MARCEL RAYMOND

DE BAUDELAIRE AU SURREALISME

ÉDITION NOUVELLE REVUE ET REMANIÉE



LIBRAIRIE JOSÉ CORTI

Antônio Carlos Jobim, poeta del agua

Pablo Espinosa

Garota es una brisa que revienta en las sienes en forma de sonido y flota; es un suave machaqueo que entibia el tímpano merced a su amortiguado andar de hamaca; es un fluido de mercurio que busca la parte alta del termómetro para convertirse en canto; y una vez que su andar define su forma de curva y proporciones áureas, ya es una frase musical firmada por Antônio Carlos Jobim.

Garota es una melodía que nació de una leyenda tejida por bohemios y cuya turgencia carnal la ha vuelto verdadera: una buena tarde degustaban los poetas la brisa revuelta con bebidas espirituosas, cuando vieron pasar una aparición; en fracciones de segundo el mundo les empezó a correr frente a sus ojos en cámara lenta, inexorable, cadenciosa.

El sonido de los muslos rozando el viento y golpeándose con donosura entre sí, entre la bruma vaporosa del agua derretida en el aire, bajo el sol, sobre la arena, todo eso quedó atrapado en un latir de orquesta, el inicio de una pieza musical que el mundo conoce con el nombre de Garota y apellido tomado del lugar donde ocurrió visión tan alelante.

Garota es esa misma epifanía contada derridanamente como una deconstrucción a la manera del maestro Akira Kurosawa: estaba Rashomon sentado con otros poetas a la vera de la playa de Ipanema, cuando el mar tomó forma de camino: una sirena acababa de dejar su sitio en un fresco de Botticelli e hizo mover su dorada cabellera frente a los ojos atónitos de los guerreros floridos sentados a la vera de ese ras de marea; había nacido Venus y el flotar de su cabellera depositaba, al caminar sedosamente la doncella, un aroma hipnótico en los tabiques nasales de los mortales espec-

tantos mientras su pelo de trigo tornábase negrísimo y el fulgor dorado de su pubis volvíase infinitesimales nudos oscuros que poblaban el universo entero, volcada su epidermis vuelta cosmos. Galaxias, quasares. Constelaciones.

Garota es el *sax tenor* que Charlie Parker dejó olvidado bajo un asiento en el metro de París, navegó desde el Sena dentro de una botella en el mar y tomó forma de mujer en Ipanema.

Garota es una muchacha de cabellos de lino que Debussy dibujó sobre una partitura en Montmartre pero que se volvió mulata y se fue a vivir al Amazonas. Es el par de perlas negras que recogieron, desde los pezones de una sirena, los cantores en una ópera de Georges Bizet y que quedaron prendidas, esplendentes, hirsutas, soberanas, coronando los pechos de la amazona que va atravesando la tarde y cuyos pies diminutos que va dejando hundidos en la arena —sendero que incita al Minotauro— huelen a jazmín con vino escanciado entre sus dedos.

Garota es ese zumbido que se mueve haciendo un hueco en el aire a su izquierda y luego a su derecha por debajo del ambulante nivel de sus caderas y a esa altura flotan sonidos transparentes —la trompeta de Miles Davis en sordina— y volutas temblorosas frente a un grupo de poetas que liban mientras la tarde tiende sus dedos color de rosa sobre el manto plúmbago de la marea que se retira a su aposento.

Garota no es el nombre de una canción que tiene apellido de playa brasileña.

No es tampoco el Santo Grial desparado sobre el pergamino añejo hallado entre una roca y una ola y donde está grabado un relato de hadas y sirenas.

Garota es chava, soberanía, belleza, muchacha en portugués. Mejor: en brasileiro.

Garota es la más profunda piel de los sonidos, encarnados en aquello que lubrica los pliegues de todos los sentidos y que los humanos conocemos como música.

Garota de Ipanema es una de las obras maestras de Antônio Carlos Jobim, originalmente llamada *Menina que passa*.

El otro poeta, Vinícius de Moraes, es el otro padre fundador del universo sonoro que define a Brasil como cultura cantora.

Antes de ellos, antes de Jobim y De Moraes, la música brasileña ya poseía felicidad, destreza y alegría. Gracias a ella adquirió una nueva felicidad: la inclusión de la poesía.

Los versos que escribieron juntos desde entonces De Moraes y Jobim son sofisticados frente a los del resto de la música de Brasil, pero suenan naturales.

Esos versos poseen estructuras complicadas, complejísticas, las mismas que conforman las olas del mar. Ambos, los versos de De Moraes-Jobim y las olas del mar, suenan sin embargo absolutamente naturales.

Ergo, nos encontramos frente del descubrimiento del agua tibia (no olvidar la temperatura del agua en Ipanema, je): Antônio Carlos Jobim es el músico del agua.

No solamente por la obviedad de sus títulos: *Agua de beber*, *Aguas de marzo*, *Wave*, *Tide...* sino por la metáfora que arriesgué respecto de la complejidad y al mismo tiempo frescura y naturalidad de los versos y la música de Jobim: las mismas potestades de una ola marina.

Otro hallazgo, este sí candente: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994) es un autor desconocido.

Más allá del éxito clamoroso de un puñado de canciones, Jobim está lejos del reconocimiento merecido.

Es uno de esos casos crasos donde los escuchas de música “popular” no necesitan amplitud de miras y de oídos para valorarlo. El éxito les basta, la gentil atmósfera de las canciones resulta suficiente.

Y, típico también, la arrogancia de los escuchas y, peor, los “críticos” de música “cult” solamente miran de soslayo, reajo y no re-oído.

Las armonías de los maestros impresionistas franceses, en especial Debussy; el pathos hondo del romanticismo de Chopin; las estructuras más complejas provenientes del mundo de la música de concierto, llevadas de vacaciones a la playa. Esa es la música desconocida de Jobim.

Carioca de corazón, Antônio Carlos, Tom Jobim, estudió música desde niño. Luego estudiaría arquitectura. Pero ganó la música y en realidad nunca dejó la arquitectura porque —lo dijo Frank Lloyd Wright— “la arquitectura es música petrificada”.

El maestro alemán vecindado en Brasil, Joachim Koellreutter, enseñó a Jobim el arte de la composición y en especial el de la armonía.

Y es que la armonía es la herramienta principal de Jobim. Se preciaba de haberla tomado de Debussy, en especial de *El Mar* (otra vez el elemento agua) y de *Nubes, fiestas y sirenas* (más agua y sus componentes poéticos), partituras del autor francés.

Con esa profundidad, destreza técnica, inventiva y originalidad. Jobim se convirtió en el eje de ese masivo movimiento de la bossanova y la internacionalizó.

Thelonious Monk sí reconoció a Jobim como uno de sus pares. Dijo: “el bossanova dio al jazz intelectual de Nueva York lo que no tenía: ritmo, swing, calidez”.

Gerry Mulligan remató: “la música de Jobim es perfecta en armonía y muy sofisticada”.

Una dama sofisticada.

Los elementos magistrales en la música de Jobim que lo elevan a la condición de un clásico están transparentes en su producción de música instrumental.

No hay que olvidar que el anhelo del joven Jobim, cuando “tocaba en bares nocturnos, para borrachos que vociferaban entre sí, por encima de la música”, era ganarse la vida como músico y, en especial, ser arreglista.

De hecho, ese fue su primer empleo, como arreglista, hasta que conoció a Vinícius de Moraes, ese minotauro bohemio, cuyos conciertos consistían en reunir a sus mejores amigos, entre ellos Jobim al piano y a Toquinho, ese otro genio incomprendido, al canto y a la guitarra, mientras Vinícius reía y gozaba y cantaba y recitaba desde una mesa de centro nocturno, con su botella y su vaso en mano.

Vinícius y Tom llevaron, también, a Orfeo a Brasil. En su obra de teatro musical *Orfeo de conceição*: los personajes de la mitología griega son negros, mulatos, brasileiros. Música y poesía. Después, llevada al cine, ganó el Festival de Cannes de 1959.

La sofisticación y al mismo tiempo naturalidad, características del genio de Jobim, se volcaron después, en 1972, en otra obra maestra que le canta al agua.

Elegida incluso como la mejor canción de la historia en Brasil, *Aguas de marzo* es muchas cosas al mismo tiempo: una diatriba contra el maltrato a la naturaleza, a los animales, un rompecabezas exquisito, un modelo para armar, un artefacto de palabras y palabras y ritmo de las palabras y

un desnudarse de las palabras para disfrutar del agua.

Aguas de marzo es un torrente, un manantial, un chopo de agua, un río bronco y luego manso.

Es el río Amazonas. Es un géiser cálido, lanza líquida, llama de agua.

Es un beso húmedo, un soplo de vapor. Nube. Murmullo de brisa. Ternura de gotas goteando, lluvia lloviendo, el viento mojado venteando.

Es un dulce arroyuelo que sonríe.

Laberintos de agua en los hoyuelos.

Es el líquido vital. Es el fluido de vida. Es el fluir. Es flotar en el fluir:

É pau, é pedra, é o fim do caminho

É um resto de toco, é um pouco sozinho

É um caco de vidro, é a vida, é o sol

É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol

É peroba do campo, é o nó da madeira

Caingá, candeia, é o Matita Pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira

Es palo, es piedra, es el fin del camino.

Es un resto de tronco. Es estar un poco triste. Es una botella de vidrio, es la vida, es el



sol. Es la noche, es la muerte, es un lazo, es un anzuelo. Es un árbol del campo, un nudo en la madera. Caingá, candela, es Matita Pereira. Es la madera del viento, alud en el despeñadero.

Jobim escribió un torrente de palabras, una vorágine de gotas de agua convertidas en palabras. Un artefacto bellissimo cons-

truido con la fuerza de los vocablos, los acentos, las alocuciones. Las improntas.

Tom Jobim dio a luz *Aguas de março* durante un momento mágico.

La anécdota es sencilla: iba manejando en el campo, rumbo a un terreno donde construiría su hogar, cuando cayó de repente una tormenta que arrasó todos

los objetos que después nombraría en su canción.

El prodigio compositivo consiste en lograr, con el simple ritmo, cantilación de las palabras, el efecto de una corriente de agua que arrastra lo que encuentra a su paso.

Es entonces una canción rehilete, remolino, géiser, arroyo bravo. Una canción-agua.

Las distintas versiones de *Aguas de março* resultan todas fascinantes: la de él sólo en portugués (mejor: en brasileño); él con Elis Regina, en brasileño; él sólo en inglés, en un prodigio de sintaxis, escritura poética en otro idioma, donde conserva la esencia de la composición brasileña y solamente necesita crear dos o tres nuevos versos, dos o tres metáforas, dos o tres nuevos guiños.

Es misterio profundo. Es el quiera o no quiera. Es el viento venteando, el fin de la ladera. Es la viga, es el vano, la fiesta del tije-ral. Es la lluvia lloviendo, la voz de la ribe-ra. De las aguas de março, el fin del cansancio. Avecilla en la mano, piedra del tira-piedras. Un ave en el cielo, un ave en el suelo. Un arroyo, un puente.

Y entonces el torrente de palabras se arremolina y fluye y podemos ver los objetos, las aves, las plantas, todo aquello que arrastra la corriente del agua cuando es río, arroyo, un fluido cantando al unísono con la tempestad.

É a chuva chovendo. Es la lluvia lloviendo. É o vento ventando. Es el viento venteando. É um pingo pingando. Es una gota goteando. É uma ponta, é um ponto. Es una punta, es un punto. É uma conta, é um conto. Es una cuenta, es un cuento.

El logro monumental de Jobim para poner en música un torrente de agua que arrastra objetos consigo tiene nombre técnico: *shepard tones*: un efecto progresivo que hace sonar las palabras como torrentes.

Es palo, es piedra, es un soplo de vapor. Es beso húmedo. Es sonrisa con gotas de rocío en los hoyuelos. Es agua, es vida. Es el agua que fluye. Es flotar en el fluir.

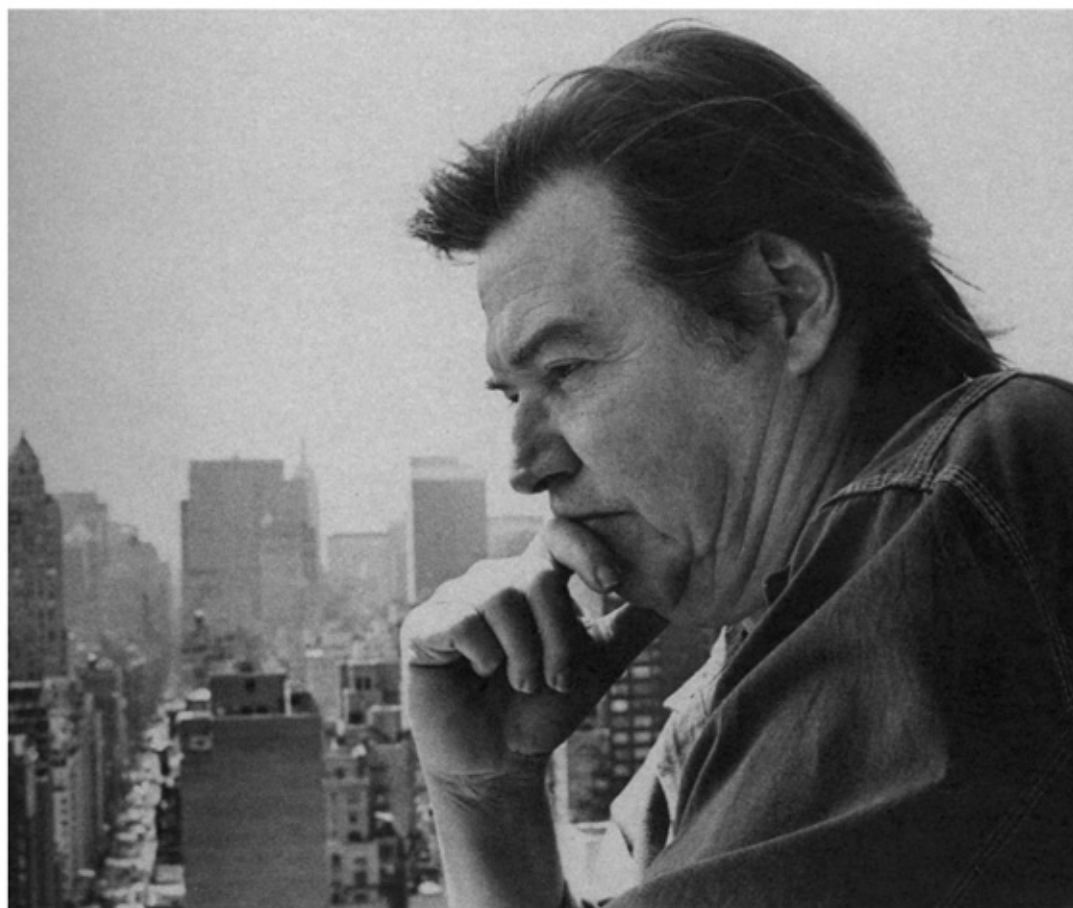
Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim es un clásico que el mundo está por descubrir.

Es ave, es piano, es guitarra, es sonrisa. Es madera.

Es un ala del viento, es la gota señera. Jobim. Compositor, poeta del agua. ¡Salve! **u**



Baden Powell, Lucia Proença, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, 1961



Antônio Carlos Jobim

La espuma de los días

Cuando la gloria es ser nadie

José de la Colina

Un escritor nunca sabe si pasará a la fama como Alguien con nombre y apellido, o a la evanescente gloria de ser Nadie. El segundo caso lo comprobó el que esto escribe, José de la Colina, quien, para no abundar en el “odioso yo”, en adelante seré aquí nada más que J de la C.

En el prólogo de un libro publicado hace años, la *Antología de cuentos de terror y de misterio* (colección Sepan Cuántos, Editorial Porrúa, 1993), se leen estas líneas:

Años atrás escuché el relato siguiente, que de entonces para acá carece de dueño. Un hombre extraviado en el desierto llega sediento a un oasis. Ve un manantial y al lado de él una virgen hermosa. Se acerca y dice: “Por favor, dime que no eres un espejismo”. A lo que ella responde: “El espejismo eres tú...” Y acto seguido, el hombre desaparece.

Unas semanas antes Ilán Stavans, el responsable de tales líneas prologales, las había publicado en el suplemento semanal de un importante periódico de México. Al leerlo, J de la C sintió que el espejismo era él mismo, el autor de ese minicuento del que no hay quien pueda presentar alguna prueba de haber sido contado, escrito y mucho menos impreso antes del 14 de julio de 1976, en que por primera vez fue publicado (¿o fue un espejismo de tinta y papel?), con otros minicuentos del mismo J de la C, y bajo el título global de “Espejismos” en el “Diorama de la Cultura”, suplemento semanal del diario *Excelsior*.

La frase titular, “Una pasión en el desierto”, es la única ajena a J de la C en ese relato que luego sería recogido en dos libros suyos: *Tren de historias* (editorial Aldus, 1998) y *Traer a cuento* (Fondo de Cultura Económica, 2004). Es el título de un

relato de Balzac en el que un legionario perdido en el desierto vive amores con una pantera, y no hay allí ni espejismos ni oasis ni mujer. Pero el minicuento del viajero perdido y el oasis y la mujer, etcétera, sí es de J de la C, quien lo escribió al vapor, además de otros diez, en la muy cafeinada media tarde del 13 de julio de 1976 en que Ignacio Solares, entonces director del “Diorama de la Cultura”, había entrado en la vecina redacción de la revista *Plural* para solicitarle a aquel “unas cuartillas de lo que se te ocurra, cualquier cosa que tengas en el cajón o que puedas hacer en un decente maquinazo para mañana mismo, pues tenemos en blanco toda una plana”. Y semanas más tarde Edmundo Valadés publicó en uno de los famosos recuadros de su revista *El Cuento*, número 88, y con la firma del autor al pie, el tal minicuento, que va así:

El extenuado y sediento viajero perdido en el desierto vio que la hermosa mujer del oasis venía hacia él cargando un ánfora en la que el agua danzaba al ritmo de las caderas.

—¡Por Alá —gritó—, dime que esto no es un espejismo!

—No —dijo la mujer—, el espejismo eres tú.

Y en un parpadeo de la mujer, el hombre desapareció.

En fin, acaso la transcripción de Stavans mejora el cuento haciéndolo más rápido y aligerándolo de un mero adorno (el agua danzante en el ánfora), pero en cambio J de la C preferiría conservar el decisivo parpadeo de la mujer, a quien Stavans le atribuye la condición virginal, como si eso fuese perceptible a primera vista por un asoleado náufrago del desierto que en tal situación no se hallaría muy perspicaz ni muy interesado en virguerías. El cuento está recogido —¿y para siempre aposentado?— en *Traer a cuento*, antología de la obra cuentística de J de la C, pero desde que Stavans lo declaró carente de dueño (o sea, sin autor reconocido) puede aparecerse por ahí sin atribución al autor o como de “autor anónimo”, lo cual le recuerda a J de la C unos versos de Manuel Machado (hermano de Antonio):

Hasta que el pueblo las canta / las coplas, coplas no son, / y cuando las canta el pueblo / ya nadie sabe el autor. // Tal es la gloria, Guillén, / de quien escribe cantares: / oír decir a la gente / que no los ha escrito nadie.

Y quizá J de la C habrá de resignarse a que ese cuento sea cada vez más de Nadie, mientras que su autor será como aquel Rey de Runagur a quien, según Lord Dunsany, los dioses condenaron no sólo a dejar de ser, sino, además, a *nunca haber sido*. **U**



Saul Steinberg, *Diploma*, 1951

La Samarra de O'Hara

Edgar Esquivel

“Nuestra historia no tiene final”. Tal es la sentencia que abre el último capítulo de *Cita en Samarra*, libro de John O'Hara, escritor nacido en Pottsville, Pensilvania (1905-1970). Qué mejor evocación del famoso encuentro con la muerte que redactara con gracia insuperable Somerset Maugham: *préstame un caballo para que huya de la ciudad y escape a mi destino. Iré a Samarra y allí la muerte no podrá encontrarme*. La ingenuidad no es cualidad ni calamidad sino un rostro más del pánico, pues el destino espera paciente en un sitio preestablecido a pesar de la decisión que cada quien tome sobre su itinerario, por lo que dicha cita no corresponde al lugar de donde se escapa o se huye del mal al verlo de frente sino al fijado por un designio mayor. Falso albedrío: el óbito anunciado no ocurrirá en Bagdad sino precisamente en Samarra. Aquí el propio O'Hara resume la trama:

“El argumento de la novela, que es bastante superficial, resulta difícil de explicar, pero trata de un joven y su esposa [Julian y Caroline English], miembros del grupo de un club, y de cómo el joven empieza las vacaciones de Navidad de 1930 arrojándole una bebida a la cara del hombre que le ha ayudado económicamente. A partir de ese momento nuestro cómo el miedo a las represalias y la clase de vida que el joven ha llevado y otra serie de cosas contribuyen a su destrucción [...] en esencia se trata de la historia de la ruptura de una joven pareja durante el primer año de la Depresión”.

En oposición a la apreciación que hace otro narrador, John Updike, la historia de la primera y más apreciada novela de O'Hara no es un asesinato, ni una venganza, pero tampoco la meditada construcción de un suicidio. Sí en cambio un fresco descarnado y psicológico, atípicamente



sensual y lascivo, de una época y una pequeña ciudad americana que aglutina todas las diferencias de clase cuyos extremos de conducta social y privada se enmarcan en una doble prohibición: la continuidad del colapso económico de 1929 y la última etapa de la ley seca. Es la Navidad de 1930 en Gibbsville, pueblo corrupto y corroído por reglas de excepción y convencionalismos, donde cada situación viene precedida de la marginación y la etiqueta —en realidad ¿cuándo no ha sido así?— y el estatus de sus pobladores se define burdamente: poseer un Cadillac o un Lincoln, ser protestante, católico o judío; beber whiskey escocés o de centeno, estudiar en Missouri o Yale, pertenecer a un club y ser un célebre esnob anfitrión de fiestas de antología o un vulgar recadero de la mafia, dedicarse al sucio trabajo en las minas carboníferas del noreste o al limpio negocio de ventas y el contrabando. El origen de cada personaje define su talante y fortuna, pero también anticipa su deceso en un ambiente donde el mal se jacta de no ser erradicado pero sí reverenciado a través de una hegemonía estamental y de proscritos que hacen prevalecer la exclusión, rivalidades perennes, doble moral, aspiraciones rotas. La virtud se queda donde corresponde: en la velocidad de los diálogos de O'Hara y en la sen-

sación de que en su ficción todo avanza y se mira como un mosaico preciso de decadencia e infelicidad. La hostilidad de *Cita en Samarra* (1934) es atrayente porque la dignidad de la opulencia y la marginalidad es la misma.

Un sacerdote argumenta: “la ambición está bien si se sabe cuándo parar”, pero el dilema que desata esta prédica no es saber, o aprender, a detenerse y controlar ese *deseo ardiente* —por definición cualquier ambición desconoce la saciedad— si no que respondemos al entorno como involuntarios protagonistas de una trama mayor que no se ve ni se intuye, y la mera posibilidad de alterar el guión representa antes que la recompensa por asumir el riesgo, la tragedia, la muerte social antes que el fallecimiento biológico.

De espíritu errante como periodista o editor —no obstante ser un habitual en *The New Yorker*— John O'Hara fue un hombre contradictorio en la apariencia, pero no en lo esencial de su capacidad creativa; el propio John Updike le sitúa como un artista que antepuso a su recio carácter y excesos una delicadeza que le valió hacerse de un gran prestigio en el mundo de las letras americanas dominado por Hemingway, Fitzgerald o Faulkner. Es cierto: “Los bares eran [y son] un sitio de investigación y el resentimiento [es aún] un instrumento de análisis”.

Las buenas historias surgen de los retoques sutiles y lúcidos que sobreviven al estado alterado de la consciencia, sólo entonces la resaca de la brusquedad o el licor dan lugar al artificio exacto y al melodrama como apunte personal de la limitación afectiva, la ira, el dolor o la vergüenza. “Oh, en este negocio hay que saber ver las cosas desde todos los ángulos”. **u**

Río subterráneo

El duelo de la mariposa

Claudia Guillén

En la cultura popular mexicana, y seguramente la de otras latitudes, existen varios símbolos que nos sirven como una suerte de señal para saber lo que nos deparará el destino. Así, quien se topa con un trébol de cuatro hojas tiene vaticinado que un golpe de suerte está por venir, o bien, quien se topa con una mariposa negra tiene la certidumbre de que será atacado por algún mal misterioso a corto o mediano plazo. Supongo que estos símbolos para muchos no tendrán importancia, pero para otros tantos tendrán una gran importancia y no sólo eso sino que los utilizarán como elementos para trasladarlos a la literatura. Como es el caso de la más reciente novela de Socorro Venegas, *Vestido de novia*, editada por Tusquets.

Venegas nació en San Luis Potosí, pero ha radicado buena parte de su vida en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, donde conformó su obra cuentística reunida en los volúmenes *La risa de las azucenas*, *La muerte más blanca* y *Todas las islas*, libro merecedor del Premio Nacional de Cuento Benemérito de América en 2002. Fue becaria del desaparecido Centro Mexicano de Escritores, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y escritora residente en el Writer's Room de Nueva York. Algunos de sus relatos se han traducido a otras lenguas. Con *La noche será negra y blanca* obtuvo el Premio Nacional de Novela para Ópera Prima Carlos Fuentes en 2004.

Venegas, sin duda, es una autora con una voz narrativa sólida que se sustenta en la consistencia de sus relatos, en los que echa mano de un punto de vista que se enuncia a través de la fuerza de las imágenes que pueblan su prosa; imágenes que nos introducen en atmósferas verídicas, descarnadas, realistas, generadoras de diversos estados

Socorro Venegas

VESTIDO DE NOVIA

colección andanzas



de ánimo. En *Vestido de novia* Venegas no sólo no abandona esta tradición sino que la refuerza a partir de un discurso que se apoya en imágenes, por momentos líricas, que dotan de una estética al discurso de la narradora, quien enviuda antes de cumplir 30 años.

El relato comienza cuando Laura, la protagonista, se dirige al panteón donde fue enterrado su difunto esposo y la encargada le ofrece comprarle el niño que resguardan las cenizas de Aldo. A partir de esta premisa Laura desenhebra todo un pasado que parecía haber quedado atrás con la muerte prematura de su primer marido.

La estructura temporal no es lineal, lo que permite crear tensión dentro del relato y conocer quiénes eran aquellos amantes que fueron separados por la muerte trágica de uno de ellos, que parece haber anunciado la presencia permanente de una mariposa negra en aquel departamento que tenían montado la profesora de literatura y el joven científico, quien padece un pro-



Socorro Venegas

blema visual que ha determinado su modo de vida desde que era un niño.

En *Vestido de novia* Socorro Venegas retoma las evidentes virtudes que destacan en sus anteriores libros, y se reafirma en ellas, con lo que alcanza un tono a la vez espontáneo e inquietante, en absoluta coherencia con la mirada honesta de su protagonista: la narración fluye con toda docilidad, más allá de que la naturaleza de lo narrado invoque temas que nos perturban, que trastocan más de algún sentimiento en el lector.

Los escasos personajes que deambulan por las páginas de esta novela parecen compartir un destino nada afortunado, si nos adentramos en el pasado de Laura. Con lo que se da un retrato realista, estremecedor, de muchas familias cuyo duelo las ha hecho arrinconarse en sí mismas y en su silencio, semejantes a seres olvidados del mundo. **U**

Socorro Venegas, *Vestido de novia*, Tusquets, México, 2014, 140 pp.

ofunam

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*



Jan Latham-Koenig
Director artístico



Guadalupe Paz
Mezzosoprano



Moshe Atzmon
Director huésped



Jorge Federico Osorio
Piano



María Katzarava
Soprano



Enrique Patrón de Rueda
Director huésped



Rodolfo Ritter
Piano



Stefano Mazzoleni
Director huésped



Adrián Justus
Violín



Edward Batting
Órgano



Lanfranco Marcelletti
Director huésped



Josué Cerón
Barítono

Sala Nezahualcóyotl
Conciertos sábados 20:00 horas y domingos 12:00 horas
Del 04 de octubre al 14 de diciembre

Informes en días y horas hábiles: 5622 7113 • www.musica.unam.mx

TERCERA TEMPORADA 2014

