

**Textos**

Guadalupe Alonso  
Timothy G. Compton  
Anamari Gomís  
Arnoldo Kraus  
Sara Poot Herrera  
José Woldenberg

**Juan Ramón de la Fuente**  
Buenas noches, duelo

**Adolfo Gilly**  
Friedrich Katz: los adioses

**Hernán Lara Zavala**  
Cien años de Dublineses

**Silvia Molina**  
Sobre José de la Colina

**Humberto Musacchio**  
La llegada del arte abstracto

**Ignacio Carrillo Prieto**  
Treinta años sin Foucault

**Concepción Company**  
**Adolfo Castañón**  
Sobre Moreno de Alba

**Eloy Urroz**  
Revueltas y Dostoyevski

**Pura López Colomé**  
Guillermo Arreola: Via Corporis

**Reportaje gráfico**  
Guillermo Arreola



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. 129 | NOVIEMBRE 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:** Guillermo Arreola, *Sin título* (detalle), 2010

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

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

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

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

	EDITORIAL	3
	BUENAS NOCHES, DUELO Juan Ramón de la Fuente	5
	FRIEDRICH KATZ: LOS ADIOSES. AQUEL QUE SE SALVÓ HA VUELTO A VIENA Adolfo Gilly	6
	DUBLINESES DE JAMES JOYCE. EL LABORATORIO DE DUBLÍN Hernán Lara Zavala	14
	JOSÉ DE LA COLINA. SU UNIVERSIDAD FUE LA LECTURA Silvia Molina	19
	LA LLEGADA DEL ARTE ABSTRACTO Humberto Musacchio	22
	TREINTA AÑOS SIN FOUCAULT Ignacio Carrillo Prieto	30
	CLAUDIO MAGRIS. TIEMPO Y MEMORIA Guadalupe Alonso	34
	GUILLERMO ARREOLA. VIA CORPORIS Pura López Colomé	38
	<b>REPORTAJE GRÁFICO</b> Guillermo Arreola	41
	JOSÉ G. MORENO DE ALBA. MAESTRO, COLEGA, JEFE Y AMIGO Concepción Company Company	49
	ENTREVISTA CON JOSÉ G. MORENO DE ALBA. HACIA UNA CONCIENCIA PANHISPÁNICA Adolfo Castañón	53
	FELIPE CARRILLO PUERTO Y ALMA REED. EL AMOR EN LOS TIEMPOS DE LA CÓLERA Sara Poot Herrera	62
	UNA PRIMAVERA TEATRAL Timothy G. Compton	69
	REVUELTAS Y DOSTOYEVSKI. LA PIEDAD Y EL SACRIFICIO Eloy Urroz	76
	GRUPOS VULNERABLES. ÉTICA Y VERGÜENZA Arnoldo Kraus	81
	<b>RESEÑAS Y NOTAS</b>	87
	PRENSA Y ELECCIONES EN EL SIGLO XIX José Woldenberg	88
	MÓNICA LAVÍN. LA SEPARACIÓN DE LOS AMANTES Anamari Gomís	91
	EL METAL Y LA ESCORIA, DE GONZALO CELORIO Rosa Beltrán	92
	LA AGRIA MUERTE DE EMMANUEL CARBALLO Vicente Leñero	94
	ALCESTIS Y LA DEFINICIÓN DE TRAGEDIA Hugo Hiriart	95
	¿DÓNDE ESTÁS, CORAZÓN? DE BEATRIZ ESPEJO Ignacio Solares	96
	EL ARCHIVO CIRCULAR David Huerta	98
	LA NIÑA DE MILOSZ Christopher Domínguez Michael	100
	EN LA MALEZA DE LOS FANTASMAS Mauricio Molina	102
	UNA FLAMA DE ÉBANO EN LA LÍNEA DE TIEMPO Pablo Espinosa	104
	LUIS CERNUDA ENTRE EL CHUFAS Y EL VIENA José de la Colina	107
	PREMIO NOBEL DE LITERATURA 2014. CON MODIANO UN CAFÉ Edgar Esquivel	108
	LOU ANDREAS-SALOMÉ. LA MÁS AMADA Guillermo Vega Zaragoza	109
	INTERNET ENTRE ESPECIES José Gordon	111

DONDE EL ARTE COBRA VIDA  
**MICHAEL LANDY**  
 SANTOS VIVIENTES

**MUÉVEME**

Antiguo Colegio de San Ildefonso  
 Del 5 de noviembre de 2014 al 8 de marzo de 2015  
 Justo Sierra 16, Centro Histórico • [www.sanildefonso.org.mx](http://www.sanildefonso.org.mx)  
 Michael Landy: Saints Alive. Fue una exposición originalmente concebida para la National Gallery, Londres, y es presentada en la ciudad de México por el Antiguo Colegio de San Ildefonso y el British Council.

**UNAM** Antiguo Colegio de SANILDEFONSO

teatro unam

**Ciclo los grandes XX**  
 dramaturgos del siglo XX

<b>Bertolt Brecht</b> <b>Madre Coraje y sus hijos</b>	Dirección <b>Iona Weissberg</b> <b>Aline De la Cruz</b>  Teatro Juan Ruiz de Alarcón
<b>Eugene O'Neill</b> <b>Una luna para los malnacidos</b>	Dirección <b>Mario Espinosa</b>  Foro Sor Juana Inés de la Cruz
<b>Samuel Beckett</b> <b>No queda nada que decir</b>	Dirección <b>Juan Carrillo, Damián Cervantes</b> <b>Mariana Gándara, Mónica Jasso y David Jiménez</b>  Teatro Santa Catarina

Otoño • invierno 2014

**FONDO DE CULTURA ECONÓMICA**

**NOVEDAD**

**EL CAPITAL EN EL SIGLO XXI**

**Thomas Piketty**

La obra que está causando en todo el mundo una sustanciosa discusión sobre las fuerzas que agudizan la desigual distribución de la riqueza.

PRÓXIMAMENTE DE VENTA EN LIBRERÍAS  
 80 AÑOS DE LETRAS SIN FRONTERAS

Fotografía: Emmanuelle Marchadour

Venta en línea: [www.fondodeculturaeconomica.com](http://www.fondodeculturaeconomica.com)

## Desde distintas trincheras académicas, uno en la historia

y el otro en la lingüística, Friedrich Katz y José G. Moreno de Alba dedicaron sus trabajos y sus días al conocimiento humanístico. Judío escapado de su país natal durante la época nazi, refugiado en el México de Lázaro Cárdenas, Katz —como explica en un ensayo Adolfo Gilly— entregó obras sólidas por su investigación y aportaciones como *La guerra secreta en México* y *Pancho Villa*. El genio y figura de Moreno de Alba, por su parte, incluyeron una reiterada y fértil dedicación al estudio del español mexicano, como señala Concepción Company Company y como el propio filólogo, autor de las famosas *Minucias del lenguaje*, explica en una entrevista que en 2006 concedió a Adolfo Castañón y que rescatamos para esta edición.

Dos episodios paradigmáticos de la cultura y la historia mexicana son tratados por Sara Poot Herrera y Humberto Musacchio en las siguientes páginas: en el primer caso, se relata la infeliz y apasionada historia de amor del político revolucionario Felipe Carrillo Puerto y la periodista estadounidense Alma Reed y, en el segundo, la exposición de arte abstracto de Los Cuatro Azules —entre los que figuraban Kandinsky y Klee— en 1931 en la Ciudad de México, que tuvo una idiosincrásica respuesta de un buen sector de la prensa nacional.

Dos revolucionarios del siglo xx europeo, uno en la literatura de ficción y el otro en el pensamiento filosófico, dejaron una herencia trascendental a la cultura de Occidente. Hace cien años, en 1914, el autor irlandés James Joyce pudo ver finalmente publicado su revolucionario volumen de relatos *Dublineses*, luego de innumerables dificultades, como explica Hernán Lara Zavala. Por su parte, Michel Foucault, de cuya muerte se cumplen tres décadas, trastocó nociones heredadas con sus disecciones de distintos campos de la vida humana, como fue el caso del derecho penal con su libro *Vigilar y castigar*. Este es el tema de un erudito texto de Ignacio Carrillo Prieto.

Nuestro número presenta de igual modo ensayos sobre José Revueltas, Mónica Lavín, Emmanuel Carballo, José de la Colina, Gonzalo Celorio y Mónica Lavín, cinco nombres destacados de la literatura mexicana cuyos títulos han dado forma a la nómina de obras valiosas en los territorios de la crítica, el ensayo, la novela y el cuento. Diversos aspectos de su vida y obra son tratados por Eloy Urroz, Vicente Leñero, Silvia Molina, Rosa Beltrán y Anamari Gomís. Incluimos, de igual modo, un emotivo texto de corte autobiográfico del doctor Juan Ramón de la Fuente.

El reportaje gráfico está dedicado a la obra pictórica del también novelista y cuentista Guillermo Arreola (Tijuana, 1969), quien ha realizado 20 exposiciones individuales con notable éxito crítico, aquí en diálogo creativo con la poeta Pura López Colomé, la autora de *Santo y seña*, galardonada con el Premio Xavier Villaurrutia.

9 años  
de televisión  
cultural  
universitaria



SISTEMA PÚBLICO  
DE RADIODIFUSIÓN  
DEL ESTADO  
MEXICANO



## FORO DE ALFABETIZACIÓN MEDIÁTICA E INFORMACIONAL EN LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE

I LATIN AMERICAN AND CARIBBEAN MEDIA AND INFORMATION LITERACY FORUM

Representantes de toda Latinoamérica y el Caribe, así como expertos de más de 20 países en un foro de reflexión excepcional.

10 y 11 de diciembre de 2014  
Centro Cultural Universitario Tlatelolco



<http://www.foroamilac.org/>  
56 22 93 99

# Cultura.UNAM

presenta

TEMPORADA 2014-2015

The Met  
ropolitan  
Opera

HD  
LIVE

Transmisión vía satélite  
con subtítulos en español

\$180

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

*Carmen*, de Bizet  
Noviembre 15 | 11:00 horas (3:38 h.)

*Los maestros cantores  
de Núremberg*, de Wagner  
Enero 24, 2015 | 11:00 horas (6 h.)

*Cavalleria Rusticana*, de Mascagni  
*Payasos*, de Leoncavallo  
Abril 25, 2015 | 11:30 horas (3:30 h.)\*

SALA MIGUEL COVARRUBIAS

*El barbero de Sevilla*, de Rossini  
Noviembre 22 | 12:00 horas (3:30 h.)

*La viuda alegre*, de Lehár  
(Nueva producción)  
Enero 17, 2015 | 12:00 horas (2:57 h.)

*Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach  
Enero 31, 2015 | 12:00 horas (3:46 h.)

*La Dama del Lago*, de Rossini.  
(Premiere en el MET)  
Marzo 14, 2015 | 11:00 horas (3:30 h.)

SALA JULIO BRACHO

*Iolanta*, de Tchaikovsky  
*El castillo de Barbazul*, de Bártok  
Febrero 14, 2015 | 11:30 horas (3:39 h.)\*

\*Doble función, nuevas producciones



National  
Theatre  
Live

Proyección digital  
con subtítulos en español

\$80

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

*Frankenstein*  
Noviembre 8 | 12:00 horas (2:20 h.)

*Un tranvía llamado deseo*  
Noviembre 29 | 12:00 horas (3:00 h.)

SALA JULIO BRACHO

*Skylight*  
Diciembre 6 | 12:00 horas (2:15 h.)

*John*  
Enero 24, 2015 | 12:00 horas (2:15 h.)

*La isla del tesoro*  
Febrero 7, 2015 | 12:00 horas (3:00 h.)

*De ratones y hombres*  
Febrero 28, 2015 | 12:00 horas (2:30 h.)



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

CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO  
Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria

Boletos a la venta en taquillas del recinto correspondiente. Aplican descuentos.  
Horario de taquillas e informes: Sala Julio Bracho [tel. 5622 7004];  
Sala Miguel Covarrubias [tel. 5665 6825]; Teatro Juan Ruiz de Alarcón [tel. 5665 6583]



# Buenas noches, duelo

Juan Ramón de la Fuente

Qué más doloroso que la muerte de un ser amado. Más, mucho más que la muerte de uno mismo. Porque la vida es lo que uno ama. No hay nada más intenso que el amor. No hay mayor sufrimiento que el duelo.

El duelo, siempre, a un costado de la muerte. Es como una muerte anticipada, más consciente y quizá, también, más prolongada.

El duelo te recuerda que eres mortal y que no hay otro destino. No se puede negar ni disimular. El duelo permite valorar mejor la vida, quizá porque ésta es más breve. La muerte, en cambio, es para siempre. En el duelo, la muerte habita la vida.

Vivir y morir van juntos. El niño muere en el adulto y el adulto en el anciano, al igual que el huérfano o la viuda. Si morir es nuestro destino, ¿estamos diseñados para el duelo?

El día de ayer murió cuando inició el día de hoy y el día de hoy morirá cuando inicie el de mañana. Jamás podremos regresar al ayer. Sólo en la memoria. Entonces, ¿es el tiempo también muerte?

Elaborar el duelo, procesarlo, es aprender a vivir a pesar de todo; volver a gozar a pesar de todo; amar de nuevo a pesar de todo. Aceptar el veredicto, la herida dolorosa. El duelo es aceptación de la muerte. Está del lado de la muerte como suceso y del lado de la vida como proceso.

Cada uno se las arregla como puede. ¿Es mayor el duelo de un padre que ha perdido a un hijo, de un hijo que ha perdido a su madre o el de quien ha perdido a su compañera de vida? Qué importa. Todos sufren igual, cada quien a su manera.

El duelo no se resuelve matando al muerto sino amando más a los vivos que a los muertos. Es la única solución. Se valora más la vida. La vida, que es eterna, mientras dura. La muerte, en cambio, siempre es definitiva.

Hay que pensar que la vida es finita para aceptar la muerte. Pero pensarla y repensarla, hablarlo, meditarlo, compartirlo o escribirlo, no basta. Nunca estamos suficientemente preparados. Es más fácil aceptar la muerte de uno que la del ser amado. Cuando yo muera, en mí, no habrá duelo. Por lo pronto es aún tiempo de vivir.

Buenas noches, duelo **u**

*Friedrich Katz: los adioses*

# Aquel que se salvó ha vuelto a Viena

Adolfo Gilly

*Friedrich Katz, el historiador de origen austriaco que dedicó sus afanes y proezas académicas a asuntos nucleares de la historia revolucionaria en México, como la vida y hazañas de Pancho Villa, es abordado con agudeza y conocimiento en la siguiente semblanza que Adolfo Gilly presentó en la XIV Reunión de Historiadores de México en Chicago.*

*Para Jana, con cariño y gratitud*

Un antepasado cercano de Friedrich Katz en el oficio de historiar, Marc Bloch, después de la derrota de Francia en 1940 en los inicios de la Segunda Guerra Mundial y poco antes de su propia muerte fusilado por la Gestapo, escribió una breve obra maestra sobre el arte de la guerra moderna y el amargo sabor de aquel desastre: *La extraña derrota*, libro de pasión, serenidad, inteligencia y lucidez.

Nacido en Lyon en 1886, Marc Bloch había sido capitán en el ejército francés en las dos grandes guerras del siglo xx: 1914 y 1939. Con cierto legítimo y modesto orgullo, anotó esta anécdota en las páginas iniciales de su testimonio:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marc Bloch, *L'étrange défaite – Témoignage écrit en 1940*, Gallimard, París, 1990, p. 33. Después de la derrota de 1940, Bloch se incorporó a la Resistencia, escapó a Gran Bretaña por Dunkerque, regresó a Francia ocupada y en 1943 organizó el movimiento guerrillero clandestino

Un joven oficial me decía, mientras conversábamos en el umbral de una puerta en Malo-les-Bains bombardeada: “Esta guerra me ha enseñado muchas cosas, esta entre otras: hay militares de profesión que jamás serán guerreros; y civiles, al contrario, que son guerreros por naturaleza”. Y agregaba: “Le confieso que, antes del 10 de mayo, nunca lo habría sospechado: usted, Bloch, es un guerrero”.

en la región de Lyon. En marzo de 1944 la Gestapo lo apresó y lo torturó ferozmente. Lo regresaron a la cárcel de Montluc en estado de coma. Fue fusilado el 16 de junio de 1944, junto con un grupo de otros prisioneros, Marc Bloch el primero. “Es admirable —escribió Georges Altman en el prefacio de la edición original— que este *Témoignage* haya podido ser pensado, escrito, guardado para nosotros en julio de 1940, en una Francia golpeada por el rayo del desastre. [...] Es admirable que un gran testigo, caído cuatro años después al servicio de la Resistencia, haya podido descubrir y analizar con tanta claridad los secretos de la más extraña de las derrotas”. Le alcanzó aún el tiempo de su vida para escribir *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, publicado en castellano como *Introducción a la historia*, FCE, México, 1952, 159 pp.

Friedrich Katz tenía especial cariño a un dibujo de Rafael Barajas, El Fisgón, donde aparece con vestimenta de oficial de la División del Norte, sombrero Stetson, altas botas negras, sonriente mirada tras sus anteojos de profesor, en la mano derecha una gran lupa para seguir las huellas de los caballos de la Revolución y en la izquierda una carabina 30-30 cuyo cañón termina en pluma estilográfica.

En la sala de su amplio departamento frente al lago Michigan tenía ese singular retrato desde donde su imagen miraba al visitante con ojos y sonrisa de cómplice picardía: “Este soy yo, un Dorado de la División del Norte, un guerrero”.

\* \* \*

Un colega entre los más queridos por Friedrich, su amigo entrañable en los muchos años en que ambos llenaron de ideas y de vida el Departamento de Historia de la Universidad de Chicago, John Coatsworth, le dedicó no hace mucho una cercana semblanza. Comienza así:<sup>2</sup>

Friedrich Katz es el hijo único de un matrimonio de comunistas austríacos de ascendencia judía. Su padre, el conocido escritor Leo Katz, publicó muchas denuncias de Adolf Hitler y el nazismo. En 1933, advertidos por un discreto policía simpatizante suyo que se presentó a la puerta de su apartamento poco después de que Hitler fuera nombrado canciller, los Katz abandonaron el país justo a tiempo para evitar el arresto. Friedrich contaba con tan sólo seis años de edad cuando su mundo se puso de cabeza por primera vez.

Avanzado el escrito, donde en especial recuerda uno de los grandes libros de Katz, publicado en 1988: *Riot, Rebellion and Revolution: Rural Social Conflict in Mexico*, John Coatsworth se detiene y formula una pregunta clave, que también otros se habrán hecho para sus adentros:

Debo hacer aquí una pausa para confesar que nunca he podido entender por qué Friedrich Katz eligió seguir a Pancho Villa. En cuanto a personalidad y estilo de vida, Katz no se parece en lo más mínimo a Villa ni a ninguno

<sup>2</sup> John H. Coatsworth, “Semblanza de Friedrich Katz” en Javier Gardiadiago y Emilio Kouri (compiladores), *Revolución y exilio en la historia de México. Del amor de un historiador a su patria adoptiva. Homenaje a Friedrich Katz*, Ediciones Era, México, El Colegio de México, Centro Katz - The University of Chicago, 2010, 856 pp., pp. 15-27. Eugenia Meyer, discípula de Katz, se hizo la misma pregunta: la atracción de la figura de Villa sobre Katz, escribió, “es de por sí un verdadero misterio, tratándose de un personaje tan diametralmente distinto al propio profesor universitario”. (*Revista de la Universidad de México*, número 87, mayo de 2011).



Friedrich Katz en una caricatura de Rafael Barajas, El Fisgón

de sus otros objetos de investigación (como el muy ambicioso general estadounidense John J. *Fighting Back* Pershing o los rivales que se enfrentaron a Villa en la lucha por el poder). En realidad, para cada una de las legendarias proezas de Villa en el campo de batalla, los colegas y estudiantes de Katz pueden citar el correspondiente ejemplo de la legendaria generosidad y gentileza de Katz. El único parecido que tiene con Villa, hasta donde sé, radica en el cariño y lealtad que inspiró en muchos de sus colegas y discípulos, incluido el que habla.

John ha planteado una cuestión de fondo que hace a la relación del historiador con su objeto de estudio y, mucho más, a la relación del biógrafo con su personaje. Pues la empresa del biógrafo, además del instrumental de su oficio requerido para todo historiador, es tal vez más ardua y especial. Es mayor la exigencia de verdad específica cuando decide adentrarse en una vida, ese tejido de hechos, época, territorios, sentimientos, intereses, ambiciones, sueños y fortuna, tanto más denso e intrincado cuanto más lo haya sido la existencia del personaje en cuestión. Para recorrer los senderos de una vida es preciso afinar el arte de atisbar indicios y detalles, según quiso Carlo Ginzburg en su investigación



Adolfo Gilly y Friedrich Katz

sobre Menocchio, aquel molinero del Friuli cuyos hechos e ideas indagó en *El queso y los gusanos*.

¿Por qué entonces en Friedrich Katz, este vienés perseguido por socialista y por judío, fugado por milagro de su país natal, refugiado en Francia y en Estados Unidos hasta encontrar asilo, amistad y discípulos en el México del general Lázaro Cárdenas, ese arte del retrato escrito y el alma indagada va creciendo desde *La guerra secreta en México* y sus *Escritos mexicanos* hasta culminar en su *Pancho Villa*?

\*\*\*

Largos caminos siguieron la vida, los conocimientos y los sentimientos de Friedrich Katz hasta llegar a Villa, su opuesto y su doble, su obsesión y su *Doppelgänger* en placa negativa: allí donde en uno hay luz, cultura, tolerancia, calma, en el otro hay sombras, incultura, intolerancia, violencia. Sin embargo, hubo entre ambos, me atrevo a imaginar, vasos comunicantes más profundos y secretos: indignación ante la injusticia; indiferencia ante la acumulación personal de dinero o bienes materiales; afán de educar y de comprender la ira de los pobres del mundo: “Arriba los pobres del mundo”, “*Debout les damnés de la terre*”, dice la letra de “La Internacional”, que Pancho Villa no conocía pero Friedrich Katz sí.

En el camino de sus estudios mexicanos el historiador que amaba a Viena, ese fruto delicado de la *Belle*

*Époque* centroeuropea y de su *art de vivre*, hijo de un organizador revolucionario exiliado y sobreviviente, fue afinando su espíritu para comprender a este país mexicano que vive con la violencia y el amor a flor de piel, tal como a la mitad del siglo xx lo definió Octavio Paz: “México no es sólo un país hosco y trágico sino que también es la tierra del colibrí, de los mantos de pluma, de las piñatas y de las máscaras de turquesa”.

Y así se encontró, creo yo, con Pancho Villa y su División del Norte.

Caminos similares pero no iguales anduvieron cuatro contemporáneos de Villa que buscaron, cada uno a su modo, comprender y explicar al jefe de la División del Norte: Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Silvestre Terrazas y Felipe Ángeles. Me tienta a veces la idea de convocar una conversación imaginaria entre los cuatro donde también estuviera Rafael F. Muñoz, cuya escritura Friedrich admiraba. Pero los fantasmas no vienen cuando uno quiere sino cuando ellos deciden.

\*\*\*

Otros antepasados culturales y sentimentales han encontrado colegas nuestros en la historia personal de Friedrich, su padre en primera línea. Cuando apareció el *Pancho Villa*, John Womack se remitió a tiempos lejanos para explicar sus orígenes: “*Pancho Villa* conlleva

una mayor carga de autoridad gracias a la sapiencia, el refinamiento y la sabiduría que el autor heredó no tanto de su prodigiosa erudición como de su padre”. Así lo describió después:<sup>3</sup>

Israel Leib Katz nació en 1892, creció en una pequeña población de la frontera del Imperio Austrohúngaro con Rumania y fue testigo en 1907 de episodios locales de una gran rebelión de los campesinos rumanos. Por primera vez los campesinos vencieron su antisemitismo y retornaron directamente a los terratenientes. Leib, escondido al otro lado de la frontera, vio cómo los soldados masacraban a los campesinos (entre ellos a un amigo suyo) y prendían fuego a sus aldeas. De regreso a casa renunció a sus estudios rabínicos, se unió al Partido Socialista Austríaco, participó en la organización del movimiento socialista contra la guerra, se unió en 1918 al Partido Comunista y en 1920 obtuvo su doctorado (con una tesis sobre los judíos en la Alemania del siglo XIV), cambió su nombre por el de Leo Katz y emprendió su carrera como intelectual comunista austríaco. Eso siguió siendo durante el resto de su vida. Se casó con una joven judía de Austria (de Galitzia) perteneciente a la organización Hashomer Hatzair, que a continuación se unió al Partido. Leo Katz escribía en yiddish para los diarios del Partido Comunista en Nueva York, Viena, Berlín y París, e introdujo armas para los republicanos durante la guerra civil española en 1936-1937. Mudó a su familia a Nueva York en 1938 y escribió cuentos al estilo de Scholem Aleijem sobre las poblaciones provincianas de Europa Oriental, campesinos rebeldes y aldeas en llamas.

“Friedrich Katz pisó por primera vez suelo mexicano en 1940. Tenía entonces trece años de edad”, recuerda John Coatsworth en su prólogo al libro de Katz: *Ensayos mexicanos*:<sup>4</sup>

Hijo único de Leo y Bronia Katz, Friedrich ya había aprendido a adaptarse a diversos ambientes. [...] Cuando Lázaro Cárdenas ocupó la Presidencia, decenas de víctimas de los regímenes fascistas recibieron asilo en México. En el último año del gobierno cardenista los Katz arribaron a este país. Se establecieron en la ciudad de México y se quedaron mientras duró la segunda guerra mundial.

John Womack recuerda aquellos tiempos en que Leo Katz, deportado de Francia por sus ideas y actividades, hizo amistad en Nueva York con Ernst Bloch, el

<sup>3</sup> John Womack, Jr., “Villa y Katz, historias paralelas”, *Letras Libres*, México, marzo de 1999. John Womack, Jr., “En torno a Katz y a su *Pancho Villa*” en Javier Garciadiego y Emilio Kouri (compiladores), cit., pp. 71-88, p. 81.

<sup>4</sup> Friedrich Katz, *Ensayos mexicanos*, prólogo de John Coatsworth, Alianza Editorial, México, 1994, pp. 9-16.

autor de *El Principio Esperanza* a quien Friedrich leyó con atención y devoción, y con Egon Erwin Kisch, Anna Seghers y otros escritores con quienes fundó en la Ciudad de México la Comunidad Intelectual Antifascista y compartió afanes literarios y políticos:

Así pues Friedrich Katz creció entre ires y venires, empapado de política marxista e historia y escuchando sin tregua conversaciones sobre provincias, terratenientes, comerciantes, aldeas, artesanos, campesinos, guerra y revolución, todo esto antes de que su padre lo llevara, a los trece años, al México revolucionario. Los relatos sobre Bukovina y Rumania hicieron que México le pareciera extrañamente familiar y fascinante.

\* \* \*

El 12 de marzo de 1938 las tropas alemanas invadieron Austria y el gobierno nazi decretó su anexión como parte del territorio alemán. En sus *Nuevos ensayos mexicanos* la pluma de Katz recuerda el episodio histórico y su repercusión en la política exterior del presidente Cárdenas:<sup>5</sup>

El 19 de marzo de 1938 el representante mexicano en la Sociedad de las Naciones, Isidro Fabela, en gestión realizada por él mismo, anunciaba la protesta de su país contra la anexión de Austria al Reich alemán: “El gobierno mexicano, que ha observado siempre los principios del Pacto de la Liga de las Naciones y del derecho internacional, no puede admitir una conquista violenta, protestando de la manera más enérgica contra la agresión de la cual ha sido víctima la República de Austria”.

De la devoción de Friedrich por su padre da razón también Mauricio Tenorio. Ya instalado en Chicago, le comentó a Katz una biografía de Juan Negrín, último presidente de la República de España hasta el fin de la Guerra Civil en 1939:<sup>6</sup>

Hablé del tema con el profesor Katz y traje a cuento, así de paso, a un agente que Negrín tenía en Nueva York, el cual utilizaba fondos soviéticos para comprar armas en el inframundo mafioso de la gran ciudad. “Ah, sí, claro, mi padre era ese agente”, me respondió, como si hablá-

<sup>5</sup> Friedrich Katz, *Nuevos ensayos mexicanos*, Era, México, 2006, 473 pp., “México y Austria en 1938”, p. 397. El domingo 20 de marzo de 1938 *El Nacional*, periódico oficial del gobierno mexicano, a propósito de la expropiación petrolera de ese 18 de marzo, titulaba en primera página: *Unánime solidaridad del pueblo con el Presidente*; y también a ocho columnas y en grandes caracteres, agregaba un segundo título de primera: *México no reconoce la anexión de Austria*.

<sup>6</sup> Mauricio Tenorio Trillo, “Vidas imaginarias” en Javier Garciadiego y Emilio Kouri (compiladores), cit., pp. 89-104, p. 89.

ramos de un simple corredor de bolsa. Y siguió un relato increíble, uno de tantos del profesor, el cual incluyó sus recuerdos de infancia e historias de luchas por sobrevivir en París, Berlín y la ciudad de México.

Derrotada la República, Leo Katz devolvió en su totalidad los fondos no empleados al gobierno republicano en el exilio formado después de la gran confusión de la caída.

Para explicar su acercamiento a Villa le placía a Katz, con recóndita ironía y cierto orgullo vienés, contar una anécdota tan lejana como el año 1934, cuando su familia ya había debido expatriarse ante la inminente amenaza de prisión. La registra el escritor austriaco Ernst Fischer en su autobiografía, en un tiempo en que, dirigente comunista, andaba clandestino por las calles de una Viena gobernada por la extrema derecha. Era el año 1935 y, sin decirlo a nadie, se tomó el riesgo de ir al cine:<sup>7</sup>

Una vez se pasó en un cine la película norteamericana “¡Viva Villa!”, esa película de la revolución mexicana hecha con gran maestría, pasión y crueldad. Los aplausos se repetían, cada vez más vehementes, cada vez más demostrativos. Al acabar la película los espectadores se pusieron de pie y una gran mayoría, jóvenes por lo general, se puso a gritar en coro, mientras los demás aplaudían rítmicamente: “¡A México! ¡A Moscú! ¡A Moscú!”. La policía fue atropellada y la masa salió por las calles gritando: “¡A Moscú! ¡A Moscú!”.

\* \* \*

Algunas veces, muchas menos de las que nuestra inquietud intelectual habría querido y que se desvanecieron en el mutuo recato hacia lo vivido, hablamos con Friedrich de su paso por la izquierda socialista y comunista europea tanto en Austria como en la República Democrática Alemana, cuando su estadía en la Universidad Humboldt de Berlín; y de la vigilancia de la policía política sobre académicos e intelectuales, como aparece en *La vida de los otros*, película alemana en cuya trama revivía la propia experiencia.<sup>8</sup>

En ese universo, recordaba, su mayor cercanía en ideas había sido con Ernst Fischer, escritor y filósofo

<sup>7</sup> Ernst Fischer, *Recuerdos y reflexiones*, Siglo XXI de España, Madrid, 1976 (primera edición en alemán, 1969), p. 328. En alemán: *Erinnerungen und Reflexionen. Erinnerungen bis 1945*, Rowohlt, Reinbek, 1969. La película es *¡Viva Villa!* (1934), dirigida por Jack Conway, con Wallace Beery como Pancho Villa.

<sup>8</sup> *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*), Alemania, 2006. Director y guionista: Florian Henckel von Donnersmarck. La acción transcurre en la RDA, año 1984.

socialista austriaco,<sup>9</sup> quien a partir de 1934 fue funcionario de la Internacional Comunista en Moscú y dirigente de ese partido en Austria. De esos ámbitos lo expulsaron cuando, como tantos otros, se pronunció en 1968 contra la invasión del Pacto de Varsovia sobre Checoslovaquia.

Ernst Fischer es autor de uno de los libros más impresionantes sobre las trayectorias y las tragedias de la izquierda europea en esas décadas: su autobiografía *Recuerdos y reflexiones*, publicado en 1969. Es una ruptura radical: ética, filosófica y política. El recorrido crítico de Katz por aquellos caminos podría seguirse, por analogía, en el aliento trágico de estas memorias.

Friedrich Katz y su familia dejaron Europa en 1970. En 1971 la Universidad de Chicago les dio por fin puerto, casa y abrigo. Enhorabuena.

Cuando escribió su *Pancho Villa*, Friedrich había ya vivido y sufrido lo bastante como para saber escudriñar conductas y pasiones en las guerras y en las revoluciones. De allí deriva sin duda el singular título de su capítulo 18: “La tentativa de crear un villismo con rostro humano: el regreso de Felipe Ángeles”. Este fraseo esconde un doble guiño cómplice, hacia sus gustos por la historia comparativa y hacia el recuerdo de aquel 1968 en la utopía de Praga: “un socialismo con rostro humano”. Por cierto, en ese año Katz estuvo en México y allí llegó a ver similar experiencia.

Mauricio Tenorio menciona la ocasión en que una colega preguntó a Katz: “¿Y tú, Friedrich, qué te sientes más: mexicano, alemán o estadounidense?”. Friedrich, con ese su tono donde la ironía se ocultaba detrás de la delicadeza y la medida, respondió que era austriaco, no alemán, y que amaba a México, país que había salvado a él y a su familia. Pero, agregó, “si he de responder, diría que soy un sobreviviente, uno de esos que se salvó”.<sup>10</sup>

\* \* \*

En el oficio de buscar y contar historias Friedrich fue maestro en el ensayo, una de las artes de la escritura más cercana a la magia del equilibrista, aquella que cantó Eliseo Diego en *La sed de lo perdido*:<sup>11</sup>

Por un filo te vas / en el vacío / tan contento de ser / a sueño puro / equilibrio y verdad / y maravilla. / Quien te ha

<sup>9</sup> En la vasta bibliografía de Ernst Fischer (1899-1972) figuran obras como *La necesidad del arte*, Planeta, Barcelona, 1994; *Ursprung und Wesen der Romantik*, Sandler, Frankfurt/M., 1986; y traducciones al alemán de Charles Baudelaire y Paul Verlaine en *Die schwarze Flamme*, Erasmus-Verlag, Wien, 1947 (*La llama negra*, título propio de la imaginaria romántica y surrealista).

<sup>10</sup> Mauricio Tenorio Trillo, cit., p. 90.

<sup>11</sup> Eliseo Diego, *La sed de lo perdido*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, pp. 130-131.



visto y te ve / desde tan lejos / por los aires venir / ensismado / y al silencio después / irte liviano; / de la sombra a la luz / y tan sereno / a la sombra otra vez / como si nada / nos dejases por fin / para consuelo; / quien te ha visto ya vio / toda la magia / del estar y no estar / a la ventura / y el prodigio feliz / de la memoria.

En mi ejemplar de los *Nuevos ensayos mexicanos* regreso a uno, “Benito Juárez”,<sup>12</sup> en cuyo inicio encuentro una anotación marginal hecha en otro tiempo: “De cómo abordar una biografía en un ensayo”, apunte de discípulo en trance de aprendizaje.

Cuenta Katz cómo Juárez, en uno de los momentos más difíciles y solitarios de sus empeños, tuvo que responder a la oferta de Maximiliano para que abandonara la resistencia al invasor y aceptara el cargo de presidente de la Suprema Corte de Justicia. “Su respuesta al ofrecimiento de Maximiliano no dejaba lugar a dudas”, anotó Katz, y así la reprodujo:

Es cierto, mi señor —escribió Juárez a su oponente— que la historia registra nombres de grandes traidores que rompieron su honor, no cumplieron sus promesas y que traicionaron a su propio partido, su origen y lo más sagrado en un hombre de honor, y que el fundamento de esa traición fue un orgullo falso y el deseo vil de satisfacer sus propios móviles y sus instintos más bajos. Pero el que actualmente detenta el puesto de Presidente de la República, que proviene de las capas más profundas del pueblo, habrá de morir, si Dios quiere que así muera, siendo fiel a su honor en concordancia con las aspiraciones y con la conciencia de la nación que dirige. Yace en la vo-

luntad de cada individuo violar los derechos del otro, arrancarle su propiedad, poner en peligro la vida de aquellos que luchan por la libertad, cifrar sus virtudes como crímenes y sus vicios como virtudes. Pero hay algo que escapa al horizonte de la maldad, y ello es el poderoso juicio de la historia. La historia nos juzgará.

Tres veces en ese párrafo acude a la pluma de Juárez la palabra “honor”, típica del oficio de las armas. Y a continuación nuestro calmo y gentil maestro, entre la abundante correspondencia de Benito Juárez, escoge para su breve ensayo biográfico otro pasaje revelador:

Juárez convirtió la guerra de guerrillas en la pieza central de su estrategia, cuyo objetivo definió de la siguiente manera: “Atacar y amenazar al enemigo día y noche. Las guerrillas acaban con el soldado enemigo, aíslan y destruyen su retaguardia, no le dan descanso ni tiempo para dormir, impiden que le lleguen pertrechos y abastecimiento. Lentamente habrá de agotarse en todo el territorio ocupado hasta que sea obligado a capitular, como un prisionero de su propia conquista, o hasta que no le quede más que retirarse del país”.

No otra cosa habrían escrito el presidente Ho Chi Minh, el general Vô Nguyen Giap o el escritor Franz Fanon de sus respectivas guerras de liberación. Si en ese ensayo sobre una densa y agitada vida Katz se detiene en tales párrafos, es porque ellos dicen de las causas y las virtudes que tocaban su corazón. Así fue como llegó a Pancho Villa.

Una olvidada nota a lápiz encuentro en la última página de mi ejemplar de los *Nuevos ensayos*: “Los movimientos populares no se definen sólo por las políticas y

<sup>12</sup> Friedrich Katz, *Nuevos ensayos mexicanos*, cit., pp. 79-103.

los programas de sus dirigentes sino también —y a veces, sobre todo— por los *sueños* que *mueven* a los insurrectos y los *objetivos* de su *ira* y su *destrucción*”.

Las inquietas y agitadas infancia y adolescencia de Friedrich y la sombra grande y admirada de Leo, su padre, fueron la escuela de su educación sentimental. Así adquirió como propios cuatro idiomas: alemán, francés, inglés, español, herramientas insustituibles para sus aprendizajes y sus enseñanzas, y también para su empresa de seguir la huella de Pancho Villa en los viejos papeles. “Sobre el rastro de Pancho Villa en los archivos” se titula el capítulo final de la biografía. Allí da cuenta minuciosa de la investigación en quince páginas que resumen sus recorridos y sus afanes de hue-llo, lupa, carabina y pluma en mano tal como lo dibujó El Fisgón.<sup>13</sup>

\*\*\*

“Demasiado he visto la guerra, finalmente, como para ignorar que es una cosa a la vez horrible y estúpida”, escribió Marc Bloch en ese mismo libro donde definió las virtudes de un jefe militar:<sup>14</sup>

Ser un verdadero jefe es, tal vez por sobre todo, saber apretar los dientes; es infundir en los otros esa confianza que nadie puede dar si uno mismo no la tiene; es negarse, hasta el final, a desesperar del propio genio; es aceptar, por fin, para aquellos a quienes se comanda y al mismo tiempo para uno mismo, antes que la inútil vergüenza, el sacrificio fecundo. En otros tiempos, hombres que no eran tontos ni tampoco cobardes ante el peligro personal, también se habían rendido demasiado rápido ante el infortunio. Para su memoria la historia militar sólo guarda desprecio.

No sé qué podría haber pensado Friedrich de estas líneas. Pero ellas me dicen de los motivos y las razones que pudo tener para dedicar años enteros, en la madurez de su oficio y de su vida, a seguir la huella del general Francisco Villa hasta llegar a soñarlo en algunas de sus noches.

En noviembre de 2010 Christopher Domínguez Michael publicó una extensa entrevista con Friedrich Katz realizada en Filadelfia, su último domicilio. Casi al final de la conversación le hizo una pregunta tal vez inesperada: “¿Y el fantasma de Villa?”. Katz respondió:<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Friedrich Katz, *Pancho Villa*, cit., volumen 2, pp. 423-438.

<sup>14</sup> Marc Bloch, cit., p. 144.

<sup>15</sup> Christopher Domínguez Michael, “Villa se aparece en mis sueños”, entrevista con Friedrich Katz, *Letras Libres*, México, noviembre de 2010, pp. 56-62.

Se me aparece. Se me aparece no sólo a mí sino a mi esposa, que recuerda que cada vez que íbamos de vacaciones éramos tres: ella, yo y Pancho Villa, porque yo seguía trabajando sobre Villa. No era demasiado raro encontrarme en una conversación con Villa, en la cual me decía: “Esta pregunta es imbécil. Lo voy a fusilar”. Se me aparece con bastante frecuencia en mis sueños también.

Sueños...

\*\*\*

Friedrich Katz murió en Filadelfia en las primeras horas del 16 de octubre de 2010. El 15 de octubre, apenas regresado de Montreal, recibí mensaje de Emilio Kouri desde Chicago: Friedrich llegaba al final, cuestión tal vez de unas horas, tal vez de uno o dos días. Me fui a dormir, inquieto. A las 6:00 desperté. Acababa de soñar. Estaba seguro de que Katz había muerto. A las 6:15 me puse a escribir el sueño:

Estábamos con un amigo en la Universidad de Chicago. Salíamos, después de recorrer sus pasillos y galerías. Antes de salir veía a John Coatsworth. Lo llamaba. Se reía, nos abrazábamos y me llevaba a una pequeña comida o lunch – donde estaban terminando. Comíamos algo, invitados. El amigo con quien yo visitaba la Universidad al levantarnos pagaba nuestra parte. Yo le preguntaba con gestos si había que pagar y él me hacía señas de que no, que ya estaba.

Me despedí de John. Salíamos en auto. Íbamos a visitar un archivo. Allí no estaba ya mi acompañante, pero ahora venían conmigo mis dos ayudantes, Tatiana y Edgar, y tres estudiantes más a quienes no recuerdo. Pasábamos por el jardín, donde había lugares para sentarse y, en algunos, grandes piedras planas de granito donde apoyarse para escribir. Parecía un cementerio protestante, pero al momento no lo era: era el jardín del archivo.

De pronto dije a Tatiana: “Allí está mi padre”. Me acercaba a él, que estaba dormido, con la cabeza recostada en la piedra-escritorio y sobre ésta la tapa negra de un block que tengo en casa.

Lo despertaba con cuidado: “Papá, papá, ¿qué haces aquí? Aquí estoy...”. Me miraba con mucha dulzura. Era Friedrich y era mi padre joven, el que está en el retrato de la ofrenda que en México hacemos el Día de Muertos. Nos miraba. Le decía: “Esta es Tatiana, este es Edgar”. No dejaba de tener su dulce sonrisa, no en los labios sino en la cara y la mirada. Me decía: “Extraño México. Extraño a Eloy Salado”. Yo me preguntaba: “¿Cómo a México, si él no vivía allá? ¿Quién era Eloy Salado? ¿Un viejo amigo?”.

Quería yo hablarle, pero nos miramos, lo vi, y muy suavemente, muy suavemente, el sueño se desvaneció y me desperté.

*Escrito en Coyoacán, 16 octubre 2010, entre 6:15 y 6:45.*

Escribí esa página en 30 minutos con tinta verde. Volví a la cama, dije a mi esposa: “Acaba de morir Katz”, y me eché a llorar. A las 8:30 llamó Emilio desde Chicago para confirmar que durante esa noche Friedrich había muerto. Le pregunté a qué hora. A eso de las 4:30 (la misma hora de México), dijo. Le agradecí la llamada y agregué, sin decir más, que ya había recibido aviso. Esa tarde, a las 15 horas, mi memoria lejana descifró el sueño y me reveló quién era el personaje de mis apuntes: Eloy Salado, médico, viejo amigo de mi padre, tal vez el más querido. Tenía su casa y consultorio en Buenos Aires, en la avenida San Juan casi al llegar a Entre Ríos.

La única vez que vi sollozar a mi padre, marino, abogado y jurista, fue cuando supo que había muerto el doctor Salado. Entró a nuestro departamento en la calle Santa Fe, se sentó en un sillón grande de la sala, se tapó la cara y estalló en sollozos. Enseguida se calmó o se contuvo, no fuera cosa de que lo miráramos con la cara con que seguramente los tres niños lo estábamos mirando. Debe de haber sido allá por los inicios de los años cuarenta.

\*\*\*

Tiempo habrá para estudiar y llegar a abarcar la vasta y duradera influencia de Friedrich Katz en la transformación de la historiografía de la Revolución mexicana. Sólo quiero anotar ahora que su sensibilidad y su oficio le permitieron clavar la mirada sobre el gran enigma de esa revolución, la figura de Pancho Villa, descifrarlo y explicarlo. No fue el único en hacerlo, pero sí quien llegó más a fondo y más sereno.

Ante la revolución del norte siguió el viejo lema: “No llorar ni reír, comprender”. Buscó y mostró las claves para entender a ese pueblo en movimiento de hombres y mujeres que se vieron reflejados en Villa, lo impulsaron y lo siguieron, esos que sublevados contra las humillaciones y los despojos ancestrales abrieron a caballos las puertas del México del siglo xx, aunque después fueran otros quienes pudieron mandar y hacerse ricos.

El alma y la mirada de Friedrich venían de muy lejos. “Soy un sobreviviente, uno de esos que se salvó”, dijo ante la pregunta impertinente. Se habían ido formando, alma y mirada, en la historia familiar de los exilios, las separaciones y los destierros; y en la conciencia de que era uno de esos pocos que pudo escapar al destino atroz de otros millones de judíos europeos, flor de la



© Luis E. Sosa

cultura, la intelectualidad y los finos oficios de la artesanía y el arte de la Europa Central.

La mirada de Friedrich Katz, como las de Rosa Luxemburg, Walter Benjamin o Franz Kafka, era también herencia de una cultura que conocía las persecuciones, las humillaciones y los despojos, junto con las artes de la resistencia, las reparaciones y las resurrecciones.

Las ideas de Marx no lo alejaron de esa herencia. Más bien la refinaron en su penetración y en su piedad. Esta fue la última y la primera llave, creo yo, que abrió a Friedrich la entrada hacia el enigma mayor de una revolución que, violenta como todas, buscaba poner fin a la interminable historia de la humillación y del desprecio e inaugurar un tiempo de justicia, igualdad y libertad.

Aquel que se salvó ya volvió a Viena. Que cada uno de nosotros sea fiel a su enseñanza y encuentre en su propio bagaje de estudios y de vida esa artesana llave de la historia.

Barrio de San Lucas, Coyoacán,  
10 de septiembre de 2014. **U**

*Dublinenses* de James Joyce

# El laboratorio de Dublín

Hernán Lara Zavala

*Hace cien años salió a librerías la primera edición del libro Dublinenses, luego de numerosas dificultades y obstáculos editoriales. El volumen significó la revelación de James Joyce como un narrador de primer orden, el proceso de aprendizaje que lo llevó a concretar sus libros siguientes y una exploración literaria inusitada de la ciudad de Dublín.*

A cien años de su publicación *Dublinenses* resulta un libro emblemático en la obra de James Joyce y en la historia del cuento contemporáneo. El volumen contiene 15 textos escritos entre 1904 y 1907, aunque no salieron a la luz hasta 1914, que Joyce consideró su *annus mirabilis* pues fue durante ese año que terminó el *Retrato del artista adolescente*, escribió *Exiliados* e inició la escritura de *Ulises*. Había publicado previamente en *The Irish Homestead* tres cuentos: “Las hermanas”, “Eveline” y “Después de la carrera”. Escribió otros nueve relatos más en 1905 mientras daba clases de inglés en Pola y en Trieste. La primera versión de *Dublinenses* contenía doce cuentos y en principio la aceptó para su publicación el editor londinense Grant Richards en 1906. “Dos galanes”, “Una nubecita” y “Los muertos” fueron escritos en 1907. La publicación se postergó porque los editores opinaban que ciertos pasajes de algunos cuentos reflejaban un carácter “delicado” para los lectores de la época, como era el caso de “Un encuentro” y “Dos galanes”, donde se aludía a ciertas escenas presuntamente “inmorales”, además del manejo de algunas palabras altisonantes que por entonces se consideraban inapropiadas para salir en letra impresa. Joyce accedió a reali-

zar esas modificaciones a pesar de que sentía que “mutilaban” sus cuentos. No obstante, Richards finalmente se negó a publicar el libro.

Hubo otro editor interesado en *Dublinenses*, Maunsel and Company, que llegó a imprimir el volumen que no tuvo ninguna distribución ya que se destruyó la edición completa. Ocho años después de haberlo rechazado, Grant Richards accedió finalmente a publicarlo. Esa prolongada espera, sin embargo, benefició al joven Joyce pues le permitió releer, revisar y corregir los cuentos e imprimirles unidad, así como darle un tratamiento más ágil, sutil y sugerente a la colección aprovechando los descubrimientos estilísticos que halló en tanto escribía el *Retrato del artista adolescente*.

Según las propias palabras de Joyce, la intención que perseguía en su libro de cuentos era escribir “un capítulo de la historia moral de mi país y elegí Dublín como escenario porque la ciudad me parece el centro de la parálisis”.<sup>1</sup> Curiosamente, el cuento con el que abre, “Dos hermanas”, trata específicamente el tema de la parálisis aplicada al padre Flynn, sacerdote que muere de hemi-

<sup>1</sup> Richard Ellmann, *Letters II*, The Viking Press, p. 134.

pleja. El narrador, un jovencillo que tenía al sacerdote como preceptor, comenta su relación con la inquietante palabra “parálisis”: “Siempre me había sonado un tanto rara... pero ahora me evocaba el nombre de algún ser maléfico y pecaminoso. Me llenaba de miedo y, sin embargo, anhelaba acercarme a ella y contemplar su mortífera obra”. Son varios los cuentos de *Dublineses* en los que la parálisis se manifiesta a través de la incapacidad de los personajes para actuar. En este cuento surgen además el pecado de “simonía” y la imagen recurrente del cáliz que aparecerá en otros relatos como símbolo de ruptura con la religión.

Joyce amaba y odiaba la ciudad de Dublín, la religión católica y a los propios irlandeses como claramente se manifestó a lo largo de toda su obra narrativa y muy particularmente en *Dublineses*. Pero esos “amores y odios” constituyeron la materia prima de sus cuentos, novelas y obras de teatro, y representaban el fuerte estímulo para su imaginación.

Así, los largos años de espera enriquecieron al autor pues entre la escritura de *Dublineses* y el *Retrato del artista adolescente* Joyce se transformó de un escritor meramente naturalista en uno más intimista y simbólico gracias a que su prosa ganó agilidad y aliento lírico mediante el uso del estilo indirecto libre, así como a su gran descubrimiento del concepto de “epifanía” que derivó directamente de una imagen de uno de los pasajes del Nuevo Testamento referido a la natividad y a la revelación que tuvieron los Reyes Magos. Harry Levin sintetizó este concepto en los siguientes términos:

Una epifanía es una manifestación espiritual y especialmente la manifestación original de Cristo a los Reyes Magos. Joyce creía que esos momentos llegan para todos, si somos capaces de comprenderlos. A veces, en las circunstancias más complejas, se levanta repentinamente el velo, se revela el misterio que pesa sobre nosotros y se manifiesta el secreto íntimo de las cosas.<sup>2</sup>

La “parálisis” de la ciudad de Dublín, los misterios que rodeaban la vida de sus pobladores, los secretos que ocultaban cotidianamente y que se revelan de súbito gracias al poder de las “epifanías” forman parte de esos estados de ese espíritu fugitivo en los que descansa la obra de Joyce. Gracias al descubrimiento de las “epifanías”, el autor irlandés logra emparentarse con los momentos privilegiados, con la “acción sagrada, los elementos de comunión que nos entrega el mundo físico mediante algún acto fortuito de la percepción”, como definió Samuel Beckett,<sup>3</sup> lo que experimentan los personajes de Marcel Proust cuando dejan volar la memoria involuntaria para

que, mediante la asociación libre y las sensaciones ocultas, descubran el secreto y la perspectiva profunda de una situación o de un suceso.

Pero el concepto de “epifanía” no surgió en Joyce por mera generación espontánea. De acuerdo con lo que comenta Gordon Bowker (p. 54) Joyce dejó de ser un discípulo de los jesuitas para abrazar un “ateísmo ibseniano”. A los 14 años escribía ya lo que él llamaba “estampas”, que luego denominó “siluetas” y después, en una serie de viñetas, prefirió bautizarlas como “atmósferas” (*moods*). Bowker explica esta evolución de la siguiente manera:

La noción de epifanía tiene un origen clásico y religioso en su significado (referido en el teatro griego al momento climático y en el cristianismo a la manifestación de Cristo [a los Reyes]). Wordsworth, De Quincey y el gran poeta jesuita Gerald Manley Hopkins encarnaron epifanías en su poesía... Mucha de la escritura [de Joyce] se basaba en “ojeadas” a su propia vida secreta y por lo mismo es tan confesional como reveladora. Ese proceso de usarse como conejillo de indias que tanto ejerció, lo defi-



James Joyce

<sup>2</sup> Harry Levin, *James Joyce*, Fondo de Cultura Económica, p. 39.

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *Proust*, Grove Press, p. 23.

nió su hermano Stalisnaus como “una forma especial de explotarse a sí mismo con fines artísticos”.<sup>4</sup>

Joyce llegó finalmente a su concepción artística de la epifanía cuando aún estaba escribiendo *Stephen Hero*, que después se convirtió en el *Retrato del artista adolescente*. Se vio en la necesidad de cambiar la estrategia narrativa del primer borrador de su novela para reescribirlo radicalmente. No obstante, ya desde *Stephen Hero* había hecho el siguiente descubrimiento:

Por epifanía él [Stephen Dedalus] entendía una súbita manifestación espiritual que surge ya sea de una expresión vulgar en el habla o de un gesto o de un pensamiento memorable de la mente. Él creía que era responsabilidad del hombre de letras describir estas epifanías con extremo cuidado ya que parten de los más delicados y evanescentes momentos.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Gordon Bowker, *James Joyce. A Biography*, Weidenfeld & Nicolson, p. 54.

<sup>5</sup> James Joyce, *Stephen Hero*, A New Directions Paperback, p. 211.

Curiosamente, *Dublineses* se inicia con las experiencias tempranas del propio Joyce en Dublín. Por lo mismo, en varios cuentos el protagonista es un niño o un joven que irá descubriendo el mundo paulatinamente; pero a medida que crece y avanza en experiencia, los personajes se transforman y evolucionan para enfrentarse a problemas más serios, críticos y complejos. “Infancia, adolescencia, madurez y vida pública” es como Joyce estructuró *Dublineses*.<sup>6</sup> Los cuentos de infancia son “Dos hermanas”, “Un encuentro” y “Araby”, donde priva la inocencia de los protagonistas que se enfrentan a los misterios del mundo dejándolos con una rara sensación de desencanto y desilusión frente a la vida. Los de adolescencia son “Eveline”, “Después de la carrera”, “Dos galanes” y “La casa de huéspedes”, cuyos personajes o bien son incapaces de actuar, como en “Eveline”, o reaccionan con irresponsabilidad y dolo como en “Dos galanes”, o se dejan arrastrar por las circunstancias como en “Después de la carrera” o anhelan evadir sus responsabilidades como en “La casa de huéspedes”. Los cuentos de madurez son “Una nubecita”, “Contrapartes”, “Arcilla” y “Un caso lamentable”, que se centran ya en la vida adulta de los diversos personajes y reflejan la frustración, la angustia, el desencanto, los prejuicios y el dolor que padecen muchos de los insignificantes pobladores de Dublín. Los títulos que corresponden a la vida pública, “Ivy Day en la sala del comité”, “Una madre” y “Gracia”, tienen un carácter más incisivo, sarcástico e irónico a la vez, pues critican el nacionalismo de los irlandeses, su propensión al alcohol, a la música y a la irresponsabilidad, sus debilidades sentimentales y económicas así como sus conflictos religiosos —su fe en el Papa, en la Virgen María y en el Espíritu Santo— que tantos pesares y tanta violencia han propiciado entre católicos y protestantes. “Los muertos”, el último texto de la colección y el más extenso, funciona a manera de epílogo pues de algún modo sintetiza y borda sobre los principales temas que se trataron a lo largo del volumen y en donde la parálisis, la cautividad, la frustración, la soledad, el amor, los celos, la política y la muerte cierran la obra con un golpe de gracia inesperadamente poético y epifánico.

*Dublineses* posee la ventaja de que cada cuento funciona independiente, pero a medida que el lector avanza, el efecto se hace acumulativo, como si se tratara de una novela. Todos los cuentos poseen gran calidad literaria pero, como es lógico, hay algunos más convincentes y dramáticos que otros. En mi opinión los textos mejor logrados del volumen son “Araby”, “Eveline”, “Dos galanes”, “Una nubecita”, “Contrapartes”, “Arcilla”, “Un caso lamentable” y por supuesto “Los muertos”. En todos ellos el final se resuelve a través de una

<sup>6</sup> Richard Ellman, *op. cit.*, p. 134.



gran epifanía: en “Araby” con la decepción y desilusión de haber llegado tarde al bazar en el que su protagonista había puesto tantísimas esperanzas, en “Eveline” con la incapacidad de la heroína para actuar en el momento decisivo, en “Dos galanes” con la monedita que Corley logra sacarle a su amantilla y que funciona como metonimia de su entrega física, en “Una nubecita” con la manera como la presencia de Gallaher oscurece la vida cotidiana de Little Chandler y provoca su envidia y remordimiento, en “Contrapartes” con la frustración acumulada de Farrington a lo largo del día, que llega a su punto climático cuando Weathers lo derrota en las vendidas en una taberna y él se desquita, inconscientemente, golpeando a su pequeño hijo cuando llega a casa; en “Arcilla” con la ingenuidad y pureza de María que sufre un lapsus que revela sus sentimientos más íntimos; en “Un caso lamentable” con el egoísmo y la insensibilidad de James Duffy para entender la muerte de su amada y las posibilidades que le ofrecía el amor. La culminación del libro es “Los muertos”, que prelude la enorme contribución de James Joyce al mundo literario pues ya se hallaba en pleno dominio de sus recursos narrativos, simbólicos y poéticos. La epifanía ocurre cuando Gabriel Conroy, infatuado con su narcisismo, orgulloso de su discurso en la fiesta y deseando físicamente a Greta, su esposa, sufre un revés al observar que Greta llora al ver que está nevando y recordar la melodía que le cantara Michel Furey una noche hace años pero que lo condujo a la muerte. En el último párrafo, el ritmo, las aliteraciones, la cadencia que utiliza Joyce para sugerir la imagen de melancolía y tristeza a través de la nieve que cae por toda Irlanda conlleva la sensación de desencanto que sufre Conroy al final del cuento y cierran el libro de manera magnífica pues abarca a “todos los vivos y los muertos”.

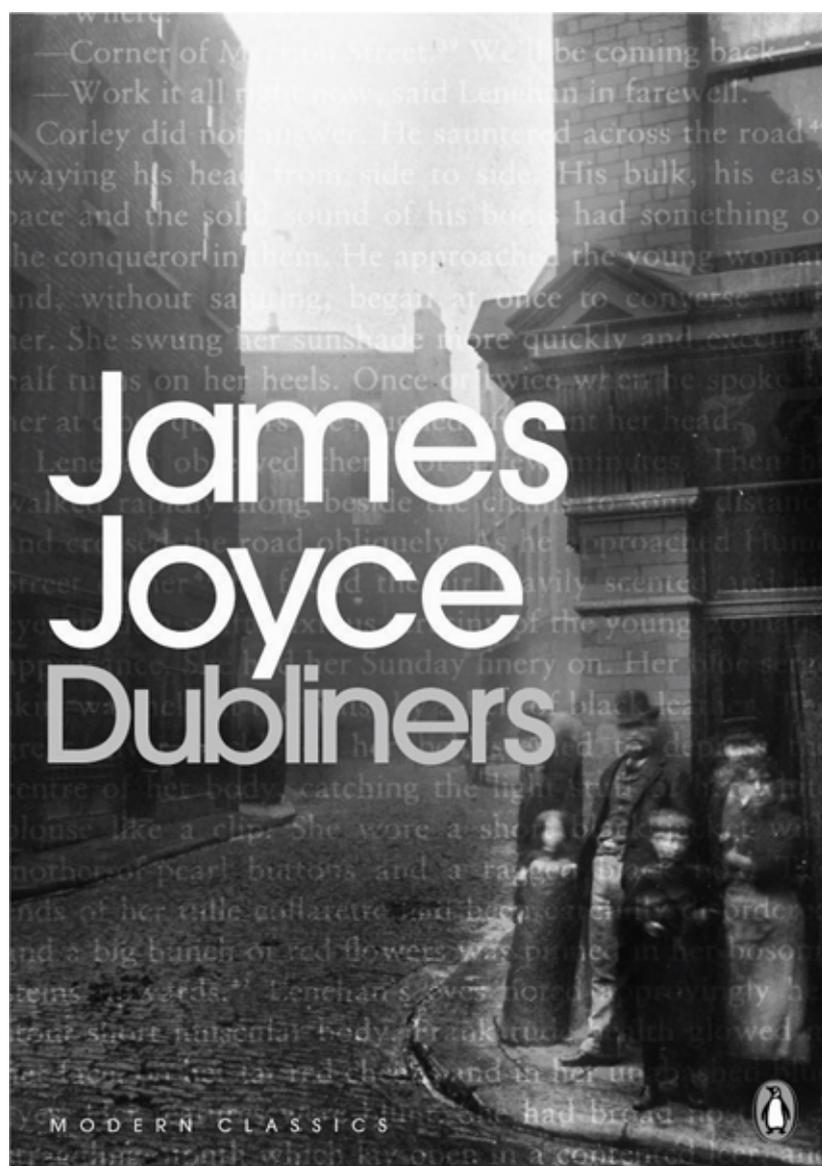
Esta colección de cuentos representó para Joyce no sólo su entrada a la prosa narrativa (recuérdese que había publicado su libro de poesía *Música de cámara* en 1907), sino que resultó decisiva para que pudiera elaborar el resto de su obra. En *Dublineses* Joyce empieza a indagar y a explorar la ciudad que tanto amaba y tanto odiaba inaugurando la idea de Dublín no como un mero escenario sino como el personaje más importante del libro. Joyce se delecta en la descripción detallada a cielo abierto de calles, barrios, restaurantes, *pubs*, parques, iglesias, monumentos, *colleges*, así como la vegetación de la ciudad, el clima, la importancia del río Liffey, los muelles, el mar “verdemoco” y los alrededores de Dublín. Joyce estaba muy consciente de la importancia de su ciudad y quería explotarla y lucirla literariamente: “No creo que ningún escritor le haya presentado Dublín al mundo. Ha sido la capital de Europa por miles de años, es presuntamente la segunda ciudad del Imperio Británico y es casi tres veces más grande que Venecia... la expresi-

sión ‘dublinés’ me parece que tiene un significado que dudo que pueda aplicarse a londinense o parisino...”<sup>7</sup>

Esta exploración continuaría en el *Retrato del artista adolescente* y, de manera más detallada y propositiva, en *Ulises*. Uno de los anhelos que Joyce perseguía al escribir su gran novela, según le confió a su amigo Frank Budgen, era que el libro fungiera como fuente documental para reconstruir Dublín en caso de que fuera destruida.

Pero no contento con ello Joyce eligió además a un grupo de personajes que consideraba arquetípicos de la ciudad, sobre los cuales volvería cuando decidió escribir un cuento titulado “Mr Hunter”, judío de cabello oscuro del que se rumoraba que era un “cornudo” pero que rescató al escritor en una pelea callejera por cuestión de faldas y que se transformaría con el tiempo ni más ni menos que en Leopold Bloom, de *Ulises*. Varios de los personajes de *Dublineses* y del *Retrato* reaparecen en *Ulises* para que su indagación sobre la ciudad y sus habitantes se hiciera más extensiva y profunda. De he-

<sup>7</sup> Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, Chatto & Windus, p. 48.



cho *Dublineses* resultó una suerte de pequeño laboratorio o prototipo para que Joyce ejercitara su pluma y se lanzara a proyectos más ambiciosos y complejos como fue el caso de *Retrato del artista adolescente*, *Ulises* y *Finnegans Wake*. James Joyce le abre al mundo como tema la exploración literaria de una gran ciudad.

Antes de que él hiciera su gran aportación a la literatura universal, Flaubert, Henry James, Tolstói, Antón Chéjov y Marcel Proust habían descrito literariamente las entretelas de la mente humana con la intención de adentrarse en sus más íntimos pensamientos. Sin haber postulado una teoría estética tan clara, en sus cuentos Antón Chéjov había llegado a una práctica semejante a la de la sagrada palabra “epifanía”. Para Chéjov las historias que contaba no tenían ni principio ni fin y por lo tanto todas las resoluciones de sus anécdotas eran de “inminencia” e implicaban una “paradoja íntima”, lo cual significaba que el autor le dejaba al lector la libre interpretación de lo ocurrido para que la juzgara de oído y sin ninguna explicación de carácter autorral. Lo mismo ocurrió cuando Joyce llegó a su concepción de la epifanía y decidió que el final de sus cuentos tenía que ser evanescente.

El descubrimiento de los momentos epifánicos contribuyó enormemente a que Joyce integrara los recur-

sos de la poesía a la prosa narrativa. Las aliteraciones, la evocación musical de las palabras, los retruécanos, las onomatopeyas, las sinestias, las palabras telegráficas construidas por agrupamiento, los intertextos y las imágenes sonoras visuales y olfativas, así como el ritmo acaudalado del flujo mental lo acercaban paulatinamente al monólogo interior y al *stream of consciousness* que desarrollaría plenamente en el *Retrato*, en *Giacomo Joyce* y sobre todo en *Ulises*. Al intentar reproducir “los más delicados y evanescentes momentos” en la vida de sus personajes Joyce no tuvo más remedio que adentrarse en las palabras que se albergaban en la mente de sus protagonistas sin ton ni son. Mucho le sirvió haber leído *Han cortado los laureles* de Édouard Dujardin a quien, por supuesto, superó con creces en la realización de la técnica del monólogo interior. En ocasiones Joyce también se transfigura en un narrador omnisciente, una suerte de observador íntimo que no hace mayores juicios sobre lo narrado. Esta es la técnica que asumirían con el tiempo escritores como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Ernest Hemingway, Katherine Anne Porter y, más recientemente, Raymond Carver. Por todo ello a James Joyce se le considera como el autor que reinventó el género cuentístico durante el siglo XX. **U**



Sackville Street y O'Connell Bridge, Dublin

*José de la Colina*

# Su universidad fue la lectura

Silvia Molina

*José de la Colina recibió el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores a principios de este año por su libro De libertades fantasmas o de la literatura como juego. La novelista Silvia Molina escribe una carta de emocionada y agradecida lectora a un autor que con una prosa rica en matices ha reivindicado los poderes lúdicos del arte literario a través de distintos géneros.*

Muy estimado Pepe:

Deseo darle las gracias porque le debo muchas alegrías y reflexiones. Con su escritura no sólo he gozado sino que he aprendido de personajes, libros, épocas, cine, música, palabras... Y me he descubierto. Es tiempo de agradecerle su obra públicamente y felicitarlo por haber sido merecedor del Premio Xavier Villaurrutia.

Aunque lo conozco desde hace muchos años y siempre lo he apreciado, no he tenido el placer de pertenecer a su círculo de amigos ni a ninguna de sus tertulias que deben haber sido y son seguramente, si acaso siguen, divertidas y aleccionadoras; pero lo he leído, don Pepe, y por lo tanto lo conozco un poquito. Algo, pero lo conozco, aunque sólo sea una parte de usted, pero la más importante porque es la interior, la intelectual, la más profunda y al mismo tiempo la más juguetona.

Tal vez no sepa yo qué color le gusta, con qué navaja se rasura, dónde compra sus boinas, qué fruta prefiere, cuál es su restorán preferido..., pero sé que de niño leyó la colección Calleja y se dejó deslumbrar por la ampli-

tud de la Ciudad de México y sus volcanes, el maravilloso pan de dulce mexicano, los papatzules yucatecos y la XELA. Sé que le inquietan los libros que están dentro de los libros y las historias que están dentro de las historias. Sé de su admiración y su cariño por Pedro Miret, de su encanto por la música y de su preferencia por el jazz, de su amistad con Emilio García Riera y Jomi García Ascot con quien tuve el honor de hacer una serie de televisión llamada como su libro *Con la música por dentro*. Tan dulce, tan cortés, Jomi. Tan caballeroso y seductor.

Por usted he aprendido sobre los cafés que frecuentaron los españoles republicanos en el centro de la ciudad. Me hizo reír cuando cuenta que a mi paisano, Juanito de la Cabada, lo tomaban por compatriota los chinos del café Bucareli y le ofrecían chop suey y palitos para comer. Se han de haber reído como yo Emilio Prados, José Herrera Petere, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Rejano de verlo tamborilear su plato con los palitos.



Conozco por usted a algunos de sus personajes favoritos: ante todo don Quijote, el “rey de los hidalgos”, luego nada menos que el hada del Pinocho original, Fortunata, el capitán Nemo, Falstaff, Lord Jim y Porthos y el King Kong enamorado de la primera película... Y he podido darme cuenta de qué escritores lee (Stendhal, Proust, Stevenson, López Velarde, Pérez Galdós y Juana Inés —así, pediría usted, sin el “sor”—), qué le preocupa y cómo piensa respecto a algunas cosas.

Como ve, lo he seguido, don Pepe, porque, además, ha hecho la mejor biografía de su generación: mi esposo, por ejemplo, vio las mismas películas que usted en el cine club del IFAL y leía a los mismos autores que usted, que retrata con mucho sabor esos tiempos de juventud y luego de madurez: la Casa del Lago, con sus amigos Juan García Ponce y Salvador Elizondo, quien vio en una revista o libro que usted leía la semilla de *Farabeuf*, la foto que tanto lo impresionó. Y esa Ciudad de México de entonces y de ahora, nuestra desastrosa Esmóxico City, no es otra cosa que vida, la suya, sí, pero también, sin duda, la nuestra, nuestra historia.

Estoy al tanto de las penurias de su familia cuando la guerra, de sus exilios, de su llegada a México, un chamaco; de sus primeras chambas, jovencito, en la radio; de su desazón en aquella época en que se sentía español en casa y en la escuela, y distinto entre los mexicanos, entre sus amigos, aunque no pronunciara la zeta ni la ce. Un misterio del que usted ha contado cómo lo marcó para el bien de la literatura: “Esta ambivalencia, esta ambigüedad de mi situación, fuente de una irreductible inquietud, que no lamento porque creo que a final de cuentas me ha enriquecido, hace de mi visión del mundo, y por tanto de mi literatura, algo un poco aparte, que se resiente del sentimiento de la inseguridad, la fragilidad, la fugacidad de todo...”. Acaso por eso algunos de sus cuentos nos ponen en situaciones límite.

De todos es conocido su entusiasmo por el cine, lo que lo mantuvo ocupado mientras encontraba algo para vivir ante la presión de su padre —aunque fuera como usted, “libertario”—, para que sentara cabeza. Entiendo sus deseos de pintar o de actuar, de escribir o hacer usted mismo cine, hasta de guerrear... y comprendo que mientras encontraba el coraje, la fuerza, la práctica, se hubiera decidido finalmente por hablar de sus pasiones, de hacernos ver lo que usted veía en el cine, por explicarnos o hacernos sentir lo que usted encontraba en los libros.

No ignoro que no le gusta hablar de *Cuentos para vencer a la muerte*, pero traigo a colación ese libro, precisamente, porque usted lo descalifica, lo anula, se arrepiente tanto de él como de haber dormido con alguien que le hizo daño y por eso no lo recogió en *Traer a cuento*. Un primer libro fallido para usted, pero para sus lectores, la simiente de su obra, en la que nos ha dado una gran lección: “Todos somos exiliados o terminaremos en el exilio”. Vidas errantes son las que llevamos de aquí para allá, como usted, don Pepe. De periódico en periódico, de revista en revista, de la literatura francesa a la española, de la española a la americana...; pero con un pie firme en la tierra, que ha sido para usted esencial, un gran amor, una memorable fidelidad: su entrañable María, la que nunca le tuvo celos a Cyd Charisse, porque se sabe amada como ninguna.

Me he preguntado sobre sus amigos de juventud y los de los últimos años. Creo que entre los primeros estaba Guillermo Rousset, supongo que Rousset Banda a quien conocí en la cárcel, cuando le dieron la mención del Premio Villaurrutia, como un jaloncito para sacarlo. Me impresionó por lo que sabía y por lo que contaban que había sido su vida personal. Lo recuerdo también, claramente, al lado de Edmundo Valadés y Sergio Galindo, a quienes tanto extrañamos.

Dicen que la riqueza de los hombres está en sus amigos, ¿no es cierto? Pues usted ha contado con tantos y tan buenos, ya lo hemos visto. Tendríamos que nombrar

a Octavio Paz y Alejandro Rossi, así como a Eduardo Lizalde, Emilio Carballido y Fernando del Paso, en una larga lista. Y a propósito, alguna vez leí lo que dijeron de usted Octavio Paz, Alejandro Rossi (“un autor singular: su prosa es una de las mejores de México”; “goza de una prosa libre y a la vez un oído perfecto, carente de jergas muertas, con mucha serpentina y muy rica en miradas laterales”) y Adolfo Castañón en el prólogo a *Traer a cuento*. Elogios ciertos, justos, ya lo vemos ahora con el Premio Villaurrutia, que le llegó tardíamente pero que al fin le llega para que los escritores no tengamos ninguna deuda con usted.

Quiero decirle que descubrí en *Ven, caballo gris*, unos cuentos donde despunta su prosa exacta, y encontramos historias que nos duelen como es el caso, precisamente de aquel revolucionario que defiende lo único que le queda después de su lucha por el país mientras recuerda el indomable potro gris que vio una vez en Chihuahua. Luego llegó a mis manos *La lucha con la pantera* que me enseñó de la vida y de la lucha por el amor, *Los viejos*, *La tumba india* y *Viajes narrados* hasta que me regalaron su antología *Traer a cuento*, cuyo título me hizo sonreír, como me han hecho sonreír siempre su sentido

del humor y su ironía, su curiosidad sin límites que lo mismo se ocupa de Cervantes que de Snoopy.

De pronto me lo encontraba en Bellas Artes, ¿se acuerda?, o coincidíamos como jurados, fue cuando le conocí su carácter rotundo, su genio, que lo tiene. Con mayor razón lo busqué en las publicaciones donde acostumbra colaborar, en su blog. Ahí también lo he ido descubriendo. Detalles, pero detalles que hablan del hombre: como su amor por Polvorilla.

En sus otros libros, *ZigZag*, *Las medias fantasmas de leda R*, *Personerío*, *Portarrelatos* y *De libertades fantasmas* (dice usted que toda libertad es fantasma, que toda libertad es un juego literario) o *de la literatura como juego* he aprendido de usted que la literatura es, en efecto, un juego, pero hay que establecer las reglas. Y las suyas no son ideales sino puntuales.

Le agradezco la curiosidad y el espíritu juguetón, la ironía, la cultura sin límites, el tiempo feliz que me ha dado su lectura viendo que en sus reglas de juego admite lo mismo el relato, que el cuento, el ensayo, el pastiche, la parodia... En fin, apuesta por lo más importante: el juego.

Me declaro públicamente su admiradora. Muchas gracias por su escritura, SM. **U**



José de la Colina

© Javier Narváez

# La llegada del arte abstracto

Humberto Musacchio

*Con base en una búsqueda en los archivos hemerográficos, el periodista y escritor Humberto Musacchio reconstruye el momento en que se presenta, en la Ciudad de México, la exposición de Los Cuatro Azules: noviembre de 1931, fecha que marca el arribo a este país del arte abstracto europeo. La respuesta simplificada y burlesca de parte de la prensa completa el cuadro.*

*Ya no existe doctrina ni herejía.*

Paul Klee

El 24 de noviembre de 1931, *El Universal* informaba que esa noche, en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional, se realizaría “la solemne apertura de la exposición de los *Blue Four*”, Los Cuatro Azules, “nombre que designa al grupo que forman cuatro de los más eminentes pintores vanguardistas de la actualidad: Feininger, Kandinsky, Jawlensky y Paul Klee, consagrados por los más ilustres críticos universales”.

El anónimo redactor, basado en el respectivo boletín de prensa, se daba el lujo de predecir que “en los anales de las exposiciones celebradas en México, indudablemente la que hoy anunciamos ocupará un lugar y significación culminantes. La crítica europea ha hecho objeto a estos célebres pintores de las más encendidas alabanzas. Su prestigio descansa sobre bases de estricta probidad artística y en su producción se refleja uno de los avances más considerables para determinar los lineamientos definitivos del arte nuevo”.

No era menos encomiástica la nota de *Excelsior*, según la cual serían aproximadamente sesenta obras las que se expondrían, entre “óleos, grabados y litografías”. Agre-

gaba que habría números musicales, que Carlos Mérida expondría “algunas ideas sobre la obra de Klee” y el doctor Siegfried Askinasy dictaría una conferencia sobre el arte abstracto. *El Universal* concluía que aquella “bellísima colección de óleos, grabados, litografías y acuarelas... indudablemente, como en todas partes, apasionará a nuestros críticos de arte y al público conocedor. Los Cuatro Azules, repetimos, es la más insigne entidad creadora de obras pictóricas”. Del mismo tenor era la nota de *El Nacional* que, al igual que otros diarios, reproducía párrafos enteros del boletín de prensa.

Lo que no decían las notas periodísticas era que esa noche marcaba la muy tardía llegada a México del arte abstracto y que la ignorancia y la incapacidad para entender el fenómeno desatarían una agria polémica que tacharía la “desconcertante exposición” de inentendible tentativa de *snobs*, de tomadura de pelo, simulación, fraude, “gato por liebre” y “broma de mal género”. La crítica de entonces, cegatona y aldeana, era la misma que despectivamente llamaba “monotes” a las figuras de nuestros muralistas. Por eso no fue extraño que se lanzara a descalificar las obras de Los Cuatro Azules, a las que tildó de acertijos, logogrifos y extravagancias. Queriendo aparentar ingenio, a una pintura de Feininger la

llamó “huevo estrellado” y a un cuadro de Jawlensky lo bautizó como “queso de puerco”. Las cosas llegaron al extremo de exigir que se llevara a juicio a los responsables “de este desacato” que implicaba la exposición.

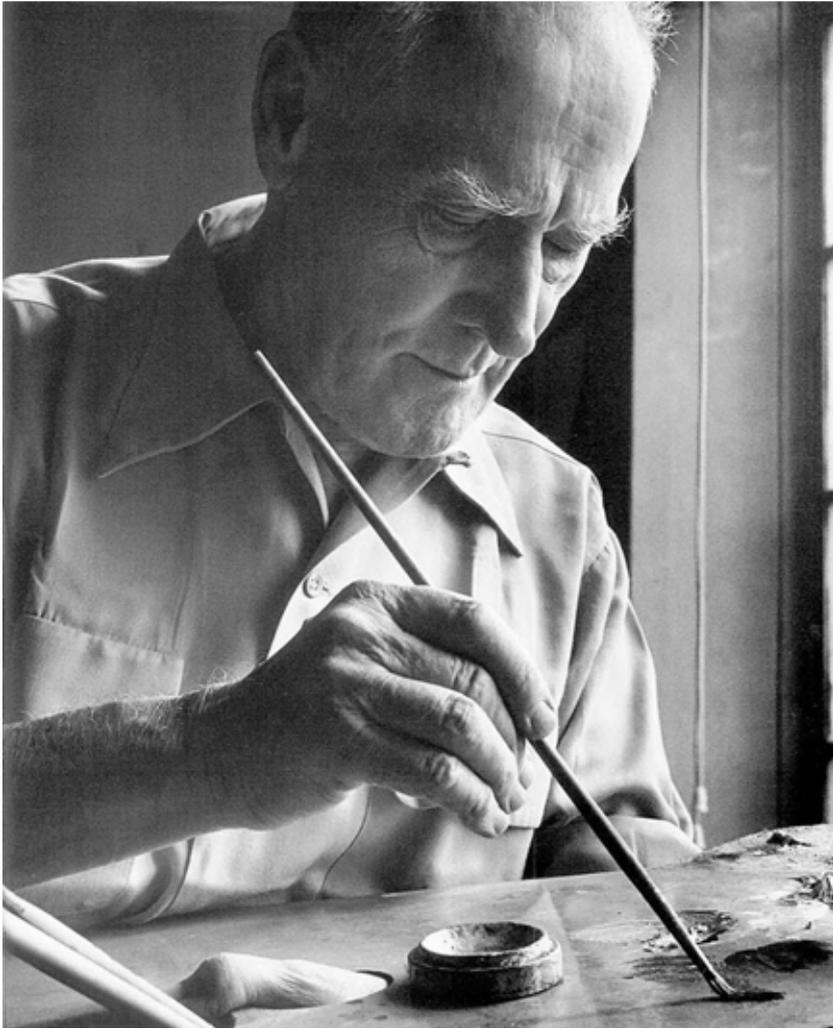
Los “culpables” eran Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, directores de la Sala de Arte de la SEP, quienes con el apoyo de Diego Rivera habían conseguido que Galka E. Scheyer, “representante en América del grupo Cuatro Azules”, trajera a México la colección de W. H. Clapp, director de la Oakland Art Gallery. En esa lógica, cómplices en la operación resultaban el otro Fernández Ledesma, Enrique, director de la Biblioteca Nacional, donde se montó la exposición, Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y hasta Ignacio García Téllez, rector de la Universidad Nacional. Todos ellos estuvieron presentes en la inauguración de la muestra, que fue acompañada de un programa que incluyó números musicales en los que, para ponerse a tono, se interpretaron composiciones de Eric Satie ante una “extraordinaria concurrencia” en la que había “distinguidos elementos artísticos nuestros”.

Los Cuatro Azules se llamaba el grupo formado en 1924 en Wiesbaden, lugar de residencia de Alexei Jawlensky. El nombre trataba de evidenciar la continuidad con El Jinete Azul (*Der Blaue Reiter*), movimiento que en 1911, en Múnich, había fundado el propio Jawlensky con Vassily Kandinsky, quien un año antes había producido una acuarela que fue su primera obra abstracta. El Jinete Azul era un nombre que hacía referencia a un cuadro impresionista de 1903 del propio Kandinsky. Los otros integrantes de Los Cuatro Azules eran Paul Klee, quien en 1912 participó en una exposición de El Jinete Azul, y Lyonel Feininger, que desde el mismo 1912 conocía a los otros tres.

El nombre, El Jinete Azul, evocaba al san Jorge que en los iconos rusos mata al dragón, el bien que vence al mal, lo que Kandinsky llevaba al plano del arte y hacía referencia al artista que libera a la sociedad de la decadencia. Con el mismo nombre ecuestre, Kandinsky y Franz Marc editaron un almanaque para “comunicar las nuevas formas que están floreciendo”, difundir “la nueva producción artística” y “convertirse en la voz que reúne a los artistas que forman parte de esta nueva era”.



Vasili Kandinsky, *El jinete azul*, 1903



Lyonel Feininger

La presentación del almanaque, que también incluía obras de Picasso, Van Gogh, Matisse y Kokochka, fue acompañada de una exposición que se mantuvo abierta en la galería múniquesa Thannhauser del 18 de diciembre de 1911 al 3 de enero de 1912. Las obras presentadas eran heterogéneas, pero la muestra ponía el acento en las producciones decididamente abstractas de Kandinsky, Marc y Delaunay. En febrero de 1912 se realizó una segunda exposición, esta vez de gráfica, y junto a los trabajos de El Jinete Azul se colgaron obras de Braque, Picasso, Malévich y otros artistas.

A fines de 1913 hubo otra muestra en la que por última vez participaron juntos los fundadores de El Jinete Azul, ya para entonces enredados en las querellas propias de los grandes egos. Hizo el resto la Primera Guerra Mundial, durante la cual murieron August Macke y Franz Marc, y aun la revolución rusa jugó un papel disgregador, pues Kandinsky, nacido en Moscú, en los primeros meses del régimen soviético se sintió llamado por su país y se convirtió en un activista que trabajó para llevar el arte a las masas, hasta que, hastiado de la intromisión de los comisarios, regresó a Alemania a fines de 1921.

En mayo de 1924, Galka Scheyer planteó a Kandinsky, Klee y Feininger, quienes entonces eran profe-

sores de la Bauhaus, promoverlos en Estados Unidos y representarlos para la venta de su obra. Kandinsky propuso agregar a Jawlensky y la señora Scheyer fue quien decidió presentarlos como Los Cuatro Azules para sugerir alguna relación con El Jinete Azul. Su tarea no fue fácil, pues la primera exposición, celebrada en la Daniel Gallery de Nueva York, fue un completo fracaso económico al no venderse obra alguna. Sin mucho éxito ella organizó después otras muestras, una en Alemania en 1929 y un par más en la costa oeste de Estados Unidos. Los resultados eran para desanimarse, pero lo había apostado todo por el cuarteto y no se daría por vencida.

El líder y animador de los Azules, *primus inter pares*, era Kandinsky. Considerado iniciador del arte abstracto, contaba que una vez entró en su estudio y vio “un cuadro enigmático, absolutamente incomprensible en su contenido y hecho exclusivamente de manchas de color. Finalmente —agregaba— lo comprendí: era un cuadro que había pintado yo y que había apoyado en el caballete cabeza abajo... Ese día, pues, entendí con claridad que el objeto no tenía sitio en mis cuadros y que, incluso, era dañino para ellos”. En su libro de 1911, *De lo espiritual en el arte*, obra clave en la historia de la plástica, dejó dicho: “Nos hallamos al principio de un camino que llevará a la pintura, atendida a sus propias fuerzas, a convertirse en un arte abstracto y a realizar finalmente una composición puramente pictórica”.

A partir de entonces empezó a disociar el color de las líneas, que de ese modo dejaban de contener áreas cromáticas definidas y sus masas de color se convirtieron en manchas transparentes (“permeables como ectoplasmas”, dice Eva di Stefano) o áreas definidas sobre las cuales sobrevivían aún ciertas figuras, más sugeridas que dibujadas. De estas experiencias extraería conclusiones en *Punto y línea sobre el plano*, obra de 1926, otro de sus trabajos de teoría pictórica donde establece que “en el arte como en la naturaleza, la riqueza de las formas no tiene límites”.

Kandinsky, pues, nutrió con teoría el abstraccionismo de los primeros años, pero sus ideas parecían demasiado audaces, no siempre comprensibles. No lo fueron para cierta crítica mexicana que ante la exposición de Los Cuatro Azules mostró su perplejidad, como un autor anónimo que pretendiendo ser gracioso escribió (25 de noviembre de 1931) en *Excélsior*: “A primera vista el espectador de esos trabajos se siente agobiado de incertidumbres, pues no se sabe si efectivamente los organizadores de esta exposición han querido tomarnos el pelo o si estamos dentro de un arte de tanta vanguardia que él ha ido a toda velocidad y nosotros nos hemos quedado en el mismo sitio en que nos dejó ese arte que tan demasiado abstracto, tan idea pura —como anoche dijo el señor Mérida—, tan brochas de aire, lo tenemos a larga distancia para poder comprenderlo en realidad”.

Para contribuir a esa comprensión, como lo consiguió *El Universal*, “el pintor Carlos Mérida disertó inteligentemente acerca de la personalidad y de la obra de cada uno de Los Cuatro Azules, informando al público acerca de su evolución y obras principales. Después de proporcionar interesantes datos al auditorio, terminó diciendo que los pintores mexicanos podían sentirse satisfechos por admirar obras como las expuestas, ‘que rompen con la monotonía de cuadros en que se repite un pseudo nacionalismo de jícaras de Michoacán’”.

Pero el redactor de *Excelsior* continuó imperturbable, señalando que el camino del arte debía de estar anchísimo para los esnobs “viendo esos acertijos”, si bien se curaba en salud al advertir que “esos óleos, acuarelas, etc., sean de tal ‘estructura atmosférica’ que no nos sea permitido apreciar tales excelencias si las comparamos con el ambiente más comprensible de las pinturas de Rivera, Mérida, Siqueiros y otros mexicanos”.

Al embozado periodista le asomó la cola del anticomunismo y el antisemitismo cuando embistió contra el doctor Siegfried Askinasy y su conferencia intitulada *Primera salida del Jinete Azul, en Munich, en 1911*: “sentado en su cátedra y hablando en español, será todo lo esteta que se quiera, pero no nos hizo el prometido ahorro de billetes del viaje a Nueva York o a Europa con sólo llevarnos por los callejones de la pintura contemporánea... Los judíos —que son autores de muchas turbulencias contemporáneas— saben hacer estupendos trucos con el gato para hacernos creer que lo que nos dan es liebre. Anoche sonó el nombre de Lenin en labios del doctor Askinasy y asomaron algunos otros nombres de la roja sinfonía rusa. El arte, ya hemos visto, es un sutil vehículo para las ideas”.

Askinasy, nacido en Odessa en 1880, era un hombre de múltiples talentos. A los 17 años había publicado su primer artículo sobre arte y ejercía profesionalmente la crítica. Era doctor en filosofía por la Universidad de Leipzig, tenía estudios musicales y en Múnich, donde vivió de 1910 a 1914, se interesó en el Siglo de Oro español y escribió el libro *Ensayos sobre el arte* que publicaría en San Petersburgo. Durante su estancia en Múnich presenció el surgimiento de El Jinete Azul, de modo que estaba bien pertrechado para disertar sobre el tema. Militante del Partido Social Revolucionario desde 1898, participó en la revolución que derrocó a los zares y fue diputado al Sóviet de Soldados de Petrogrado, pero dejó Rusia meses después, al consumarse la Revolución de Octubre. Se trasladó a Finlandia y ahí escribió *El origen del bolchevismo*, libro en el que expuso sus diferencias con el partido de Lenin. Durante algunos años se dedicó a viajar por las aldeas de Rutenia, región compartida por Ucrania y Polonia, donde realizaba proyecciones de cine y dictaba conferencias sobre esta manifestación artística. En

1925 se instaló en París y ahí escribió *La música como impresión y como expresión* y profundizó en sus conocimientos sobre el México prehispánico.

En 1929, por solicitud del presidente Emilio Portes Gil, Askinasy redactó un informe sobre cine educativo, con lo que ganó una invitación del gobierno para venir a México a organizar la producción de películas con fines educativos, las que se harían llegar a todo el país. Fue así como pisó suelo mexicano el 7 de noviembre de 1929. Por alguna razón no pudo concretar su proyecto, que finalmente se le asignó a Jorge Enciso, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes, del que Askinasy sería un técnico más. Como compensación, le fueron encargados algunos estudios sobre poblaciones indígenas y se le abrieron las páginas de *El Nacional*, el diario del partido gubernamental, donde el sabio ucraniano escribiría sobre temas culturales. En México, además de dictar conferencias, publicó cinco libros: *La escuela racionalista de Tabasco*, *El problema del socialismo en México*, *El problema agrario en Yucatán*, *El mestizaje en América* y *México indígena*. Murió en el Distrito Federal el 29 de agosto de 1939.

Askinasy era indudablemente un hombre de amplia cultura y con el ojo entrenado en las antiguas y nuevas manifestaciones artísticas. De acuerdo con *El Universal*, en su conferencia

se remontó a los años anteriores a la guerra, cuando acababan de ser escuchadas, con asombro, “las resonancias del famoso manifiesto del pintor italiano Marinetti, artista y hombre moderno”; cuando Pablo Cézanne en París rompía con “el principio pictórico subjetivo e ilusionista de la gran escuela de los impresionistas”; y era seguido por Picasso y Ferdinand Hodler.

En Baviera surgió entonces Kandinsky, que reunió en torno suyo a varios pintores para publicar una revista titulada *El Jinete Azul*, de contenido tan extraño como su nombre.

El doctor Askynnasi [*sic*] refirió cómo se puso en contacto con aquellos jóvenes que buscaban nuevas orientaciones y que más tarde triunfaron plenamente.

Continuaba *El Universal* citando a Askinasy: “lo que verá el público en esta exposición no son pinturas en la acepción común del vocablo. No encontrará paisajes ni retratos del señor Fulano o la señora Zutana, ni árboles o flores, ni damas vestidas de rosa o de azul; tampoco hallará anécdotas contadas en lenguaje colorístico, ni pastorales o dramas conmovedores representados con el estremecedor naturalismo de una sala de jurados. Y llámense estas obras ‘improvisaciones’ o ‘composiciones’ o traigan cualquier otro nombre, son lienzos extraños, desconcertantes para el público espectador; son obras ‘sin sentido’ o ‘insensatas’ como suelen



Alekséi von Jawlensky, *Autorretrato*, 1912

calificarlas los muy respetables y gotosos representantes de la crítica moderada y tradicional”.

El anónimo reportero de *El Universal* informaba que el conferencista,

después de hacer notar, humorísticamente, que “es casi cuestión de moda burlarse del arte moderno” y de referir algunas anécdotas interesantes, pasó a hablar de las exposiciones de París, que nada nuevo contienen, de los impresionistas que insisten en repetirse copiando la naturaleza. Para liberarla de esa esclavitud, dijo, lanzó Kandinsky su grito de guerra: “la pintura es una composición como lo es la música”.

Para concluir, advirtió que “discursos infinitos se podrán pronunciar y escribirse tomos enteros en pro o en contra de estas nuevas tendencias en el arte moderno, que dominan actualmente los espíritus de las generaciones contemporáneas de pintores”. Y añadió, refiriéndose a Los Cuatro Azules, que fueron los precursores necesarios: “tras ellos ha de venir el redentor que bautizará en fuego y Espíritu Santo, y entonces, después de la lucha por la Tierra nueva y el Hombre nuevo, resueltas ya las contradicciones y antinomias de nuestra vida actual, de

las que habla Kandinsky, sólo entonces despertará la alborada del nuevo arte sintético y monumental”.

*El Nacional* también citó textualmente pasajes de la conferencia de Askinasy:

La pintura, que desde el Renacimiento trata de conquistar el mundo exterior aprisionándolo en formas y colores de un absorbente naturalismo, parece haber logrado su objeto. Este mundo de formas y colores se encuentra ya, dócil, bajo su férula. Se apoderó hasta de la luz, que es la única realidad para el ojo humano: la ató, la descompuso y la realizó de nuevo en el relativismo inconstante de las sensaciones visuales...

Y a pesar de todas estas brillantes conquistas del impresionismo, el pintor quedó en un vacío absoluto. Dentro del naturalismo, cuyo remate brillantísimo es el impresionismo, el mundo real dejó de existir. Sólo quedaron las sensaciones retinales del pintor: un espejismo fantasmagórico que refleja, no la realidad exterior y el material que el arte trató de captar con el cedazo cribado del método naturalista, sino las efímeras visiones del pintor.

Lo dicho por Askinasy tenía un evidente tono didáctico y estaba expuesto con brillantez, pero la pequeña crítica nacional no estaba dispuesta a abrir las entendaderas. El día 27 *Excelsior* continuó con su campaña desde los encabezados: “Han puesto verdes a Los Cuatro Azules...”, “No han entendido ni pizca de las obras de esos raros pintores”. La nota decía que “la desconcertante exposición de Los Cuatro Azules” había causado “la alarma del público que no se deja tomar el pelo tan fácilmente en cuestiones de arte, a pesar de las tentativas de los *snobs*, de los rastacueros que creen que con presentarnos rompecabezas nos comunican un nuevo calosfrío espiritual”.

Luego descalificaba a Francisco Díaz de León, Carlos Mérida y Gabriel Fernández Ledesma y los acusaba de haber presentado “con una habilidad espantable”, algo que sólo era

simulación, falta de seriedad artística y fraude... porque cualquiera que vaya a conocer los trabajos que con el nombre de acuarelas, óleos y litografías figuran en el catálogo de Los Cuatro Azules, se dará cuenta inmediata, sin violentar su espíritu, de que se trata de una broma de mal género, hecha con toda premeditación, alevosía y ventaja. Premeditación porque ya no estamos en los tiempos en que se daba a tragar ruedas de molino; alevosía, porque se está consumando este grave delito —que por desdicha nuestra no cabe en la sanción penal— en un lugar público, donde nadie lo esperaba; y ventaja, porque se aprovechan elementos oficiales que paga el pueblo mexicano

para hacerle bromas al buen gusto de quienes están obligados a vigilar por los fueros de éste.

El redactor, que no daba su nombre, seguía escupiendo su ignorancia y daba por muerto el abstraccionismo:

Basta leer las noticias biográficas que aparecen en el catálogo de esa exposición para darnos cuenta de que las “obras maestras” que se han traído desde California en calidad de préstamo —por fortuna para México— pertenecen a una época de la pintura en que lo abstracto, lo impersonal, la pura idea —que no es lo mismo que la idea pura— preocupaba intensamente a los que entonces revolucionaban no sólo en la pintura sino en las letras... Son, pues, noticias que nos quieren dar como nuevas, pero que ya tienen su respetable edad. Hecho el balance de aquellas inquietudes estéticas, nos encontramos con que impresionismo, cubismo, simplismo han tenido que ceder el paso a una reacción de la cultura en el arte, a un movimiento de equilibrio en el que no todo puede ser formas y colores, álgebra esotérica, logogrifo, cábala... esas cosas ni sus autores las entienden.

En la sección Editoriales Breves, la exposición daba pretexto para desplegar el rabioso anticomunismo que caracterizaría por décadas a *Excelsior*: “En México y en otras naciones, ciertos grupos de seudointelectuales y de seudoartistas creen o fingen creer que una civilización o una cultura nuevas, que en Rusia tienen asiento, redimirán al mundo de sus errores y faltas... y se quedan estupefactos ante las extravagancias de los pintores ‘azules’, que nos ‘toman el pelo’ y se ríen de nuestra candidez, infantil y cursi al mismo tiempo” (28 de noviembre de 1931).

Diego Rivera, autor del texto para el catálogo de la exposición, escribió llevando agua a su molino que “el público encontrará, en las bellas obras de estos cuatro pintores célebres de la supervanguardia europea, la confirmación por comparación, de la alta calidad de cierta producción de arte instintiva y espontánea, por esto la más pura y la más alta del pueblo de México”.

“Kandinsky es el más realista de los realistas porque es enteramente imaginativo”, escribió Diego, a lo que respondió también en *Excelsior* José F. Elizondo: “Las cosas que dice uno por no saber qué decir”. Elizondo firmaba como *Pingüino* y después de admitir que se había “metido de rondón” a la sala donde estaba la muestra de Los Cuatro Azules, le hacía honor al carácter zoológico de su seudónimo.

¡Santa Claus! ¡Qué pesadilla! Me arranqué de corto y ceñido sobre el primer recomendado, el azul Feininger. En su lote hay tres cuadros que resultan: *Entrada al puerto*, *Poesía de sol* y *Pueblo de Nermsdorf*.



Paul Klee, 1911

¡Mentira! Nada de eso. La *Entrada al puerto* es una colección de pajaritas de papel. *La puesta de sol* es huevo estrellado o frito, como ustedes quieran comerse eso, y el *Pueblo de Nermsdorf*... Yo no sé dónde queda ese pueblo, pero compadezco con toda mi piedad a los que viven en él.

El “Azul” Jawlensky presentó un sabroso “queso de puerco” que él llama *Flor venenosa*, varias *Variaciones sobre el tema de un paisaje* que seguramente las pintó para que dijeran eso de que “hace música” con los colores, y realmente como variaciones de flautín están muy bien pintadas.

¡Ah! Además tiene más que él llama *Visiones* y que si no las llama él se las llama el público. Efectivamente, son unas verdaderas VISIONES.

El tercer “Azul” es el señor Kandinsky. Vean ustedes los títulos de sus cuadros y ya se darán una idea: *Geometría*, *Conexión*, *Organización* y *Gravedad aligerada*... Después de eso, ¿pa’ qué hablamos?

El cuarto “Azul” —no es habitación— es el señor Paul Klee. Es decir, era azul, pero después de lo que han exhibido ahí de él, ha cambiado de color porque me consta que los estaban poniendo de “oro y azul” los visitantes... Estoy, como vulgarmente se dice, “entre azul y buenas noches”.

Esa crítica se negaba incluso a conceder al arte nuevo el beneficio de la duda, pero frente a tanta estulticia hubo críticos que buscaron comprender el fenómeno que estaba ante sus ojos. Un columnista de *El Universal Ilustrado* (3 de diciembre de 1931) intentó una analogía para mostrar el orden que ofrecía la nueva pintura. Bajo el título “El esqueleto del Akron” publicaba cuatro fotos del esqueleto o armazón de un dirigible, de las que decía:

En estas fotografías, donde el desorden aparente desconcierta al profano, el ojo avezado a contemplar las audacias plásticas, sean éstas sencillas o complejas, ha de gustar de un interés y de una emoción estética, auténtica, que las fotos poseen. Y este interés y esta emoción plástica no radica en la razón de ser de las fotografías. Radica en su mera objetividad. No nos importa su destino mecánico ni su finalidad aérea... Plásticamente, su valor estriba en la combinación de sombras, en los vigorosos claro-oscuros que reclaman nuestro interés óptico sin saber por qué. Por su interés entrañable y auténtico. Porque sí.

Luego, ante una gráfica del esqueleto del dirigible, decía que “cuando las cosas se sitúan fuera del radio visual de vértice inalterable, el objeto, por ley de refle-

xión, se descompone, se desarticula, se desorganiza en lineamientos, luces y sombras, en proyecciones absurdas”. Agregaba que la fotografía era “una realidad auténtica” pero que no lo parecía porque “el objetivo fotográfico... en este caso ha hecho aquí de pintor surrealista. Sin eludir una sola condición verídica, se ha situado desde un punto en que su visión parece a los demás un absurdo”, pues la realidad, “existiendo, puede ser escamoteada por un sentido estético de selección”, de lo que concluía “que el ojo profano que se asusta de Los Cuatro Azules es un ojo de limitado radio de visualidad. Hay que cultivarlo más”.

También en *El Universal Ilustrado* (diciembre de 1931), A. F. B. (Adolfo Fernández Bustamante) firmaba el texto “Algo sobre Los Cuatro Azules”, con el *balazo* “Las últimas exposiciones... incomprensibles”. Aparecía un grabado de la exposición y, pese al título o por eso mismo, el autor desplegaba un saludable afán didáctico mediante el diálogo imaginario entre un impugnador de la muestra y un defensor. El primero empezaba advirtiendo: “Yo no soy un lerdito completo. Yo he gustado de las exquisiteces de Picasso, de los atrevimientos de Rivera, de las grandes concepciones de Orozco, pero esto...”. El defensor respondía: “esto no es tan moderno como Picasso, esto es de 1915, aproximadamente, de cuando el cubismo y el dadaísmo... además de tener aciertos cromáticos notables”.

En otra parte, el defensor dice: “en esto hay armonía de línea y de color, y esa armonía abstracta es la que produce la emoción estética. Así como para entender determinada música hace falta preparación artística, así también para comprender a estos pintores es forzosa la preparación...”, a lo que respondía el impugnador: “Quedamos entonces que el arte es...”. El defensor: “Para minorías, a no ser el arte popular, que tiene su característica especial de vulgarización, de popularización”. El impugnador: “¿Y usted puede decirme qué significan estos cuadros?”. El defensor: “Nada y mucho. Nada, porque no representan en su mayoría cosas vistas; mucho, porque dan ideas armónicas de pensamientos, de estados de alma, a través del color o de la composición de las líneas...”.

La argumentación de Fernández Bustamante retomaba conceptos de Joaquín Torres García, miembro del grupo ¡30-30!, quien destacaba que lo importante era “lo intrínseco de cada obra (impenetrable a todo razonamiento)”. El mismo autor se oponía a quienes caen en el error de desdoblar “la obra en fondo y forma... estableciendo una dualidad que no debe existir”. Para él, “una obra de arte jamás describe nada”, sino que es, “en su aspecto, unidad”. Por eso, seguía, “el artista moderno de hoy ha podido suprimir el ‘motivo’ y hacer pintura apoyándose solamente en elementos plásticos, a veces no figurativos, abstractos... Así ha nacido una



Vasili Kandinsky

pintura que necesariamente tenía que ‘desconcertar al público’, y no menos a esos críticos a quienes nos hemos referido, y que, sin la fina percepción necesaria, han pretendido guiarle”. De este modo, para Torres García, al suprimirse “todo intento de descripción, y a la vez toda dualidad de la obra... desde ese momento ya no se pintaron cosas: se hizo pintura”.

Pero más allá de conocimientos y argumentos que ya circulaban en el México de la época, lo que predominó fue el desconcierto, aun sobre las mejores intenciones. Por ejemplo, José Córdoba, en su columna *Radiogramas* de *El Nacional* (27 de noviembre de 1931), abordaba la exposición y tildaba las obras de “impentrables a veces, a ratos comprensivas”, y asentaba que los comentarios a los lienzos que estaban en exhibición eran variados: “ya la excomuniación incondicional de los académicos, que sólo encuentran belleza en las tarjetas postales, y que creen que el arte es uno, y que todo lo que de ese criterio se salga es una herejía; ya la admiración glacial y diplomática, en la que se sustituye la ignorancia por la sonrisa, como dice Jarnés, de tantas personas que cruzan frente a los cuadros impasibles”. Y seguía Córdoba:

Nosotros nos divertíamos sutilmente, viendo los extraordinarios esfuerzos de algunos concurrentes optimistas por sobreponerse a los vahídos y desfallecimientos cardíacos que los asaltaban frente a esta comarca desconocida en los viejos mapas de la pintura.

Con un criterio puramente literario, despojado de toda pretensión técnica, son particularmente notables, aun para los profanos, las cabezas de Jawlensky que, hechas en dos o tres líneas y salpicado su litoral con los más armoniosos colores, producen una gran emoción, lo mismo que los dibujos de Paul Klee, de quien dice Diego Rivera que ninguna obra, como la de este pintor, puede ser motivo de emoción para los más refinados y para los más ingenuos.

En resumen, la impresión que nos produjo esa galería fue una mezcla de extrañeza, de incomprensión, de maravilla, de emoción; todo lo cual nos lleva a desear que se dé impulso a estas manifestaciones del espíritu del mundo.

El abstraccionismo, pues, había llegado, pero tardaría en sentar sus reales en el arte mexicano. La escuela mexicana estaba en el cenit y no había más ruta que la suya. Pocos creadores se atrevieron a salirse de ese camino, así fuera tentativamente, como Julio Prieto, que en 1934 publicó en la revista *Fábula* un trabajo en estencil llamado *Golfo de México*, tímido intento abstraccionista, o el fotógrafo Agustín Jiménez, que en sus procesos de búsqueda intentó composiciones que bien pueden considerarse abstractas.

Con Agustín Lazo ocurrió algo singular. Como se sabe, los caballos son un motivo recurrente en su obra y varios de ellos los pintó en azul. Este artista debió conocer algo de El Jinete Azul, pues en los años veinte, dice James Oles, hizo “dos largos viajes” por Europa y entró en contacto con las tendencias de vanguardia, si bien se mantuvo ajeno al abstraccionismo. Aun así, Jorge Cuesta, al inaugurar en 1932 una muestra del propio Lazo, en su discurso dejó caer conceptos que muy bien pudo suscitarle la exposición de Los Cuatro Azules del año anterior. Cuesta dijo cosas como que “el arte se ha convertido en abastecedor de realidades, como si la realidad nos hubiera faltado de repente”, señaló que la pintura era “una especie de fantasía de la razón” y que en la obra “es la razón la que divaga, es la razón la que sueña (y) no tiene otra razón a que obedecer para explicarse; obedeciéndose a sí misma se da ya razón de sí”.

Cuesta fue más lejos: “Una pintura profunda —dijo— es una pintura en la que no hay una continuidad ideal; es una pintura esencialmente discontinua. Quiere decir que cada contorno no se sigue en el mismo plano, sino que es como el tajo de varias capas geológicas sobrepuestas; quiero decir que el color no es resumen de la unidad de los cuerpos, sino el análisis de sus diferencias más recónditas”.

De algo habrá servido el llamado de Cuesta a abrir la inteligencia y la sensibilidad al arte nuevo. En mayo de 1933, también en la Sala de Arte de la SEP, se presentó una exposición de maestros alemanes que iba de Dürero hasta Feininger y Kandinsky, un conjunto —reseñó *El Nacional*— de “dibujos, grabados, xilografías y litografías” en donde había obras de “los impresionistas, los expresionistas, los cubistas y los que podríamos llamar sintetistas, que marcan el último aspecto en este arte”. La inauguración corrió a cargo de Jesús Silva Herzog, subsecretario de Educación Pública, y la atestiguó el embajador alemán, lo que seguramente le dio a la muestra un aire de respetabilidad que la dócil prensa de la época no se atrevió a poner en duda. Esta vez no hubo la feroz crítica de dos años antes ni el escándalo derivado de la incomprensión, pero pasarían más de tres décadas para que el arte abstracto obtuviera carta de naturaleza.

Juan García Ponce (*Sábado*, 16 de noviembre de 1991) declaró que en el Salón Esso y en Confrontación 66, “nosotros [quienes no eran seguidores de la escuela mexicana] aprovechamos la oportunidad para que por primera vez en México fueran premiados dos artistas abstractos en pintura, Fernando García Ponce y Lilia Carrillo, [y] uno de escultura: Olivier Seguín. Eso fue un escándalo...”. Tan lo fue, que la inauguración en el Museo de Arte Moderno fue interrumpida a golpes por los inconformes, pero “el arte de México nunca volvió a ser el mismo”. **U**

# Treinta años sin Foucault

Ignacio Carrillo Prieto

*Perteneciente al Instituto de Investigaciones Jurídicas de nuestra Universidad, el autor de este ensayo hace una revaloración de la obra Vigilar y castigar, del filósofo francés Michel Foucault, quien falleció hace 30 años, y subraya el impacto que este libro seminal provocó en los estudios del derecho penal a partir de sus consideraciones sobre las estructuras sociales del castigo al delincuente.*

¿Y pensar que hubo quien (Baudrillard) predicaba “olvidar a Foucault” al mediar los ochenta! ¿Cómo olvidar la obra sinfónica de este gran compositor de ideas? ¿Quién como él osó poner en crisis el pensamiento institucional, entendido por tal el que surge de las propias estructuras sociales como también el que las pretende descifrar legitimándolas? ¿Cuál otro sino él hizo votos perpetuos para erigirse en su propia criatura y no ocultó sus preferencias e inclinaciones más personales, viviendo a su aire, entre Estados Unidos y Francia, aplaudido y halagado en ambos hemisferios? ¿Dónde encontrar una suma enciclopédica de las dimensiones de la suya y de semejante incisividad y agilidad escritural?

Hace treinta años, el sida derribó su frágil humanidad y la redujo a cenizas; algunos lo habían intentado durante la vida del autor de *Les mots et les choses*. Es hora de recuperar el *élan* crítico y antiautoritario que singularizó esa suerte de *skinhead* de la filosofía francesa, pues sus hipótesis, intuiciones y deducciones pueden ser revitalizadas en la reconstrucción de un discurso abierto y dialogante, riguroso pero alado y veloz, imaginativo y sugerente, apto para las horas de crisis, las nuestras de hoy, que exigen repensar naturaleza y sociedad para hacer que ambas sobrevivan de otro modo, uno no permanentemente conflictual, sin negar antinomias y contradicciones sino asumiéndolas en prosecución sintética.

De Foucault se ha escrito mucho y en todos los tonos, por lo que resulta ridículo el empeño que algunos especialistas desde la placidez de los prados fragantes de sus claustros han puesto en descalificarlo y borrarlo de la pléyade de los mayores intelectuales franceses de todos los tiempos. Si fuera, como quieren aquellos, un necio, ¿de dónde y por qué monografías, ensayos, retratos y contrarretros suyos, glosas, refutaciones, exégesis y comentarios a su obra, tantos que llenarían una biblioteca? Otros, como Habermas, con mayor penetración, con más perspicacia, han sentenciado defectos en su método y en sus fuentes que, sin embargo, no autorizan a archivarlo sin más en la gaveta de los filósofos “de temporal”, como parece haber ocurrido con “la nueva filosofía”, a lo B. H. Lévy y a lo Glucksmann.<sup>1</sup>

Puedo recordar todavía que, allá por 1977, en el Instituto de Investigaciones Jurídicas, reducido al cuarto piso de la Torre de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, leíamos Raúl Necedal y yo al Foucault de *Surveiller et punir* para escándalo, amistoso e irónico, de Tamayo y Salmorán, kelseniano irreductible, a

<sup>1</sup> Un espléndido conjunto de ensayos para el trigésimo aniversario es el contenido en la edición *hors série* de *Sciences Humaines*, número especial 19, de París ([http://www.scienceshumaines.com/michel-foucault\\_fr\\_534.htm](http://www.scienceshumaines.com/michel-foucault_fr_534.htm)). Aquí lo hemos aprovechado frecuentemente.

quien le parecía una literatura muy cercana al cuento, conminándonos a estudiar los *haut problèmes* del viernes su favorito y dejarnos de juegos verbales, de chispazos geniales pero inconexos, de la opulencia de Foucault. Por supuesto no le hicimos caso y sí en cambio convinimos que, le gustara a él o no, el tema del castigo legal, la prisión y el tribunal eran ahí esclarecidos brillantemente: un deslumbramiento intelectual, sólo comparable a las lecturas proustianas en Lovaina, durante un demandante posgrado en aquellas regiones, sabias y (religiosamente) estrictas en clave académica: en ambos autores, de muy distinto modo, hay una voluntad de saber, de describir, de disectar, ambos entomólogos de la especie; atraídos por la fascinación de los deseos de la condición humana, incluido el deseo teórico. Por igual, son grandes traductores de los resortes más ocultos del rito y los mecanismos sociales, de lo que ocurre *dentro y fuera* de la institución, de los linderos siempre imprecisos de la infracción social y de la dimisión interior que agobia a muchos hombres, delincuentes y jueces por igual.

A diferencia de Proust, Foucault no tuvo que esperar décadas para ser conocido, leído, comentado, famoso. Lo fue casi desde un principio, es decir, desde su tesis *normaliene* de 1961, la *Historia de la locura en la época clásica*<sup>2</sup> en cuyo prólogo renunció “a la monarquía del autor”, que pretendiera imponer su ley al lector, un texto demolidamente breve. Que convendría tener presente cada vez que, terminado el texto principal, su autor intenta hacerlo presentable y atractivo, un plus que el prólogo, ningún prólogo, es incapaz de conferir.

Su formación filosófica, a pesar de los feos que le hizo Sartre, fue rigurosa aunque sesgada por la psicología y contó con la presencia amistosa de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron. Su estancia sueca, en Upsala, lo transforma para regresar a Francia con aires de dandy, al volante de un Jaguar blanco. Lee y comenta a Chateaubriand y a Genet, lo que dice mucho de la amplitud de su gusto y lo dilatado de su horizonte intelectual y literario, asombro de los académicos de departamento y sección. Escandalosamente heterodoxo, es expulsado de Polonia y su notoriedad aumenta como se incrementa, a raíz de este manotazo, su disgusto por “lo comunista”, es decir, por ese socialismo gris y monótonamente opresivo y entristecedor, que nunca llegó a convencerle y que terminó siéndole francamente repulsivo, escandalizando otra vez a la *gauche* de la Rive del mismo nombre, a quien, por su parte, desagradaban la megalomanía y agresividad del filósofo venido de provincias, sin percatarse de que ese mal humor era más que eso, era un “malestar en el mundo” efecto de la “anormalidad”,

<sup>2</sup> La primera edición francesa es de 1964. La primera edición en español, en traducción de J. J. Utrilla, fue en el FCE en 1967, en dos tomos.



Michel Foucault

de su “enfermedad” que se convirtieron en el motor principal de su obra teórica, en la que propuso otra mirada a conceptos cuya legítima acuñación nadie ponía por entonces en duda, excepción hecha de una “antipsiquiatría” popularizada con excesiva rapidez sin grandes ni sólidos cimientos. Foucault ya había recorrido antes esos senderos imprecisos en una pequeña obra, *Mala-die mentale et personnalité* (1954).

Pero de ahí a la *Historia de la locura* hay un gran trecho pues es entonces cuando describe y analiza El Gran Encierro, la *Institución* medicopsiquiátrica y sus prácticas estériles, perversas y caprichosas. Aun mayor era la distancia que lo separaba de la obra en que levantó el pedestal de su fama y nombradía: *Les mots et les choses* (1966) en la que postulaba que a partir del XVI había surgido una nueva *episteme*, fundada en la representación y el orden en la que el lenguaje ocupa el lugar privilegiado. (Es la década del lenguaje y en Jurídicas teníamos interminables debates sobre derecho y lenguaje, “operadores deónticos”, “conceptos marco” y otras sutilezas, en medio de periódicas tormentas de positivismo jurídico y neokelsenismo: Foucault no llegaba sino para alimentar aquella hoguera que no era sólo de vanidades).

Declaró a *La Quinzaine littéraire*: “Hemos conocido a la generación de Sartre como una generación valiente y generosa, que tenía pasión por la vida, la política, la existencia. Pero nosotros hemos descubierto otra cosa, otra pasión: la pasión del concepto y de lo que yo desig-



naría ‘el sistema’”. Sartre reaccionó airadamente, denunciando al *incomprometido* y la supresión de la historia y la praxis en sus conceptualizaciones fragmentarias. La fundación del experimento universitario de Vincennes lo convirtió en profesor de filosofía, al igual que a Lyotard y a Deleuze pero acabó aburriéndole el *perpetuum mobile* de la academia “revolucionaria” y en 1970 optó por el Collège de France en una cátedra inolvidable, *Historia de los sistemas de pensamiento*, cuya lección inaugural es *L'ordre du discours* (1971).

En la escena política monta con Defert el Groupe d'Information sur les prisons (GIP) para darle voz a los reclusos (iniciativa que convendría intentar en estos tristes trópicos, rebosantes de prisioneros sin sentencia, abstracción dolorosa e inatendida).

A los historiadores del derecho y a los profesionales del saber jurídico les irritaba que Foucault desmontara “la sombría fiesta punitiva”: la normativa, el procedimiento, la ejecución de la sanción fueron expuestas a la mirada pública por obra de alguien ajeno a las disciplinas jurídicas, que no pedía permiso de entrar al sacro recinto de la ley penal. A ninguno dejó indiferente *Surveiller et punir* (1975); el revuelo que produjo todavía resuena en la criminología y su prestigio ya no dejaría a Foucault,

hasta sus últimos días, formando la figura central de aquella *deuxième gauche* que se empeñó en la abolición de la pena de muerte y por la causa de los *boat people*.

Jean-Claude Monod, sólido profesor parisino, ha propuesto “las metamorfosis de Foucault” postulando que pueden distinguirse en él cuatro momentos: el del historiador de la psicología, el del genealogista de las instituciones disciplinarias, el del arqueólogo del saber y del pensador de la subjetividad. Es la segunda de esas etapas la que atrajo a los investigadores del derecho penal y la criminología, dos saberes hiperjerarquizados con arrogancia singular. En su momento poco impacto causó en profesores y tratadistas, acomodados entre conceptos y teorías alambicadas e infértiles, deducidas de dogmas y presupuestos acrílicos y envejecidos. La reforma penitenciaria mexicana, obra meritoria de los setenta, no pretendió nada que fuera más allá de las doctrinas al uso aun cuando hay que reconocerle sus motivaciones humanitarias. La crisis de la prisión ha sido velada recurrentemente con discursos y silencios, hoy más estos que aquellos, pero ahí está, hasta en el cine nacional más reciente, el de *Presunto culpable*, que sólo levantó alguna ampolla sin mayores consecuencias, fugaz escándalo, instantáneo éxito y después... olvido y ¡a otra cosa! Pero con Foucault no resultaría fácil hacerlo así, entre otras cosas porque sería muy poco elegante y pobremente académico ignorarle.

Pero lo de veras importante es la resultante de la crítica a la institución penal penitenciaria que ofrece *Surveiller et punir*.<sup>3</sup> Suplicio, Castigo, Disciplina, Prisión, las cuatro grandes áreas en que la obra, dramática y claustrofóbica, se representa.

Cuando el castigo dejó de ser teatro, todo lo que podía llevar consigo de espectáculo se encontrará afectado de un índice negativo. Como si las funciones de la ceremonia penal fueran dejando progresivamente de ser comprendidas, el rito que *cerraba* el delito se hace sospechoso de mantener con él turbios parentescos: de igualarlo, si no de sobrepasarlo en salvajismo, de habituar a los espectadores a una ferocidad de la que se les quería apartar de mostrarles la frecuencia de los delitos, de emparejar al verdugo con un criminal y a los jueces con unos asesinos, de invertir en el postrer momento los papeles, de hacer del supliciado un objeto de compasión o de admiración... La ejecución pública se percibe ahora como un foco en el que se reanima la violencia.

Entonces hubo necesidad de esconder, ocultar, encerrar a piedra y lodo el castigo bajo una conceptualización jurídico-antropológica, que llega hasta Kelsen:

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, traducción de A. Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1976.

es la certidumbre de ser castigado y no ya el teatro abominable lo que debe apartar del crimen... A partir de este momento, el escándalo y la luz se repartían de modo distinto; es la propia condena la que se supone marca al delincuente con el signo negativo y unívoco; publicidad, por lo tanto, de los debates y de la sentencia (que hoy pretendemos asegurar con la oralidad), pero la ejecución misma es como una vergüenza suplementaria que a la justicia le avergüenza imponer al condenado; mantiénesse, pues, a distancia, tendiendo siempre a confiarla a otros y bajo secreto. Es feo ser merecedor de castigo pero es poco glorioso castigar. De ahí ese doble sistema de protección que la justicia ha establecido entre ella y el castigo que impone. La ejecución de la pena tiende a convertirse en un sector autónomo, un mecanismo administrativo del cual descarga a la justicia; esta se libera de su sorda desazón por un escamoteo burocrático de la pena... Hay en la justicia moderna y en aquellos que la administran una vergüenza de castigar que no siempre excluye el celo; crece sin cesar: sobre esta herida, el psicólogo pulula así como el modesto funcionario de la ortopedia moral.

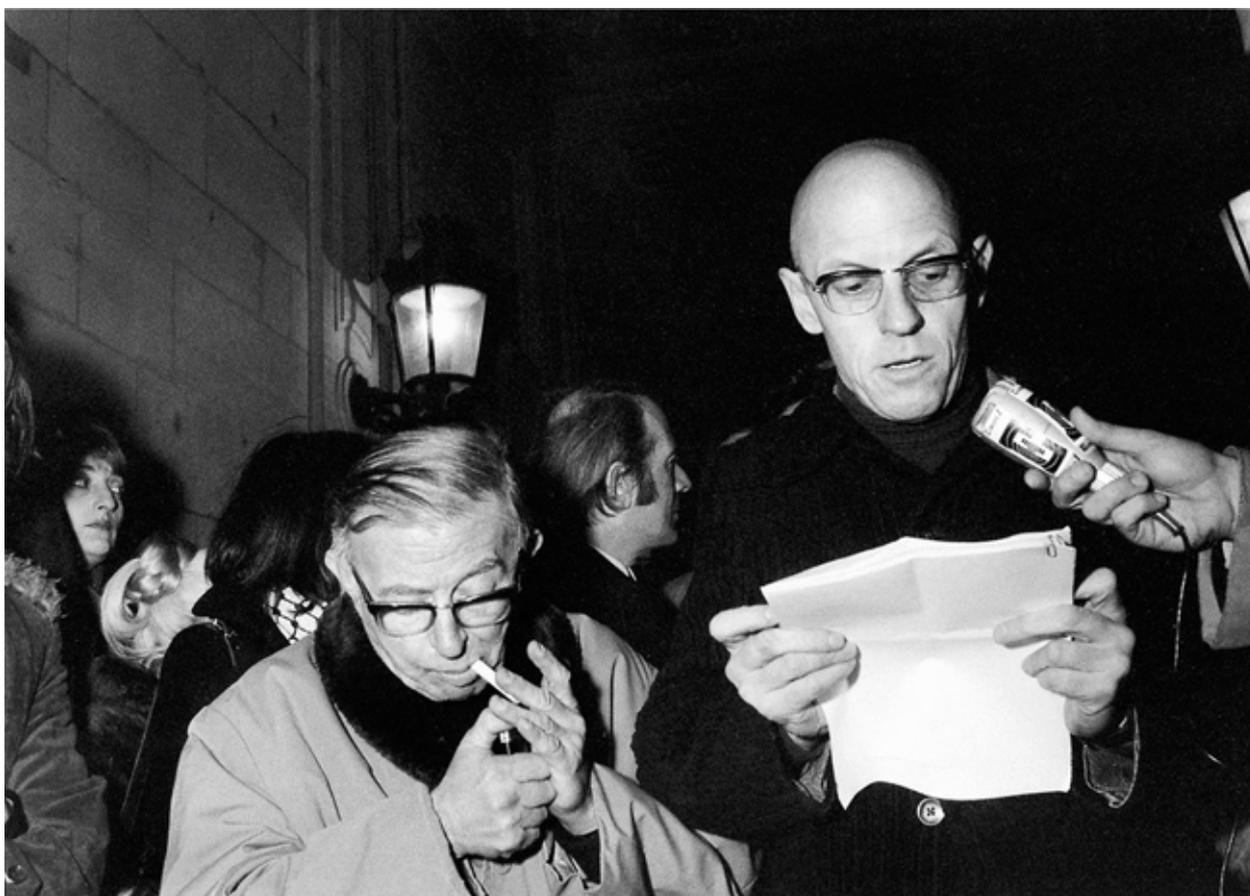
¿Es necesario subrayar que parece que estuviéramos ante la fotografía de nuestro y otros “sistemas de readaptación social y mecanismos de reinserción”, tan caros a los pontífices de las penas, aquí y en todo sitio? ¡Y de esto hace ya cuarenta años!

Se tropezó Foucault con la revolución iraní y apoyó al Ayatola más allá de lo debido (a ojos de sus críticos,

que eran ya una legión hostil). Fue infatigable en su labor de investigación y en sus largas horas de escritura, cotidiana y sin tregua, un “artesano de libros” como él quería ser visto: “je suis un artificier. Je fabrique quelque chose qui sert finalement à une guerre, à une destruction, mais je suis pour que l’on puisse passer, pour que l’on puisse avancer, par que l’on puisse faire tomber les murs”,<sup>4</sup> que ya no caerían nunca más, como las de Jericó o Berlín, entre otras cosas porque la Red las hizo imposibles (exceptuando la china, la coreana y alguna caribeña entrañable).

Quizá lo más duradero de su obra estribe en el empeño con que se propuso *penser autrement* y, desde esas nuevas ventanas, explorar otros horizontes, las del *intelectual específico*, la otra cara de la moneda en cuyo anverso figura Sartre. Foucault fue la atalaya de las costas en que vinieron a reventar las grandes mistificaciones del siglo XX, tan de corta duración y de tan grande ambición. Del derecho penal le interesó, no su mirada vertical deductiva, sino la horizontal de la prisión y sus circunstancias concretas, cotidianas, desenmascarando así una legitimidad conseguida sobre débiles y pobres, los condenados de la tierra, intolerable usurpación que ya a pocos conmueve en un mundo que clama por ojos críticos, los de Foucault, rigurosa mirada, transversal y vertical a un tiempo. **u**

<sup>4</sup> Citado por Héloïse Lhérété en “Foucault, l’énigmatique” en el número ya mencionado de *Sciences Humaines*.



Jean Paul Sartre y Michel Foucault, 1972

Claudio Magris

# Tiempo y memoria

Guadalupe Alonso

*Un incesante viajero a través de la geografía y la historia de Europa central ha recibido este año el Premio FIL de Guadalajara de Literatura en Lenguas Romances. Se trata del autor italiano, originario de Trieste, que ha entrecruzado géneros literarios, yendo de la narración a la reflexión, para dar pie a una imagen de la unidad entre tiempo y memoria: Claudio Magris.*

Al norte de Italia, bañada por el mar Adriático, se ubica la ciudad de Trieste. Este puerto, hoy territorio italiano, formó parte del Imperio Austrohúngaro de 1867 a 1918. Una ciudad fronteriza donde conviven la lengua y culturas italiana, germánica y eslava, lo que ha determinado su peculiar carácter a lo largo de la historia. Escritores como Italo Svevo y Umberto Saba son originarios de esta tierra. Otros, como Rainer Maria Rilke y James Joyce, se afincaron ahí, donde lograron algunas de sus mejores páginas. En Trieste nació también Claudio Magris, el más notable escritor triestino de nuestro tiempo y uno de los más connotados en el panorama actual de las letras europeas. Lo sustenta una vasta y original obra que incluye *El mito habsbúrguico en la literatura austriaca moderna* (1963), *Ítaca y más allá* (1982), *El Danubio* (1986), *Otro mar* (1991) y *Utopía y desencanto* (1999), entre otros títulos. Magris recibió el Premio Príncipe de Asturias en 2004 y es el primer italiano que obtiene el Premio FIL Guadalajara de Literatura en Lenguas Romances (2014).

Claudio Magris vivió en Trieste hasta los 18 años. A los trece había leído a Marcel Proust y, aunque fue un lector precoz, en aquel tiempo no mostró interés por los autores italianos. Cuando sale de su ciudad para estu-

diar en la Universidad de Turín, en 1957, la nostalgia lo lleva hacia aquellos escritores de casa de los que había desconfiado en su juventud. Umberto Saba e Italo Svevo se convirtieron en figuras tutelares. En ese periodo adquirió conciencia del significado de la identidad fronteriza, tema que marcaría buena parte de su quehacer literario. “Un triestino”, afirmaba, “es especialmente proclive a ser un hombre sin atributos y a buscar en la literatura la identidad de la que se siente incierto”.

La estancia en Turín fue fundamental. Esa lejanía le permitió ensanchar la mirada de su propia tierra, de ciertas características de su entorno que le habían pasado desapercibidas. Trieste, el puerto más importante del Imperio Austrohúngaro, estaba poblado por minorías eslovenas y otros grupos que llegaban de varios lugares del mundo: alemanes, griegos, hebreos. Al tiempo que descubría esa urdimbre cultural y racial, Magris siente la necesidad de hacer cuentas con su pasado austriaco. Comenzó por acercarse a su literatura. Las páginas de Robert Musil o Franz Kafka fueron reveladoras de un mundo cimentado en contradicciones. Aquel imperio ostentaba el orden y la armonía, mientras sus mentes más brillantes denunciaban el vacío, la bancarrota de los valores. “Fue un verdadero laboratorio de nihilismo

occidental”, apunta Magris. “Ocuparme del derrumbe de ese mundo significaba no sólo descubrir por qué había desaparecido dejando ese mito, sino también el final de una civilización que representaba la unidad de la vida y su desplome; por lo tanto, la posibilidad de narrar historias referidas a la vida en su totalidad y no nada más a algunos detalles dispersos. Una especie de teatro del mundo que tenía que ver no sólo con Austria sino con el mundo entero”. En este tenor nace lo que Magris ha considerado el libro de su vida: *El mito habsbúrguico en la literatura austriaca moderna*, tesis con la que obtuvo el doctorado en filología germánica por la Universidad de Turín y que más tarde reescribe en la forma de un ensayo narrativo. Este libro, que publica a los 23 años ante el asombro de lectores y especialistas, marca el camino de Magris hacia Europa central, territorio del que va y viene en diversos libros y ensayos. Entre estos, no podríamos dejar de mencionar su obra magistral, *El Danubio*. En este viaje sentimental el narrador recorre el río desde sus fuentes hasta el Mar Negro, en una travesía que reconstruye la historia de la civilización centro-europea a partir de distintas perspectivas literarias.

Un libro tiene muchas génesis, dice Magris. En el caso de *El Danubio*, el primer atisbo lo ubica una veintena de años antes de comenzar a escribirlo, durante un recorrido por la Europa danubiana. “No habría podido elegir otro río como símbolo de la vida sin esa experiencia austro-alemana”, confiesa el autor. Más tarde, en el verano de 1982, emprende una vez más el viaje al lado de Marisa Madiere —su esposa— y un grupo de amigos. Así describe su llegada a Eslovaquia:

“Cruzamos la frontera en una estación maravillosa. Se veía la luz de septiembre cintilar sobre el río y la hierba en los prados del Danubio. No se alcanzaba a definir dónde comenzaba o dónde terminaba el río. Fueron momentos de amistad, de abandono, de armonía con la vida. De pronto apareció una placa que decía ‘Museo del Danubio’. La palabra ‘museo’ resultaba tan extraña en ese momento de encanto con la naturaleza. Creo que fue aquel estridente contraste entre el elemento mágico y la inusitada clasificación grotesca, ese límite que implicaba toda una ironía, lo que detonó mi interés. A partir de ahí, decidimos seguir adelante hasta el Mar Negro. En ese momento nació la idea del libro. Después, fueron cuatro años de ir y volver, escribir, reescribir, años en los que durante mucho tiempo no supe qué clase de libro resultaría. Así nació *El Danubio*, que fue, además, un ir hacia adelante perdiendo cada vez más las escasas seguridades de esa cultura. Al principio el viajero se ilusiona con su noción austro-alemana de ordenar el mundo y mientras avanza se da cuenta que cada vez entiende menos”.

¿Dónde nace *El Danubio*? El libro comienza con una búsqueda de la fuente de donde emana el río. Magris se burla de la disputa que se suscita entre varias ciudades por el monopolio del punto exacto de su origen. Narra con ironía cómo, tras una investigación científica, se comprueba que el Danubio fluye de un canalón o de un grifo que puede cerrarse provocando, después de un tiempo, la sequía en Viena o en Budapest. “Por supuesto es una metáfora con varios significados, como podría ser el gran temor de que se agoten las aguas de la vida o afirmar que estamos muy enterados acerca de las



Claudio Magris

discusiones sobre los orígenes de la vida, pero sobre el origen mismo sabemos muy poco”.

Este viaje en el tiempo y el espacio a través del Danubio marcaría el estilo de una escritura que cabalga entre la ficción, la crónica y el libro de viajes. No es que el escritor lo haya previsto; Magris sostiene que cuando comienza un libro no sabe hacia dónde va. El estilo y el género, dice, los impone un argumento o una situación.

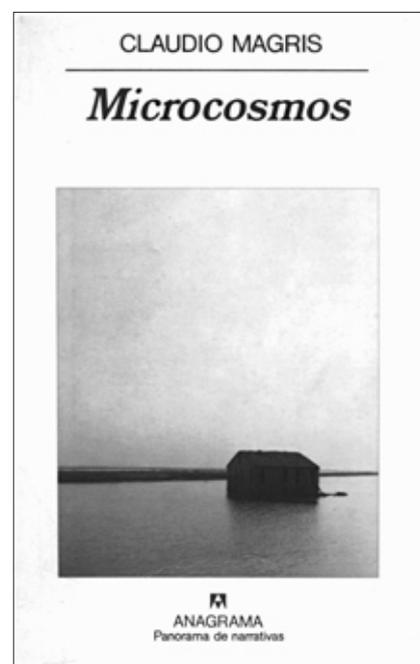
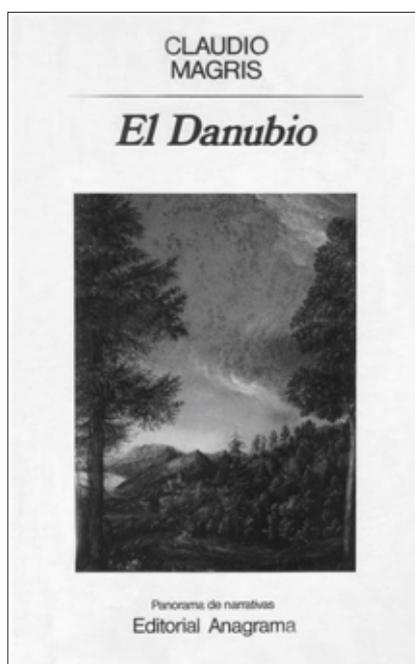
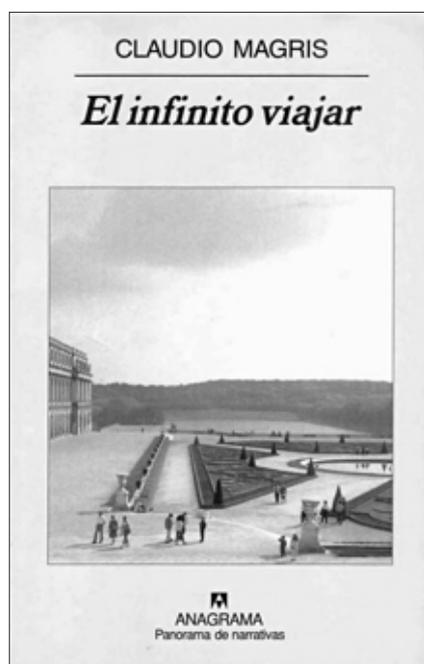
“A veces la vida nos ofrece momentos puros, instantes de emoción. Por ejemplo, cuando uno mira el mar. Este encanto poético, este momento lírico exige una expresión lírica, un género rigurosamente puro. Sin embargo, muchas veces la vida está definida por situaciones de un género mixto que exige una representación mixta, del mismo modo como en los géneros literarios. Si voy a escribir sobre un personaje cuya vida está ligada a situaciones históricas o políticas, hay que contar esas historias. Este continuo atravesar fronteras en los géneros literarios se me da de un modo natural. No es arbitrario, porque cada texto que se escribe tiene sus fronteras rigurosas, ya sea que se trate de una lírica pura o de un género mixto como en *El Danubio*. Cada historia exige su forma, tiene sus límites. El género surge con la obra específica y tiene que respetarse absolutamente. Después de este momento casi mágico, hay una rigurosa coherencia a la que se debe obedecer, uno no puede escribir de una manera arbitraria. Si compones un soneto, no puedes hacer un verso de treinta sílabas”.

El tiempo y la memoria son, para Magris, un motor de la escritura. Contar historias, dice, es un gesto de unidad, un modo de tender puentes entre las personas. Como ejemplo recoge las tradiciones oriental y hebrea jasídica, donde contar historias tiene un gran valor. Se trata de crear un vínculo, justamente como *religio*, que significa unión. “Siento a la escritura como una lucha

contra el olvido, un deseo de salvar del tiempo todo lo que existe. Es como construir una pequeña arca de Noé de papel en la que puedo salvar muchas vidas. Naturalmente sé muy bien que mi barca es frágil y que puede hundirse en cualquier momento, pero se hace lo posible. Cuando hablamos de memoria, no tiene que ver sólo con el pasado, la memoria es el sentido del presente, de todo aquello que tiene valor. Para mí contar historias es una lucha contra el tiempo. Hay una hermosa página en el libro *Verde agua*, de Marisa Madieri, donde dice que Dios es la gran memoria, en el sentido de que es el presente contemporáneo de todas las cosas, porque la memoria significa ver en el presente”.

Cuando Claudio Magris escribe *A ciegas*, cuando trae esa historia al presente, lo mueve siempre la misma necesidad, la de indagar en la condición humana. El libro, basado en hechos reales, narra el periplo de Salvatore Cippico, quien desde una institución psiquiátrica hace el recuento de una vida marcada por los horrores del siglo xx. Militante comunista, se unió a la Guerra Civil española, luchó en la Segunda Guerra Mundial con el ejército yugoslavo y fue prisionero en el campo de concentración en Dachau. Él junto con otros dos mil italianos que se mantuvieron fieles en la lucha por su país; al volver fueron detenidos por considerarlos comunistas peligrosos. Se trata de un episodio trágico e increíble que a Magris le obsesionaba. El hecho de que un grupo de revolucionarios haya estado siempre del lado equivocado, mirando cómo, una a una, caían sus banderas. El autor ofrece aquí una meditación acerca de la utopía como la última odisea posible, en este caso, sin la esperanza del retorno.

“El problema al que me enfrenté”, comenta Magris, “fue el de hacer sentir el amor por la vida, o más bien por los seres vivos. No sé si la vida sea un bien o un mal,



pero sé que nosotros aquí, junto con millones de seres que no eligieron venir al mundo, tenemos derecho a ser tratados con amor y respeto. Al narrar esta historia quise darle un sentido épico, un sentido de unidad de la vida. Comprender que ese hombre, mi personaje, a pesar del yo escindido entre su cabeza y su corazón, es un hombre que se siente ligado a la totalidad de la humanidad, obligado a luchar, a sacrificarse por esa humanidad”.

Quizá la literatura no puede cambiar el paisaje del mundo, como decía Borges, pero sí nos permite comprenderlo desde otro ángulo. En su proceso creativo, un escritor suele detectar ciertas sutilezas sobre la realidad que vivimos y apenas sospechamos.

“Es cierto”, dice Magris, “que la gran literatura tiene la capacidad de cambiar un poco el mundo. Ahora bien, después de Sófocles o Dostoievski, que verdaderamente cambiaron el mundo, no hay mucho qué decir. Creo que la literatura, al menos como yo la siento, tiene la función de recoger, quizás, aquello que hay en una determinada situación, lo que puede ser posible y que aún no sucede, es decir, lo que está fluctuante. Es necesario ver no sólo la fachada de la realidad sino todo aquello que la permea, lo que está detrás y que en un futuro pudiera tomar su curso. A veces sucede, a veces no, pero forma parte de nuestra realidad porque nosotros somos también aquello que concretamente podríamos haber sido de un modo distinto. En cada situación individual y colectiva —también política—, sabemos que en nuestro pasado hubo otras soluciones posibles respecto de aquellas que momentáneamente tomamos. La literatura tiene este sentido de hacer y deshacer, es de algún modo como la mortaja de Penélope: tejer una historia y luego deshacerla. Además, pienso que la gran función de la literatura reside en que, sin albergar ninguna preocupación pedagógica o moral —porque debe ser absolutamente libre—, transmite cierto sentido del mundo que más tarde, sin ser un propósito, llega a convertirse en un elemento moral. Joseph Conrad, con sus novelas, no pretendía enseñarnos un decálogo del comportamiento, pero después de haberlo leído, nos queda mucho más claro lo que significa la lealtad, el valor o la fidelidad, por ejemplo. Así, la literatura revela ciertas verdades morales de una historia”.

*El anillo de Clarisse, Ítaca y más allá y Utopía y desencanto* son algunos de los títulos que reúnen la obra ensayística de Claudio Magris, así como sus colaboraciones en diarios y revistas. Esta labor, en la que ha vertido su pensamiento y a la que se suman las importantes aportaciones que ha hecho como investigador, lo ha colocado entre los intelectuales europeos más notables. Hombre de una gran sensibilidad, se ha dejado tocar por su tiempo, y en su constante reflexión deja entrever las pasiones y obsesiones que han alimentado su proceso creativo. Entre otras, su relación con la historia de

Europa central, con el río que abraza su vida y obra; el mar, que “no obstante las tragedias que esconde, restituye el sentido de la unidad”. Revela también en estos ensayos y artículos la estrecha relación con autores como Jorge Luis Borges, Goethe, Thomas Mann o Primo Levi; el rol de la literatura en un mundo confuso y contradictorio; el papel del intelectual; la esperanza de las utopías y el desencanto ante su derrota.

Habla Magris:

Hoy día vivimos en un momento histórico en el que algunos de los grandes esquemas que le han dado sentido a la historia, han tenido una caída que en muchos casos hasta ha sido liberadora. Esto trae como consecuencia la idea de que no se puede nunca corregir ni cambiar el mundo. Yo creo, al contrario, que justamente el derrumbe de cualquier pretensión de ofrecer una receta infalible para crear un mundo perfecto, nos debe ayudar a corregir continuamente el camino. Cambiar el mundo sin tener nunca la pretensión de vivir en el paraíso terrenal. Nuestro destino es vivir en la historia y no en el paraíso. Moisés sabía que no iba a poner jamás un pie en la tierra prometida aunque el sentido de su vida era ir hacia esa tierra prometida.

En esta visión, el modelo de *El Quijote* es fundamental. Don Quijote enloqueció. El yelmo de Mambrino no es el yelmo de Mambrino, es un trasto, una bacía de barbero y esto debemos saberlo. Sancho lo sabe muy bien. Pero sin esa exigencia del yelmo de Mambrino o de Dulcinea, los trastos serían más pobres y no tendrían sentido. De hecho, cuando Don Quijote dice, al final, que ya no cree en todas esas cosas, Sancho responde: “Y ahora yo qué hago”.

Creo que vivimos en un momento en el que existe la conciencia o la pretensión de que una verdad absoluta es lo que nos va a conducir a moldear o a cambiar el mundo y que este no se puede administrar solo. Esto es muy peligroso. Yo creo, al contrario, que ser huérfanos de ideologías es, entre tanto, un destino, porque si no se es huérfano, significa morir antes que los padres, lo que es aun peor. Ser huérfanos significa cambiar y adaptar a nuestro tiempo todo lo que recibimos de nuestros antepasados, y esto vale también para el pensamiento.

Finalmente, el infinito viajar de Claudio Magris, esa búsqueda constante que lo ha llevado a sumergirse en las aguas profundas de la condición humana, podría definirse en dos imágenes: el río y el mar. Metáforas que atraviesan su poética y que, más allá de la escritura, lo han acompañado en los momentos más oscuros de su vida. Uno lo lleva a reflexionar sobre el viaje circular cuyo destino será la desembocadura, el final de la vida; el otro, a las extensas aguas de un mar inmóvil, “un presente que lo contiene todo, todas las naves que han naufragado”. **U**

Guillermo Arreola

# Via Corporis

Pura López Colomé

*De acuerdo con la crítica de arte Raquel Tibol, la obra pictórica de Guillermo Arreola (1969) responde a “una composición que penetra por los ojos hasta el subconsciente, estremecida por la duda entre la fiesta y la melancolía”. Exponente reconocido de una nueva promoción de artistas visuales, Arreola —quien también ha incursionado en la novela y el relato— presenta su obra en este reportaje gráfico en un diálogo con la expresión lírica de una de nuestras más valiosas poetas, Pura López Colomé, Premio Xavier Villaurrutia 2007.*

INASIBLE, CONGÉNITA MORDAZA

Engaños/ desvaríos/ engaños  
intermitentes  
de belleza/fealdad/belleza,  
triumfal/vencida/triumfal,  
austral/ boreal/ maravilla,  
*mundo encerrado con llave*  
en alguien que se asoma,  
se concentra justo ahí,  
entra a fondo al exterior;  
alguien que nació foco y faro  
y todo capta, aquí y allá,  
es quien ve y a quien se ve,  
qué somos, qué exhalamos,  
qué  
creamos.  
Ni glotis, epiglotis o ideas en cadena.

Te subiste al camión primero. Iba a reventar. Llevabas falda ampona, crinolina, calcetines cortos doblados y zapatos negros de charol. Tres escalones después, te perdiste en aquella masa humana, entre parados, sujetos del tubo superior o lateral, y otros sentados pegaditos. De pronto, te/me, me/te perdí. En lo que caía en la cuenta de aquel instante y me lanzaba a buscarte, un viejo se puso de pie y usó mi hombro de apoyo. Le quedaba a la altura adecuada, la de un bastón. La encarnación del verdugo. Al sentir su mano enorme sobre el cuerpo, quise pegar un grito: me tapó la boca, me llevó consigo, me causó un daño irreparable. Desde entonces, ahogadamente, produzco el alarido con todas mis fuerzas, y no sale. Nadie escucha. Me ven la cara cada vez más apagada, creyendo que perdí el habla. Me han pedido que redacte algo, pero enmudecí por escrito. Se me han ido atrofiando los dedos también, haciéndose garras chatas.

Un ave de rapiña mansa  
aletea, lloriquea en esta jaula.  
No quiere salir.  
Incapaz de lanzarse tras la presa,  
se arrincona, a sabiendas  
de que la seguirán alimentando  
con preciosos, beatíficos granos  
de diversos colores y sabores.  
Tiene gracia vivir así.  
Mucha gracia.  
Lista para emigrar al horizonte,  
en anticipación perpetua.

A ustedes les contaron que el adulto con quien había subido al colectivo simplemente se adentró, se abrió paso entre la gente en busca de un asiento doble. No era su intención abandonarme a mi suerte. Aunque así sucedió. Y, en efecto, escuchó su nombre en altavoz histórico, y fue por mí. Me encontró junto a un tipo que se quería bajar en la siguiente esquina, cosa que no pudo hacer, dado el escándalo que armé, en actitud acusatoria. Lo he oído relatar miles de veces, como una anécdota cualquiera. Sí —y cómo— en cambio recuerdo aquella cara: ojos claros, azules, cejas entrecanas muy pobladas, pelos largos saliéndole de la nariz; una dentadura postiza que se le zafaba y una lengua gorda, ancha, blancuzca.

¿Habrá sido, será todo  
un *infarto*  
encapsulado,  
un *sobresalto*  
a la espera?  
¿Primigenio,  
ancestral sofoco?  
¿Sujetos natos seremos  
de ataques fantasmales,  
embolias miniatura?  
Un extraño amenaza,  
un conocido abusa,  
un pariente transgrede,  
se interna a hurtadillas  
en mi/tu/mi sanctasanctorum  
y se sale con la suya,  
se confunde,  
se funde con.

Lente multifocal a la redonda.  
Ése mira. Ése atrapa.  
Ése culpa. Ése mata.

Ese ése.  
Con *ese* de sublime.

#### LETEO SUBCUTÁNEO

Humor negro,  
casi  
estiércol  
circulatorio,

no burla,  
risa convulsiva, sardónica,  
ironía partiendo plaza  
entre intelectos sanos,  
resplandecientes...  
Humor negro sustancial  
muy dentro,  
melancolía cualquiera  
de hombre, mujer o quimera,  
en cacofonía perfecta,  
*id est*, polvo sonoro.

Albricias, aleluya, sí era  
de oro, color sol, el río;  
se veía de otro tono a veces,  
un cierto reflejo turbio,  
linfa de dioses falsos.  
Uno de los verdaderos  
se derramó goteando encima  
de carne voluptuosa y hueso,  
enmascarado de lluvia metálica  
“sagrada”,  
que fluiría, seminal,  
sin cambios de estado,  
sin vulgar intervención  
*homo ex machina*...

Oro negro corre por las venas  
de quien rebosa tristeza  
y pasa por alegre y vital,  
qué enfado, dispuesto a soltar,  
con/sin pretexto, una ocurrencia  
entre sutil, obvia e insulsa.  
Oro negro, que parece  
de petróleo puro espejo,  
de ónix, ágata oscura,  
riqueza que hace honor  
al no todo lo que brilla...  
y  
me convence, me seduce,  
me retuerce, se me enrosca

víperina, en arco iris,  
como quien habla  
con autoridad  
y hasta orgullo  
de traer el “dinero en la sangre”.

Humor. H-u-m-o-r, entre los labios se evapora. Brinca hacia un lugar de olvido, Leteo. Y si de eso, de querer eso se trata, de caer en el *lapsus fluminum* con fuerza de voluntad, OJ ALÁ se vaya el ADN, la procedencia, la herencia, esa mezcla asquerosa y densa enraizada en el griego *haima*, vulgo, sangre. Que caudalosa se aleje, se aleje sin parar.

A lápiz habías copiado  
no un paisaje,  
sus volcanes,  
su altiplano,  
sino una fastuosa escena  
de tauromaquia.  
Sólo sus contornos  
en una hoja de papel delgada,  
común y corriente,  
casi piel de un ser humano.

Remojando tu primer pincel  
de cabellos tiesos,  
común y corriente,  
casi un riachuelo de pueblo,

en unas “pinturas de agua”  
usadas y abandonadas,  
infundiste vida al animal  
rellenándolo de ocre, caoba,  
escarlata mate,  
y dejaste vacío  
al de la espada en ristre,  
incoloro, distinguible  
sólo en la silueta:

fijo pero en movimiento,  
a punto de continuar  
con la violenta empresa  
en blanco,  
casi los ojos de un ciego,  
casi un tropiezo en la memoria.

De mal humor. De muy mal humor. Me hierve la sangre. Insisto en que, en vez de pintar primero la imagen definitoria y después ocuparse del fondo, por aquí hay que empezar, por aquí. ¿No se supone que el fondo es lo principal del tema “en cuestión”? Por incapacidad de amoldarme, he seguido poniendo en práctica esta mi técnica inversa, aunque me hierva la sangre, o por eso. Ella dicta, ella manda en realidad. Es mucho más difícil, más “tarea”, más echarse al ruedo, empezar por el co-

lor oscuro a orillas del lienzo (ir cortando, desde ahí, lo que se quiere elevar al centro) que plasmar el sagrado corazón, y terminar con la iluminación en torno. Primero ésta. Aunque genere oscuridad.

Seguiste inhalando lustros  
plenos de solventes.  
Rocío de imágenes  
ofrecidas al mejor postor,  
imágenes “artísticas”,  
aquí un frutero, allá  
un momento intimista,  
aquí un mar picado, allá  
un naufragio amaneciendo,  
algún campo de amapolas  
en silencio.  
Todo tan raro.  
Tan intenso.  
Tan desquiciante,  
elocuentemente  
conducente  
a la coherencia.  
De quien la hace y la paga.  
Mas le llegó el turno a la efigie. Así fue: entre imaginario y representativo, entre figurativo y abstracto, emergió, desde la periferia, el olvido. Su hemorragia.

*Consumatum est.*  
Retrato tangible  
de mujer joven y encinta.  
Jubilosa,  
llena de deseos,  
llena de vástago  
en potencia:  
*Consumatum est.*

El recién nacido duerme  
en moisés sin rivera ni juncos,  
después de haber gritado,  
lacrimoso,  
a flote en sus jugos tiernos.  
Ella, no: sonrío como nunca  
acunada en su lividez *post vitam*.  
Más blanca que un sudario  
se fue yendo,  
un humor no del todo evaporado,  
uno de tantos ríos  
que van a dar a la mar  
que es...

La mar que es.

Un mirlo divino en el vientre.



# Guillermo Arreola

< *Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 37 x 43 cm, 2010



*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 37 x 43 cm, 2012



*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 37 x 43 cm, 2010



*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 43 x 37 cm, 2012



*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 43 x 37 cm, 2010



*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 37 x 43 cm, 2011

*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 43 x 37 cm, 2011





*Sin título*, técnica mixta sobre placa radiográfica, 43 x 37 cm, 2011

*José G. Moreno de Alba*

# Maestro, colega, jefe y amigo

Concepción Company Company

*Mediante una “recordación a un año de la muerte” de José G. Moreno de Alba, la doctora Concepción Company Company, catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, presenta una semblanza de las distintas facetas que le tocó aquilatar del emblemático autor de Minucias del lenguaje. Por su parte, nuestro colaborador Adolfo Castañón recupera una interesante conversación que sostuvo con el notable filólogo.*

José G. Moreno de Alba fue mi maestro, mi colega, mi jefe y mi amigo. En todas esas facetas de nuestra relación fue un hombre comprometido, cabal, eficiente y probo.

## 1. EL DOCTOR MORENO DE ALBA, EL MAESTRO

Conocí a José G. Moreno de Alba en 1976, recién ingresada a la licenciatura en la Universidad Nacional Autónoma de México, la UNAM, y casi recién llegada a México. El doctor Moreno de Alba, Moreno como le decíamos en los pasillos, me dio Español Superior. Fue verdaderamente un excelente y ordenadísimo maestro, era riguroso como él solo, una tarea cada día, pero paciente, capaz de responder con paciencia y sin inmu-

tarse a cualquier dislate de pregunta. Debo decir, y lo he puesto por escrito en más de una ocasión, que yo aprendí gramática del español con Moreno. Puso orden en aspectos varios de nuestra lengua que yo había aprendido mal —probablemente me los enseñaron mal— e hizo muy claras y simples algunas estructuras y relaciones de nuestra lengua sobre las que algunos gramáticos y bastantes gramáticas se empeñan en explicar de manera oscura y compleja. Años más tarde, cuando yo le decía que había aprendido español con él, Moreno —renombrado ya Pepe—, muy serio pero con una cierta mirada de sorna, tan característica de él, me decía: “o yo no era buen maestro o tú no eras buena alumna, porque como que no terminas de dominar el buen español”. Innecesario aclarar a qué español se refería.

Años más tarde, ya en el posgrado, Moreno me dio dos materias: Español de América y Dialectología con Técnicas de Trabajo de Campo. Volvía a ser el excelente y ordenado maestro que yo conocía, pero esta vez, además, ameno, divertido incluso, y lleno de anécdotas siempre iluminadoras para las tareas de dialectología y lecturas que nos dejaba semana tras semana.

Fue mi sinodal en mi examen profesional y en los dos exámenes de grado. Llegó siempre con las tesis totalmente leídas, llenas, abarrotadas de *post-its* que se asomaban por los bordes de las páginas de las tesis —el susto era mayúsculo, desde luego, cuando se le veía llegar por el largo pasillo de la Facultad con las tesis coloreadas por las múltiples marcas y más susto, claro, porque se veía venir el chubasco—. Sin duda, a uno se le olvidaba instantáneamente todo lo que había investigado, pensando en las múltiples preguntas con que iba a ser fulminado, pero debo decir que sus críticas y preguntas siempre fueron más que acertadas y que me permitieron madurar, matizar y mejorar esos trabajos cuando las tesis tomaron la forma de publicación. Y debo decir también que la maña de los múltiples *post-its* nunca se le quitó, y así siguió apareciendo hasta unos meses antes de su muerte en las muchas tesis de alumnos míos de las que él fue el presidente del tribunal, o de tesis en las que coincidimos como sinodales. Moreno siempre ganaba en *post-its* a los demás sinodales. Su última aparición con *post-its* fue precisamente en el examen de maestría de su nuera, Samari, esposa de Mauricio, su hijo mayor, a fines de 2012; nunca lo hubiéramos imaginado.

## 2. MORENO DE ALBA, EL COLEGA

Con el paso de los años me volví su colega. Allá en un pequeño congreso en Oaxaca, corría el año 1990, me dijo: “puede usted tutearme”. Por supuesto, le seguí hablando de usted por algunos años más, con algún tímido y ocasional tuteo, y un día amablemente me prohibió hablarle de usted.

Moreno de Alba fue sin duda un excelente, muy ordenado e infatigable investigador. Fue un promotor incansable de la enseñanza de la gramática, un gran difusor de la lengua española —recordemos sus cientos de minucias del lenguaje, recogidas en varios libros homónimos—, y fue, además, director de varias dependencias de nuestra UNAM —centro, facultad e instituto—, así como director de la Biblioteca Nacional de México.

Prueba de su incansable labor de investigador son las 16 páginas a espacio cerrado, en letra impresa de nueve puntos, que recogen la bibliografía de su *Homenaje*, publicado en 2006 por la UNAM. Esa bibliografía mues-

tra que desde 1970 hasta 2006 no hay ni un solo año en que Moreno de Alba no publicara, al menos, dos o tres trabajos. En bastantes años, la lista llega a once o doce entradas. Por supuesto siguió trabajando a ese ritmo después de 2006, hasta que una terrible enfermedad disminuyera sus energías, pero incluso muy enfermo no dejó de trabajar, como muestra su último libro, *Notas de gramática dialectal* (UNAM, 2013), publicado y presentado días antes de su fallecimiento.

Resaltaré dos virtudes del Moreno de Alba colega. Una. Como investigador tenía una gran capacidad y suma habilidad para poner orden en problemas lingüísticos. Sus estados de la cuestión son paradigmáticos de cómo jerarquizar y esclarecer un panorama lleno de problemas, sea porque el fenómeno lingüístico es problemático en sí, sea porque ha sido abordado por muchos autores desde perspectivas o posiciones teóricas muy distintas, sea porque el problema tiene demasiadas aristas. Moreno lograba con enorme habilidad mental y experiencia de oficio ordenar los problemas.

Citaré tres libros en que se ven perfectamente esos estados de la cuestión modélicos de cómo hacer un *status quaestionis*. Sus *Valores de los tiempos verbales en el español de México*, del año 1978 (UNAM), que fue su primer libro, una reelaboración y enriquecimiento de su tesis doctoral, tiene un estado de la cuestión modélico además de muy hábil en el modo de plantearlo. O sus libros *El español en América* (FCE, México, 2001) e *Introducción al español americano* (Arco/Libros, Madrid, 2007), son ellos mismos estados de la cuestión porque cada capítulo es en sí mismo un impecable estado del arte del problema abordado.

Moreno de Alba en sus 46 años de labor docente y de investigador cultivó tres líneas básicas de investigación: la *dialectología*, en sus modalidades americanas en general y mexicana en particular, la *gramática general* y la *sintaxis histórica*. Sin embargo, aunque abarcó estas muchas facetas gramaticales, su disciplina fue, como se sabe, la variación lingüística, primero la sincrónica, es decir, la dialectología —y como dialectólogo se le identifica y reconoce en el ámbito internacional— y, como es lógico en la investigación lingüística, la variación sincrónica lo llevó a la variación diacrónica o histórica, y no son pocos sus trabajos en sintaxis histórica del español.

Dos: aunque ocupó muchos cargos directivos dentro y fuera de la UNAM y por muchos años, ello no le impidió seguir investigando y publicando, no le impidió estar al día en la investigación, no le impidió asistir a congresos especializados y exponer investigación en proceso, y nunca dejó de dar clase. Me parece que esta capacidad de combinar la gestión directiva con la investigación es un gran mérito y es poco común en nuestro entorno.



José G. Moreno de Alba con Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Miguel Lope Blanch en 1985

Con el paso de muchos más años, trabajamos juntos en algunos asuntos. Por ejemplo, organizamos juntos un congreso internacional, de esos gigantescos, el VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, celebrado en 2006, que aunque séptimo, era el primero que se realizaba en tierras americanas porque siempre se había hecho en España, y por ello ambos teníamos muy claro, aunque nunca lo hicimos explícito entre nosotros, que había que poner muy alta la vara americana y dejar muy en alto a nuestro país. El congreso fue más que accidentado, porque iba a ser en Oaxaca, pero tras dos largos años de cuidadosos, casi exquisitos, preparativos de toda índole, a última hora, por razones no académicas sino políticas —Oaxaca se había convertido en un foco rojo, tomada y sitiada por los maestros de cierto sindicato magisterial—, tuvimos que moverlo a Mérida. La medida de Moreno de Alba, su capacidad de gestión y su compromiso siguieron inquebrantables. Merece la pena rescatar la hermosa palabra, casi desaparecida de nuestra lengua, *morigerado*, que significa “de buenas costumbres”, “mesurado”, porque describe fielmente a Moreno en cada una de las etapas de su vida, y *morigerado* se manifestó en las difíciles tomas de decisión del congreso en cuestión. Fue agotador y estresante a más no poder aquel 2006 pero Pepe no perdió su sentido del humor, sirvió para convivir, tomar tequilas juntos, él, whiskey por las noches, y sirvió, sobre todo, para fortalecer nuestra amistad. Justo es decir que la magia de realizar en menos de tres meses un congreso que llevaba tres años de preparación no hubiera sido posible sin la eficiente y generosa intervención de Fausto Zerón-Medina, gerente de la Academia en ese entonces.

Moreno de Alba fue también mi colaborador en un proyecto casi gigantesco, en el que yo me había embarcado en el 2000 y había embarcado a muchos especialistas. El proyecto consistía —y digo consistía porque todavía no concluye aunque hayamos publicado algunas miles de páginas— en realizar la primera *Sintaxis histórica de la lengua española*. Moreno de Alba volvió a comprometerse, entregó en tiempo —cosa asimismo poco común—, realizó las correcciones sugeridas por los dictaminadores, prueba de que era un verdadero profesional, y su extenso capítulo sobre la historia sintáctica de los tiempos verbales fue publicado en 2006 en la *Primera parte* de esa *Sintaxis histórica* (UNAM/FCE, México). Cuando convoqué la *Segunda parte*, Moreno de Alba volvió a comprometerse, y esta vez incursionó en un tema casi nuevo para él. Es decir, con su estatus de Investigador Emérito, con un Premio Universidad Nacional y con otro Premio Nacional de Ciencias y Artes en su haber, y con pesada gestión a sus espaldas, entró a hacer nueva investigación, como un investigador más. Entregó de nuevo en tiempo y forma, volvió a hacer los ajustes sugeridos por los evaluadores y en 2009 apareció un segundo extenso capítulo suyo sobre los complementos adnominales (UNAM/FCE, México). Me había dicho sí para la *Tercera parte* de la *Sintaxis histórica*, ahora en prensa (UNAM/FCE, México). Pero en 2012, por allá de abril o mayo, no recuerdo bien, cuando todavía no sabía que estaba muy enfermo, me dijo: “Concepción, estoy muy cansado, no sé qué me pasa, pero tengo ganas de descansar, ya me voy a retirar; creo que hay tiempo para buscar a otro investigador para ese tema”. Una muestra más de su profesionalidad: avisar a tiempo.

### 3. DON JOSÉ G., EL JEFE

En 2004 el doctor José G. Moreno de Alba pasó a ser mi jefe porque fui nombrada miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y él era su director. Como jefe —si así se le puede llamar a ser él el director de la Academia Mexicana de la Lengua y yo uno de sus miembros—, don José G., o José G., como se le conocía y llamaba, y como todavía muchos académicos lo llaman, fue excelente. Llevó a cabo, sin duda, una importante labor de profesionalización en las tareas y comisiones de esa corporación, logró mejorar la inserción social y cultural de esa institución dentro y fuera de México y realizó una constante labor de difusión para el reconocimiento internacional de la corporación. Señaló una y otra vez que la Academia está preocupada por el buen uso, pero más, si cabe, por las buenas descripciones gramaticales sin cargas normativas.

Lo más importante en esta tercera faceta de “jefe”, sin duda, fue que como director de la Academia inyectó un renovado dinamismo en la institución y la vinculó con las tareas culturales de México. Tres aspectos lo muestran. En primer lugar, la Comisión de Consultas, que operaba esporádicamente y con mucho rezago en las respuestas, pasó a estar integrada por jóvenes profesionales de la lengua, posgraduados egresados de la UNAM. Presidida a partir de 2005 por Gonzalo Celorio, más integrada por otros comprometidos académicos, más con el impulso y compromiso de estos jóvenes, esa comisión se puso al día en respuestas y se hizo presente en la sociedad para ayudar e iluminar cuestiones gramaticales. La Comisión de Lexicografía, la más antigua de la Academia, también tomó nuevo impulso con jóvenes profesionales, y durante la dirección de don José G. la Academia publicó el *Diccionario de mexicanismos* (2010), la primera obra de autoría corporativa y de sus características en México. En segundo lugar, don José G. hizo que la Academia se volviera visible para la sociedad mexicana, ya que además de estar él siempre presente en los medios de comunicación, nos motivó a todos a involucrarnos con la corporación y a resolver inquietudes relacionadas con la lengua en los medios, cuando éramos requeridos. En tercer lugar, la Academia de México se volvió una hermana, hermana menor por su juventud, pero hermana y no una simple subordinada, de la Academia de Madrid.

Como académico de la lengua, y de manera individual ya, José G. fue integrante de la Comisión de Gramática que llevó a cabo la *Nueva gramática de la lengua española* realizada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (Espasa, Madrid, 2009); también trabajó de modo incansable en la realización del *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española y la Asociación de Aca-

mias de la Lengua Española (Espasa, Madrid, 2005), propiciando que se incorporaran y reconocieran usos americanos como normativos, entendiendo como norma, como tantas veces lo escribí, el doble sentido de uso frecuente o más extendido a la vez que uso correcto. Participó, además, en muchas otras comisiones interacadémicas, como la de ortografía.

### 4. PEPE, EL AMIGO

Moreno de Alba, Pepe, fue un amigo querido para mí. Tenía una plática ágil y amena, cargada de un gran sentido del humor, humor ácido a más no poder, agazapado tras una seriedad y tranquilidad inalterables, que se ocultaba aún más con la barba —con barba lo conocí desde mi etapa de alumna—, y con la impertérrita seriedad de su cara, pero que afloraba en una mirada chispeante. Era amigo de contar buenos chistes y los contaba con gracia. Aunque siempre prudente y mesurado, tenía un anecdotario interesante y divertido. Me voy a permitir repetir una anécdota académica, por supuesto sin nombres; ojalá no pudiera contarla, señal de que él estaría entre nosotros. Una diputada hace una consulta a la respectiva comisión de la Academia sobre la corrección o incorrección de ciertos usos en masculino o femenino, con el fin de modificar la redacción de ciertas leyes y hacer propuestas para modificar, a futuro, la redacción de la Constitución. Dice Pepe: “Mujer, diputada y feminista, ¿tiene algún defecto más la consultante?”. Siento si alguna dama aquí presente se molesta, pero la anécdota es, a mi modo de sentir, de lujo y refleja bien a Pepe, el amigo.

Era amigo de la buena y refinada mesa; con él siempre se compartía una excelente mesa. Y también se bebía bien. Haciendo honor al oxímoron, a los opuestos inherentes en sus dos apellidos, *Moreno* y *Alba*, él sólo tomaba vino tinto y tequila blanco... ah, y whiskey. Ordenado en sus hábitos de vida, como lo fue, la bebida también tenía un orden en su vida: el tequila correspondía a la hora en que el sol estaba en el cenit y el whiskey a la hora de ponerse el sol; el vino tinto, si correspondía, los seguía. Siempre le pregunté la razón de tal cronograma etílico, y siempre me adujo varios sesudos argumentos, que, debo decir, no me terminan de convencer. Era amigo de las largas sobremesas, gratas en mi recordación.

Hoy, un momento triste pero gozoso porque los seres queridos y respetados traen buenos recuerdos, he querido recordar a los varios José G. Moreno de Alba que yo conocí: al maestro, al incansable trabajador, al colega respetado y al hombre cien por ciento institucional. Pero sobre todo, y en suma, a un año de su fallecimiento he querido recordar a un ser humano íntegro y a cabalidad.

*Entrevista con José G. Moreno de Alba*

# Hacia una conciencia panhispánica

Adolfo Castañón

A mediados de enero del 2006 tuve la fortuna de hacer una entrevista a don José G. Moreno de Alba. Era una de las tareas previas a la grabación del programa que hice junto con el equipo encabezado por Pedro Talavera para la serie *Los maestros detrás de las ideas* de TV UNAM, dirigida por Ernesto Velázquez Briseño. El siguiente texto corresponde a la transcripción de dicha conversación:

ADOLFO CASTAÑÓN: Estamos en el cubículo del doctor José G. Moreno de Alba, Investigador Emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México y director de la Academia Mexicana de la Lengua. Doctor, lo primero que a mí me gustaría hacer es invitarlo a que reconstruya el periodo de la adquisición de las habilidades para leer y para escribir: ¿cómo era su entorno doméstico?, ¿cómo era esa familia? El niño que fue José Guadalupe Moreno de Alba, ¿cómo se educó y cómo lo caracterizaría usted ahora en este momento?

JOSÉ G. MORENO DE ALBA: Mi educación elemental fue en la ciudad de Aguascalientes. Yo había nacido en Encarnación de Díaz, Jalisco, pero al año o dos años de edad mi familia se trasladó por otros dos años, o algo así, a la ciudad de San Luis Potosí de donde ya toda la familia regresó a instalarse en Aguascalientes. Por lo tanto, la llegada de mi familia a Aguascalientes coincidió con el comienzo de mi educación elemental en una escuela que recuerdo muy bien. Había dos escuelas particulares en Aguascalientes cuando yo era niño —estoy hablando del año 46 más o menos—: una era el Cole-

gio Alcalá, en honor de don Eugenio Alcalá, propietario de la escuela y profesor del sexto grado de la escuela. La otra era el Colegio Portugal, un colegio cuyo nombre, me parece, obedece al de un obispo, quizás el primero de la diócesis de Aguascalientes; desde entonces esta escuela Portugal fue identificada como una escuela clerical. A mi padre no le parecía adecuada la escuela Portugal y me puso en la escuela Alcalá, que debo decirle era mucho más clerical que la otra, porque don Eugenio era un hombre sumamente piadoso y convertía a veces la escuela en una especie de catecismo permanente, pero en fin, era una buena escuela.

El pueblito Encarnación de Díaz, que es de los Altos de Jalisco, está a unos cuarenta kilómetros de Aguascalientes, incluso, Encarnación pertenece a la diócesis de Aguascalientes. Por eso cuando me preguntan: ¿a qué estado pertenece?, les digo: vamos a distinguir, si es un estado político pertenezco a Jalisco, pero si es un estado religioso pertenezco a la diócesis de Aguascalientes; por lo tanto, cuando me conviene soy de Jalisco y cuando me conviene soy de Aguascalientes y tengo razón para los dos.

De mi niñez no recuerdo una particular afición por la lectura; lamentablemente no, no la recuerdo así. Recuerdo una niñez tranquila, no particularmente feliz tampoco. Algunos recuerdan su niñez como algo idílico, yo no, sino normal; una buena familia la mía, normal también; mi padre comerciante sin mayores haberes amonedados y por el estilo, pero siempre con dignidad y atención a la familia, al grado de que me inscribió en



José G. Moreno de Alba

esta escuela. Recuerdo el monto de la colegiatura: eran 15 pesos mensuales. No era tan barata para ese momento [...], el año 46, mi padre también hacía un esfuerzo para la educación. Entonces ahí transcurrieron los seis años de primaria.

Mi maestra de quinto grado, la señora Garcés —recuerdo su apellido, no recuerdo su nombre—, cuando me dio clase ya era una señora de unos 60 años probablemente, sumamente discreta y educada y con una virtud sobre los demás maestros que tuve: la tolerancia, la paciencia con sus estudiantes, que tampoco éramos particularmente ruidosos ni latosos, pero ella era paciente con nosotros y ella fue la imagen del maestro de educación elemental que yo recuerdo; nos guiaba sobre todo en la lectura de mi libro, que se llamaba *Poco a poco*, y con la gramática —¿cómo se llamaban estas gramáticas que hacían los hermanos lasallistas o alguno de esos?— de G. M. Bruno, que era un seudónimo y que tenía manuales de todo tipo: de matemáticas, más adelante de trigonometría, de gramática también. Se llamaban G. M. Bruno todas y después me enteré de que G. M. Bruno es un seudónimo de textos —vamos a decir: anónimos—, de las escuelas, me parece que lasallistas o maristas, alguna de ellas. Entonces, volviendo al carácter católico de la escuela, pues estos textos venían muy a tono. Recuerdo yo este libro *Poco a poco* y había otro que se llamaba *Adelante*, también de lectura, y ahí fue donde me inicié en la lectura. Había un ejercicio de expresión oral que ojalá se siga haciendo en las escuelas elementales hoy —lo dudo—: era simplemente que la maestra Garcés nos pasaba a uno de los muchachos al frente y nos

decía, por ejemplo, el lunes: dime qué hiciste el domingo. Ah, claro. Platícame tu domingo. Ponía a sufrir a los niños porque no teníamos la capacidad de expresar algo tan sencillo como qué hice el día de ayer. Y eso lo recuerdo como un saludable ejercicio de expresión oral que seguramente se conjugaba con otras composiciones que la maestra Garcés nos dejaba. Después pasé al sexto con don Eugenio Alcalá, cuyo hijo murió hace algunos años (el hijo menor de don Eugenio fue compañero mío). Era muy estricto don Eugenio, igual daba varazos a su hijo que a cualquiera que hablara en la clase. La imagen que tengo del sexto año es la de un maestro cruel, si se me permite la palabra, porque era muy duro; la letra con sangre entra literalmente y era, diríamos, la aquiescencia de mis padres en ese sentido: te portas mal y eres castigado. No era como ahora, que uno festeja con los padres... No, allá era: tú, compórtate bien y no te pasará nada; si te portas mal, aguántate y se acabó. Luego ya tuve la suerte de venir a México; digo la suerte porque ahí sí tuve una educación secundaria de primerísimo nivel. Era una especie de seminario, muy pequeño —yo llegué a los once años a México—. Estaba en Tlalpan, era del Señor del Espíritu Santo. Era una secundaria; los que querían seguir para sacerdotes seguían. [...] Los profesores eran estudiantes de filosofía. Los seminarios del Espíritu Santo en México tienen la fama bien ganada de ser casi tan bien formados como los jesuitas, lo cual ya es muy importante. Tienen una excelente formación humanística, no sé si hasta la fecha; estoy hablando de experiencias de tantos años, pero todos los maestros que ahí tuve —no recuerdo sus nombres—, pero sobre todo de literatura, de gramática, de latín, el latín se enseñaba admirablemente bien; ¿el griego?, no logré aprenderlo... La secundaria es muy buena edad para aprender el latín, es un poco como los gimnasios alemanes en que se enseña el latín y el griego a los niños y lo aprenden perfectamente y yo creo que también es una edad muy buena para aprender gramática; han cambiado las costumbres educativas y ahora ya no digamos el latín que no enseñan sino ni siquiera gramática. En mi época se enseñaba muy buena gramática, tradicional, y muy buen latín, de tal manera que yo creo que fue allí en la secundaria.

Yo había entrado como ayudante de maestro, una cosa por el estilo, en la secundaria Fray Juan de Zumárraga, y entonces allí fui estudiante en la preparatoria. También trabajaba en la mañana y en la tarde. Ahora me encuentro todavía en la calle a algunos ex alumnos míos de la Fray Juan de Zumárraga. No son mucho menores que yo de edad, porque yo era casi de la edad de ellos, unos dos, tres años mayor, pero ya me encargaban ayudar a algún maestro a formar a los estudiantes en la fila del recreo. En fin, me daban alguna chambita y un poco de dinero, porque en ese momento sí era

yo quien pagaba mis estudios; mis padres no me podían ayudar y era una preparatoria particular. El señor don Alberto Vázquez Bracho, quien ya falleció, era el propietario del Zumárraga. El Zumárraga todavía existe, no sé si con la misma orientación: era una escuela católica. Me interesaba continuar con esta formación, que a mi manera de ver fue muy buena en la secundaria del Espíritu Santo, y después de eso ya logré entrar —con un poco de retraso por razones laborales que no tenía yo forma todavía de terminar mi preparatoria— a la Facultad de Filosofía y Letras, y quien iba a decir que al paso del tiempo ese sueño que tenía yo de estudiar (yo quería Letras en la Facultad de Filosofía), me iba a llevar al paso del tiempo a ser director de esa facultad, muchos años después, pero eso no lo soñaba. Yo soñaba con poder ingresar porque sabía que era muy difícil, pero lo logré y fue cuando estudié Letras... Entré en el año de 1964 y terminé en el 68, año fatídico. En ese año terminé mi licenciatura y comienzo mi maestría y después mi doctorado. Sin duda alguna mi gran maestro durante toda la licenciatura en letras y la maestría y el doctorado en lingüística fue don Juan M. Lope Blanch. A este excelente profesor de la Facultad yo tuve la suerte, siendo director, de proponerle como Emérito. Él había llegado a México allá por el año 1951; no era refugiado. Él llegó con una beca para asomarse un poco a ver qué se hacía aquí, sobre todo en El Colegio de México, y le interesaba venir a asomarse a la *Nueva Revista de Filología Hispánica* que tenía mucho prestigio y lo sigue teniendo. Él vino un poco a eso, y cuando llegó aquí en el 51 como investigador-becario, se asoma a lo que está sucediendo en el mundo de la filología en México y ve que está muy desatendido y muy retrasado en lo nuevo. Entonces va fraguando, don Juan, un poco la idea de vamos a probar, ejercer y enseñar aquí la filología; se queda aquí, regresa, me parece, sólo para casarse con doña Pacha, y luego regresa y se instala aquí y al paso del tiempo ingresa primero en El Colegio y luego en la Facultad. En la Facultad dio todo tipo de clases de lingüística, desde la gramática que le llamábamos Español I y II y luego filología, gramática histórica, lingüística hispanoamericana, dialectología, lo que usted quiera. Y él fue sin duda no sólo mi maestro más importante sino, en mi opinión, el verdadero formador de los nuevos filólogos y lingüistas de este país; no estoy hablando solamente de esta Universidad sino de este país, porque aquí en la UNAM y en El Colegio de México —él empezó en un principio a enseñar en El Colegio—, tuvo esa enorme influencia. Quizá no sea un lingüista súper genial pero formó muy bien a la gente.

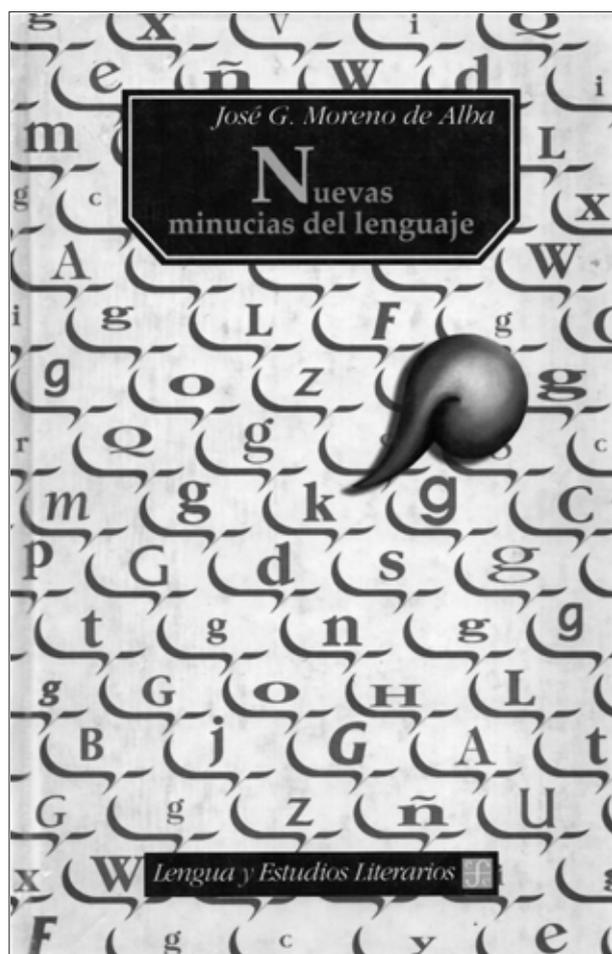
Yo creo que el profesor Lope Blanch viene a ser un nieto de la escuela de Menéndez Pidal, del Centro de Estudios Históricos, inspirado en la parte lingüística de filología porque su maestro, que él siempre reconoció

sobre los demás, fue Dámaso Alonso. De tal manera que Dámaso Alonso vendría a ser el enlace con don Ramón Menéndez Pidal, a quien don Juan Lope Blanch consideraba como su gran maestro, aunque creo que no le enseñó directamente pero sí trabajó un poquito con él en sus papeles, en sus investigaciones, pero fue de esa generación yo diría tercera de don Ramón Menéndez Pidal, a través de don Dámaso Alonso, a quien don Juan siempre consideró su maestro directo. Entonces yo vendría a ser un chozno, que sería un tataranieto... Es muy bonito porque sólo se produce este fenómeno de transferencia de conocimientos a varias generaciones, me refiero a la de Menéndez Pidal, en Argentina y aquí. Porque con don Amado Alonso, que fue a fundar el Instituto de Filología en Buenos Aires, sucede exactamente lo mismo; todavía hoy debe de haber y hay sin duda esta especie de choznos o biznietos de esa benemérita escuela de Menéndez Pidal que son dos ramificaciones muy bonitas y yo creo que el responsable de la ramificación mexicana es Juan Lope Blanch.

Yo conversaba con algún periodista el otro día sobre lo bonito que es que en la UNAM algunos de los grandes profesores suelen dejar a un alumno o dos muy destacados y ellos a su vez otros... aunque a veces se rompe la cadena. Lope fundó el Centro y el doctorado en lingüística y luego impulsó a algunos estudiantes en los que veía capacidades. Yo creo que esto es un enorme mérito, además de su obra; el haber dejado realmente grandes instituciones de lingüística.

Me parece que en el primer año de la carrera se enseñaba Español I, que era parte de la gramática, la oración simple. Tuvimos la mala suerte de que en mi generación, ese primer año, hubo deficiencias en el curso de español, lo tuvo que dar un profesor que no era gramático pero que gentilmente sustituyó a otra persona, pero tuvimos una mala experiencia en términos académicos. Cuando llegamos al siguiente año, a lo que llamábamos Español II, ya nos tocaba el doctor Lope Blanch; también era mi compañera la doctora Luna, ella lo recordará muy bien. El doctor Lope Blanch comenzó su clase preguntando algunos conceptos del curso anterior, que él no había dado, y se percató de que no sabíamos nada, que no habíamos aprendido lo primero y no podíamos ver lo segundo. Entonces tomó una determinación radical. Dijo en esos momentos —lo recuerdo como si fuera en la Facultad de Filosofía, en la planta baja—: “señores, ustedes no están preparados para este curso, mi obligación es impartirlo, por lo tanto, a partir de mañana no habrá clase cada tercer día sino todos los días y voy a repetir en la primera parte todo el curso I y luego seguimos con el II”. El doctor Lope Blanch tomó la determinación. No nos lo planteó como una posibilidad sino que nos dijo: de hoy en adelante será el doble número de clases, era de dos ho-





de las Galias, y de otros autores latinos que nos había dejado a traducir. Yo lo traduje de una manera y el maestro en la clase propuso otra versión diferente a ese pasaje, no recuerdo cuál. Yo tuve la insensatez, al terminar la clase, de acercarme a él y le dije: maestro, ¿no podría mejor traducirse, poniendo mi texto sobre el de él, no sería más clara esta otra traducción? Entonces él me dijo: “mire, ya me tengo que ir porque es hora de que tengo que dejar el salón pero mañana platicamos de esta pregunta que me dio que pensar”. Yo llegué a tiempo a mi clase y él siempre solía estar antes, es un hombre enfermizamente puntual igual que yo, siempre está antes de la hora, y ya estaba y pasé a saludarlo: qué tal profesor, buenos días. Y tenía cinco libros enormes sobre el escritorio, y me dice: “ah, mire, a propósito de su pregunta, quería mostrarle estas versiones”. Eran las cinco mejores traducciones de *La guerra de las Galias* de Julio César que había en lengua española y las cinco obviamente eran como él me había dicho, no como había dicho yo. Entonces me dice: “¿pero de veras le gusta, le parece satisfactorio mi argumento?”. Y le digo: “no, pues, perdóneme maestro que lo haya importunado”. Pero él tuvo la paciencia, porque lo de menos es haber dicho: hombre, jovencito, no me vengas con impertinencias, si alguien sabe latín aquí soy yo, no usted, y se acababa la discusión. No, él no hizo eso; adujo otros argumentos para ese estudiante que le había hecho una pregun-

ta quizá no impertinente pero tonta. Por lo tanto quedé agradecido y ya cuando iba en el tercero o cuarto volumen del texto traducido como él decía, pensé el maestro está bien, corrijo mi texto y pongo el de él. Ese era don Rubén, un hombre paciente y un hombre muy cuidadoso. Yo recuerdo, por ejemplo, cuando estábamos traduciendo *Pro Archia poeta* en su oficina, él me entregaba lo que había yo traducido el día anterior o la semana anterior con sus anotaciones, pero eran unas anotaciones puntuales, precisas de cada palabra, puntuación, etcétera, por lo tanto era coordinador de Humanidades, es decir, estamos hablando de un alto funcionario de la Universidad sumamente ocupado pero que nunca, nunca dejaba de apreciar que su labor más importante era la enseñanza y la investigación. Yo creo que esa es la gran virtud de don Rubén, además de todas las que ya hemos señalado, es que es un universitario ejemplar, cabal, es un caballero de la Universidad, es decir, un hombre que siempre ha tenido la misma altísima idea de la Universidad cuando ha tenido cargos y cuando no los ha tenido, antes de ser Emérito y ahora que es Emérito, antes de ser doctor *Honoris Causa* y ahora que lo es. Es decir, no ha cambiado, los cargos a él no lo cambian, la crítica que pueda ser buena, saludable, la sigue haciendo. El respeto que tiene a la Universidad, a sus autoridades, son invariables; eso hace de él un universitario. A todos los méritos anteriores de ser un eru-



José G. Moreno de Alba con Juan Miguel Lope Blanch

dito, de ser un alto poeta, de ser un hombre cultísimo, de ser un hombre paciente, sabio, bueno, se añade este otro carácter que es muy raro en un universitario así, de esa pieza...

AC: Volviendo a su vida: en los años de 1967, 1968, cuando está usted a punto de decidir si opta por seguir por una carrera como traductor del latín o bien se orienta por los estudios de lingüística, gramática, lexicología y lexicografía: ¿cómo recuerda usted esta disyuntiva?, ¿qué fue lo que lo llevó a explorar con mayor organización y método los vastos y complejos senderos de la lingüística?

JMA: La respuesta es complicada, compleja. Podría yo decir que vislumbré horizontes intelectuales mayores en la lingüística, más que en ese pequeño sector de la traducción. Yo no iba a ser filólogo en latín. Lo que podía haber hecho era seguir traduciendo y nada más. No estaba yo preparado para hacer filología latina: eso sí habría sido muy interesante. Me gustaba traducir. Pero lo que yo hacía era una traducción aprendida de manera artesanal, valga la expresión. No era yo un filólogo. Preferí dedicarme a la lingüística porque vi que había ahí un proyecto intelectual mucho más amplio, mucho más sistemático. A mí lo que me encantó de la lingüística que me dio Lope Blanch y que me dieron otros profesores —Jorge Suárez, el gran lingüista argentino fallecido hace algunos años, por ejemplo— es esto. Permítame comparar, por ejemplo, una clase de literatura que podría ser muy buena; yo tuve excelentes profesores de literatura, como Luis Rius o Arturo Souto: eminentes profesores de literatura, sabios profesores. Pero las suyas no eran clases de ciencia. Era un deleite

oír a Luis Rius explicar a San Juan de la Cruz. Pero no había ahí lo que yo buscaba: un sistema. Cuando yo entro a la clase de gramática, de lingüística, sobre todo de lingüística general, donde se me explica por primera vez en mi vida que la lengua es un sistema donde todo se relaciona y donde van las piezas encajando perfectamente, eso se traslada a la gramática española y se ve que eso funciona en la propia lengua, eso me entusiasmó. Entonces dije: No, yo creo que me voy por este lado. No me he arrepentido. Desde que en el año de 1968 me dediqué a estudiar sólo lingüística, no he dejado de estudiarla un solo día hasta ahora. Creo que elegí bien.

Tres grandes maestros: Jorge Suárez era un lingüista que trabajaba esencialmente lenguas indígenas y lingüística estructural. Llegó de Argentina; fue esposo de la doctora Yolanda Lastra, ilustre investigadora de Antropológicas, gran lingüista, sobre todo sociolingüista. Jorge Suárez llegó a trabajar aquí simultáneamente en El Colegio de México y en la UNAM, en ambos casos trabajando lenguas indígenas y sistemas sobre todo fonológicos de lenguas indígenas. Yo diría que la parte de filología española de mi formación académica se la debo a Lope Blanch y la parte de lingüística dura a Jorge Suárez, a quien muchos de los que estamos compartiendo piso aquí le debemos esos conocimientos teóricos muy sólidos. Suárez venía de las universidades de California, donde había hecho un doctorado muy macizo; había sido traductor de obras clásicas de lingüística. Por ejemplo, hay una traducción de Jorge Suárez de la obra de Charles F. Hockett, quien publicó una celebrísima introducción a la lingüística: *A Course in Modern Linguistics* (1958); Suárez la tradujo al español y la adaptó, que esa es su mayor virtud: adaptó este manual mundialmente famoso al español, con ejemplos en español. Esto lo hizo muy famoso. Por otra parte están sus estudios de lenguas indígenas de Oaxaca. Él trabajó muy cerca como gran lingüista de mi querida Gloria Ruiz de Bravo Ahuja, la mujer de don Víctor. Ella era una gran lingüista preocupada por las culturas indígenas del estado de Oaxaca. Formó una escuela de lingüística para las lenguas indígenas de Oaxaca en la propia Oaxaca aprovechando, y qué bueno, la influencia de su marido como gobernador o como secretario de Educación, excelente entre paréntesis, y después también en el propio Colegio de México. El lingüista que presidía la labor intelectual de estos centros era Jorge Suárez. La lingüística indoamericana y mexicana le debe mucho a Jorge Suárez. Sería bueno y muy hermoso que El Colegio de México le hiciera un homenaje. Se le debe a él mayor reconocimiento porque fue un hombre sumamente serio, dedicado a sus estudiantes y tenía, así como de cada uno he contado, una anécdota. No es exactamente una anécdota, aunque sí una idea que tengo de Jorge Suárez. Nunca dudé de que cualquier cosa que usted le

preguntara sobre lingüística, él sabría la respuesta. No conozco a otra persona así. Y si no la sabía, se la daba al día siguiente. Era increíble la información que él tenía sobre todas las cosas relacionadas con la lingüística. Era formidable. Si usted le preguntaba cualquier cosa: “¿qué me recomienda para esto?”, él podía decírselo en el mismo momento, y si no se lo resolvía al día siguiente y tenía usted una respuesta acertada. Hay que recordar estos garbanzos de a libra.

Cuando usted o cualquiera elige para su vida académica la lingüística, también tiene que hacer otra serie de elecciones. Decir lingüística es decir mucho: hay ahí varios mundos: el de la lingüística teórica, por ejemplo, el de la lingüística conceptual, en fin. Aquí tengo compañeros muy estimados en el Centro de Lingüística que están preocupados, por ejemplo, por la sintaxis teórica, por la fonología abstracta... A mí desde un principio me interesó la lingüística española, el español. No me interesa la lingüística en sí misma, sino como instrumento para conocer el español. Esto es también muy importante. Hay lingüistas a quienes lo que les interesa es esta capacidad humana que tenemos para comunicarnos. Pero ese es un tipo de profesional, un tipo de estudioso que no soy yo. Yo no me dedico a la lingüística general, aunque la conozco, porque si no, no podría conocer mi lengua y lo que me interesa es la lengua española. Y no la lengua española solamente como un sistema abstracto al que también debo conocer, para eso me enseñaron gramática, sino más bien la lengua española a la que se refería Eugenio Coseriu en su vertiente de lengua histórica, es decir, de una lengua que tiene lugar en un camino, en un lugar y en un momento. Tienen que darse las dos circunstancias. A mí me interesa cómo es la lengua española en México y ahora, y en América como extensión. He sido muy coherente en esto, fiel en mis ideas de trabajo. Esto me ha redituado frutos. No me he distraído demasiado con otras sirenas que aparecen en la vida intelectual de los investigadores. Para revolucionar la sintaxis española, no tengo la capacidad para tamaña cosa. Además no me interesa. A mí me interesa conocer el español: ese gran desconocido, me parece que lo llamaba Lope Blanch; llamaba así al español americano hablado por tantos millones de personas, su producto principal, el hijo de la lengua española al que conocemos muy mal. Entonces, para conocerla mejor, Lope Blanch concibió uno de sus enormes proyectos (otro fue el español de las ciudades): el *Atlas lingüístico de México* que nació como un deseo de precisar las sumas dialectales de Pedro Henríquez Ureña, ese gran dominicano, el gran maestro de América, uno de mis ídolos. Ese gran dominicano, que tenía lo que él llamó aficiones aunque en realidad eran profundos conocimientos: lo mismo le escribía a usted una crónica de ópera, de la cual era un gran conocedor, que

hacía un ensayo de lingüística, un artículo de dialectología. Pedro Henríquez Ureña era un hombre excepcional; ahora habría que buscar con lupa un talento de ese tamaño.

Henríquez Ureña publicó en la *Revista de Filología Española* de Madrid una serie de tres, cuatro, cinco artículos sobre el español de América en un momento en que era de veras muy poco conocido. Estoy hablando del año de 1920; propuso entonces una clara división del español americano, con zonas dialectales y también subzonas dentro de México; de México, proponía además una división en zonas dialectales que no voy a detallar aquí, pero que inquietó mucho a Lope Blanch. Como él quería mucho a don Pedro Henríquez Ureña, y lo estimó muchísimo siempre, se tomó en serio aquella división y entonces dijo: vamos a ver esta propuesta de Pedro Henríquez Ureña, vamos a ver qué realidad tiene el día de hoy. Entonces nos pusimos a hacer encuestas con una ayuda de El Colegio de México, del cual ya era él investigador y distribuía su tiempo entre la UNAM y El Colegio; yo también, por invitación de él, hacía esta combinación. Entonces por parte de El Colegio, aunque yo pertenecía a la UNAM, comenzamos a asomarnos a aquellas divisiones que nos llevaban a elaborar un cuestionario tentativo, que mejorábamos y le íbamos llevando los informes. Cuando terminamos la primera etapa de sondeo sobre las zonas dialectales, el propio Lope Blanch se dijo: tenemos tanto material que lo podríamos completar y pensar en un atlas lingüístico, y no sólo en una ratificación de zonas dialectales. Lope Blanch transformó ese proyecto sobre las zonas dialectales en un atlas lingüístico. Contó con el acuerdo del entonces presidente de El Colegio, porque esto suponía un presupuesto. Don Víctor L. Urquidí terminó por proporcionarle toda la ayuda de El Colegio. Vio el proyecto como una empresa muy importante para El Colegio y nos apoyó como siguió apoyándonos El Colegio, con los siguientes presidentes de El Colegio. Todos ellos vieron que los investigadores que podrían ayudarle a Lope Blanch eran de la UNAM. Entonces El Colegio le pidió a la UNAM que comisionara a algunos investigadores como López Chávez, Antonio Alcalá, hijo de mi maestro don Eugenio Alcalá, el que daba varazos. Antonio acabó siendo compañero mío en lingüística. A este grupo de investigadores de aquí de la Universidad, del Centro de Lingüística, lo comisionaba la Universidad algunas mañanas en El Colegio para hacer el *Atlas lingüístico*, además de todas las vacaciones. Porque nuestras vacaciones se nos iban en viajar en un Volkswagen que alguien prestaba y con unos viáticos que ahora me parecen muy raquíticos pero en ese momento eran suficientes para comer y pagar el hotel, más bien las posadas en los pueblos. Así pudo hacerse durante muchos años, durante las vacaciones universitarias, la investigación de campo.

Nosotros íbamos con nuestras cintas magnetofónicas, con nuestros cuestionarios, a que el director, el profesor Juan M. Lope Blanch, les diera entrada y los validara. Una vez que se terminó la investigación de campo, entró el trabajo de gabinete para organizar los materiales, transformarlos en mapas, pues estamos hablando del *Atlas lingüístico de México*. Lo hermoso es que se trata de un enorme proyecto concluido aunque muy complicado. El continente americano está lleno de proyectos como este pero inconclusos. Es algo tremendamente triste. Por eso el *Atlas lingüístico de México* es hermoso. Existe un mapa del sur de Chile *Atlas lingüístico-etnográfico del sur de Chile* conocido como Alesuch, que comenzó el profesor Guillermo Araya allá por los años sesenta. Él pudo publicar el primer volumen, una belleza de atlas del sur de Chile, ese país que sólo tiene norte, centro y sur, y no tiene ni este ni oeste. Resulta que a este profesor Araya, al llegar al poder el dictador Pinochet y los militares, lo echan de su cargo. Los alumnos de Araya desean publicar en su ausencia el segundo volumen que ya estaba terminado. Los militares les dicen a los alumnos: “Se publica pero sin el nombre de Araya”. “¡Pero qué está usted diciendo si él es el autor de este trabajo, es nuestro maestro!”, dijeron los alumnos. Respuesta: “Pues no se publica”; y no se publicó. Proyectos lingüísticos tan grandes como este se enfrentan a unos problemas tremendos que uno ni imagina. ¡Qué diablos! Un militar haciendo todo lo posible para evitar que se publique una obra tan importante como esta: ¡eso es América!, obstáculos, problemas, dificultades. El *Atlas lingüístico de México* sí se publicó. Ahora el problema es guardarlo. En mi casa, en mi biblioteca, tengo un librero. No es un librero; es una tabla especial para guardar el *Atlas*.

La lectura y relectura del *Atlas lingüístico de México* me ha permitido irme haciendo de información sobre el español mexicano y ahora, gracias a eso, me siento un buen conocedor del español mexicano. Hay esencialmente dos proyectos que me permiten conocer mejor quizá que otros colegas míos que no se han dedicado a esto, al español mexicano: uno, el haber pertenecido a la investigación del *Atlas* desde su principio hasta su final, haber viajado a los pueblos, haber conversado con la gente, haber analizado las conversaciones de los mexicanos y de los ancianos por ejemplo, y de los analfabetas; en fin, es una belleza este trabajo dialectal, esa es una buena formación. Y el otro es el estudio que también coordinó Lope Blanch, y que sigue trabajándose porque no se ha concluido ni se concluirá nunca, que es el estudio del español de las grandes ciudades del mundo. Las grandes capitales son ahora objeto de estudio de los sociolingüistas y creen en esto estar descubriendo algo muy nuevo cuando Lope Blanch, mucho antes que ellos, ya había visto la necesidad de estudiar el español de Madrid y el español de México, el español de Bue-

nos Aires, de las grandes ciudades. Desde el año 67, y aquí tenemos los materiales en este Centro, más de 400 horas de grabación estudiadas, de conversación. Se han publicado muchos libros sobre el español de la Ciudad de México de fonética, de gramática, de léxico, y ese conocimiento también me permite trabajar esos datos, que me permiten a su vez seguir investigando en diferentes aspectos del español de México que, como decía yo, es algo inacabable. Por ejemplo, terminamos el *Atlas lingüístico de México* y me puse a ver los mapas —usted sabe que un mapa lingüístico es un punto de partida no un punto final, de ahí se parte a la investigación— y entonces me di cuenta de que nuestros materiales fonéticos son sumamente complejos en el argot, son mapas de difícilísima lectura por su densidad. Cada mapa le lleva a usted una mañana descifrarlo y hay que saber, además, fonética. Entonces me dije: Esto tenemos que ofrecerlo a los estudiantes y a las personas interesadas de una manera más digerible y entonces escribí un librito que se llama *La pronunciación del español en México*, que publicó El Colegio de México y que ha tenido mucho éxito porque lo que hago es fletarme yo a hacer ese trabajo de interpretar el *Atlas* y luego exponerlo de manera sencilla con otros mapas hechos por mí, mapas más sintéticos, más fáciles de entender. Esto que hice me llevó varios años porque, repito, si para estudiar un mapa le lleva a usted una mañana, tomar notas de todos... En fin, fue un trabajo muy lento pero ahí está ese librito que me dejó muy satisfecho. Ahora comienzo a trabajar en la parte de gramática del propio *Atlas*. La gramática en los atlas siempre se ve muy superficialmente. Hay muy poco de morfología, muy poco de sintaxis pero ahí está la información, información por lo demás de los años setenta y yo creo que ya no es la misma. Yo voy a retratar, como retrataré la pronunciación de los años setenta, y esta también será una investigación válida. Es decir, yo no estoy diciendo: así se habla en México; así se hablaba en los años setenta. Quiero trabajar este año 2006 en gramática dialectal y escribir otro librito como el de la pronunciación y finalmente el léxico. Entonces completaría yo tres volúmenes de versiones más sencillas. No son para el gran público tampoco, lamentablemente, pero sí para los estudiantes, los profesores, son muy útiles. Este proyecto sería una versión “Moreno de Alba” del *Atlas lingüístico*; esto me tiene muy entusiasmado. Si a esto le añadimos que cosas del español mexicano todavía más sencillamente expuestas pero siempre con alguna dignidad son mis *Minucias del lenguaje*,<sup>1</sup> entonces también ese otro sector, que

<sup>1</sup> José G. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, primera edición 1992; sexta reimpresión, 2002. El último libro de don José G. Moreno de Alba fue *Notas de gramática dialectal (el Atlas Lingüístico de México)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

ese sí no es el erudito ni es el estudiante sino la gente curiosa, el lector general, entonces todo lo que escribo, casi, casi todo lo que escribo tiene que ver con el español mexicano y americano. Del español americano podríamos hablar...

Recuerdo yo que estaba con una grabadora alemana Uher que era la que nos daban para nuestro trabajo —una gran grabadora, yo creo que ahora no hay una grabadora tan buena como aquella Uher a pesar de todos los avances tecnológicos—. Estaba yo con mi grabadora Uher en un pueblito, no recuerdo cuál pero del estado de Michoacán, y con un anciano, un agricultor anciano, y estábamos conversando para hacerle su grabación y al término de la grabación le dije que si quería oír su voz y él se quedó admirado: no conocía la grabadora. Él creía que era un radio porque sí había radios portátiles que ellos, los campesinos, conocían. Es célebre por una fotografía aquel buey de un arado que trae colgado de un cuerno un radio de transistores. Pero este buen viejo no sabía que existía una grabadora, que podía su voz ser oída y se asombró cuando la oyó, entonces la naturalidad de su conversación sube a la n potencia porque es muy diferente cuando tiene usted una grabadora y sabe que está siendo grabada su voz, por mucho que trate usted de ser sencillo y natural, pero cuando no sabe ni siquiera que está siendo grabado sino que está conversando con otro es una cosa mucho más válida.

Yo pertenezco a un grupo de profesores que tenemos la idea de hacer congresos sobre el español de América. Ya llevamos varios; es un grupo sencillo de trabajo pero que ha tenido la suerte de organizar importantes congresos y se han publicado las actas. Entonces uno de los deseos de este grupo de trabajo es ir metiendo en las universidades españolas cátedras del español indio. Cátedra cuando se puede, yo sé que el concepto de cátedra allá es diferente, no todas las clases son cátedras... a veces hay cátedras, en Valencia me parece que hay una y otra en Valladolid, y también como materia optativa el español americano casi está en todas las universidades españolas y en las americanas uno pensaría que en todas las universidades se enseña Hispanoamérica. No, no es así. Tenemos todavía que hacer una labor. Debo decirle que conozco universidades sudamericanas donde los estudiantes tienen un mejor conocimiento de la dialectología peninsular española que de la dialectología americana. Eso es muy grave. Sí tenemos que conocer dónde está el gallego, muy bien, es indudable que tenemos, los que nos dedicamos a esto, la obligación de conocer el español de España, pero también el nuestro. A veces la clase de dialectología española se entiende como dedicada al español de España, y yo creo que debe ser hispánica, como decía precisamente don Ramón Menéndez Pidal, y también don Dámaso Alonso, que el futuro y el presente del español está en América. Por



© Javier Nardiz

eso la Real Academia Española y la asociación de academias, pero sobre todo la Real Academia Española —y esa sería otra cosa bonita para platicar— ha girado, ha dado la vuelta para América y tiene un gran interés por América, sobre todo don Víctor García de la Concha, el actual presidente-director de la Real Academia Española. Me cuenta don Víctor, que cuando ya había sido nombrado director de la Real Academia Española, fue a saludar al Rey, de quien es amigo desde antes de que asumiera ese cargo. Lo fue a saludar, a ponerse a las órdenes del Rey, recordemos que la Real Academia Española es una casa regia, depende de la casa del Rey, y entonces fue a rendirle homenaje al Rey, a ponerse a sus órdenes y lo que el Rey le dijo fue: “encárgate de América”. Eso se lo dijo el Rey Juan Carlos; y también se lo había dicho Lázaro Carreter, el anterior director: “Víctor, América, visita América, interésate por América, eso es lo importante”. Y yo creo que eso es lo que se está haciendo. Vea usted cómo no sólo en el ámbito de las universidades está viéndose hacia nuestro continente en términos de la lengua española sino también desde la Real Academia Española. Los trabajos de ahora ya se llaman panhispánicos, y esto es muy importante.<sup>2</sup> **U**

<sup>2</sup> *Los maestros detrás de las ideas. De la lengua a la lingüística: una vocación*, José G. Moreno de Alba (1940-2013), UNAM/Coordinación de Difusión Cultural, 2006, disco óptico láser de computadora. Adolfo Castañón (coordinador editorial de la serie), tomo IV, serie.

*Felipe Carrillo Puerto y Alma Reed*

# El amor en los tiempos de la cólera

Sara Poot Herrera

*La reciente aparición del epistolario cruzado entre Felipe Carrillo Puerto, gobernador de Yucatán, y la periodista estadounidense Alma Reed en los años convulsos del obregonismo permite atestiguar la evolución de un amor a contracorriente de las convenciones sociales y de una afinidad política comprometida con los marginados, como señala la investigadora Sara Poot Herrera.*

## EPISTOLARIO DE ALMA Y FELIPE

Es este<sup>1</sup> un libro de amor, de un amor que sobrevivió a pesar de las condiciones políticas del momento y de las condiciones personales de sus protagonistas, sobre todo las de Felipe Carrillo Puerto, quien conoció a Alma Reed cuando él estaba casado, era padre de cuatro hijos y que, por su ideología socialista, la alta clase económica yucateca afectada en sus intereses era enemiga suya y en algún momento actuaría en su contra.

En el centro del país, Adolfo de la Huerta se enfrentaba a Obregón, quien apoyaba a Calles para la presidencia de México. Carrillo Puerto era obregonista y

callista (¿serían carrillistas Obregón y Calles?) y, en el contexto de la sublevación delahuertista, con doce personas allegadas a él fue perseguido, encarcelado y acribillado inmediatamente después de un improvisado e impune Consejo de Guerra contra él, ciudadano, no militar y en ese momento gobernador constitucional del estado de Yucatán y presidente del Partido Socialista del Sureste. De la Huerta había dado la orden de que Carrillo Puerto y los hombres que lo acompañaban fueran transbordados a Veracruz en el barco Fritzoe que los esperaba ya en el puerto de Progreso, pero fue desobedecido por sus militares subalternos, entre los que despuntan los nombres de dos insurrectos delahuertistas: Juan Ricárdez Broca (comandante militar de la plaza de Mérida) y Hermenegildo Rodríguez (jefe de la guarnición de la plaza). Esta situación se daba en los interiores del ejército federal. ¿Y por fuera del ejército y dentro de Mérida?

<sup>1</sup> Michael K. Schuessler y Amparo Gómez Tepexicuapan, *Tuyo hasta que me muera... Epistolario de Alma Reed (Pixan Halal) y Felipe Carrillo Puerto (H'Pil Zutulché). Marzo a diciembre de 1923*, Conaculta, México, 2011, 426 pp. [Las traducciones del inglés son de Ileana Villarreal Jirash].

Vayamos años atrás para seguir los pasos del (desde 1927 y a trece años de su asesinato) “Benemérito de Yucatán”. Mucho antes de que se conocieran el gobernador de aquel estado (1922-1924) y la periodista norteamericana, Felipe Carrillo Puerto se había casado con María Isabel Palma Puerto. Eso fue el 18 de febrero de 1898. Él tenía 23 años; ella, 18 o 19. Veinticinco años después (1923), y también en febrero, Felipe y Alma se conocieron. Él tenía 48 años (había nacido el 8 de noviembre ¿de 1874?) y Alma, 33 (había nacido el 17 de junio de 1889). En pleno romance Alma cumplió 34 años y Felipe 49 (él le llevaba catorce años, 7 meses y 7 días). Para nuestros tiempos eran jóvenes (muy joven ella); no tanto para los suyos. Sin embargo, su amor fue vigoroso, pasional y romántico, joven y esperanzador. Se vieron pocas veces; se escribieron muchas. La suya es prueba del amor a distancia, del amor sostenido en luna de papel. Mientras más aumenta su amor, y a punto de ser legalizado, las condiciones políticas se recrudecen y se dejan sentir en las últimas comunicaciones entre ambos, contenidas en este libro. Contra el amor de Felipe y Alma sólo pudo la muerte provocada por la cólera de algunos y la ferocidad de dos usurpadores que actuaron (se dice, aunque también hay documentos que lo ratifican)<sup>2</sup> por cuenta propia respecto de la política del centro (¿y respecto a los intereses económicos de Yucatán?) y cometieron uno de los mayores crímenes en la historia política de México.

#### 1923: AÑO CRUCIAL PARA MÉXICO

A mediados de año, en el norte matan a Pancho Villa; a principios de año en el sureste, un hombre se enamora y a este amor (correspondido) lo frustra su homicidio. 1923 finaliza con la detención (por parte de fuerzas no yucatecas; a las visibles me refiero) de su gobernador yucateco. 1924 inicia —3 de enero— con el asesinato de dicho gobernador: en el paredón del Cementerio General de Mérida matan dramática y atrocamente a Felipe Carrillo Puerto, a tres de sus hermanos y a nueve hombres de su gabinete. Negro amanecer del tercer día de enero de 1924, cuerpos acribillados, sangre derramada. Las fotografías son impactantes, el dolor en el cuerpo y el alma de una madre, de padres y madres, de hijos, de hermanos, amigos, de un pueblo, cuyo pasado carrillista —controversial dentro de su estado, impresionante para el mundo— ha sido uno de los pasajes más trascendentales en la historia de Yucatán. Once meses antes de ser asesinado, la vida le

<sup>2</sup> Entre los muchos escritos, véase “Desagravio...”: [http://www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/YucatanDictadura/YucatanDictadura\\_desagravio.pdf](http://www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/YucatanDictadura/YucatanDictadura_desagravio.pdf)



regaló a Felipe Carrillo Puerto el amor, y este libro es fiel testimonio.

#### UN PARÉNTESIS NECESARIO

Se trata de la autobiografía de Alma Reed, *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto* que, con prólogo de Elena Poniatowska, editó Michael K. Schuessler y publicó en 2006.<sup>3</sup> Su origen, un cuaderno de pasta morada; su resultado, un libro a partir de un rescate de documentos por parte también de Michael K. Schuessler, quien tuvo dos versiones inéditas a la mano, la que guardaba Richard Posner y la que tenía la pintora Rosa Lie Johansson (con capítulos revisados por Ethel Turner, la viuda de John Kenneth Turner, autor de *México bárbaro*). Michael K. Schuessler editó las dos versiones, las hizo libro, realidad literaria, cara a nuestra historia y a nuestra cultura yucateca. Sella este primer libro —segundo en la genealogía “peregrina” de Schuessler, la

<sup>3</sup> Alma Reed, *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*, edición de Michael K. Schuessler, prólogo de Elena Poniatowska, traducción de Ileana Villarreal Jirash, Diana, México, 2006, 343 pp.

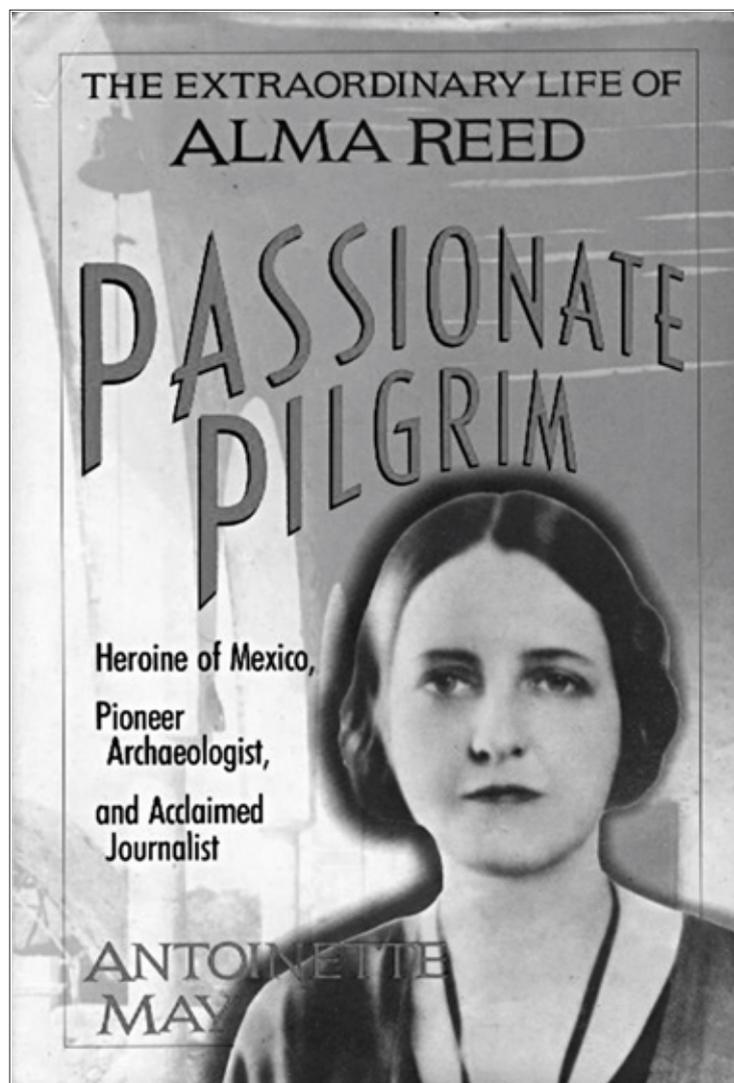
canción *Peregrina*, un “himno entre ruinas”, las de una Uxmal del jueves 15 de febrero de 1903 y las de un Chichén Itzá, del sábado 17 de febrero también de 1903, canto de amor eterno convertido en canción romántica (ya en Mérida) por la letra de Luis Rosado Vega y la música de Ricardo Palmerín.

Elena Poniatowska decidió escribir su prólogo enfocándose en Alma Reed. Para Elena y para nosotros Alma fue un descubrimiento: cómo la necesitamos ahora en California, en sus leyes, en el problema migratorio, en la defensa de los migrantes; fue quien hizo que en Estados Unidos Yucatán fuera punta de lanza no sólo de la República mexicana sino (antes) punta de lanza en el reconocimiento que el gobierno de aquella época necesitaba de Estados Unidos. Lo fue también en la circulación del hombre de fuego de Zapotlán —José Clemente Orozco—, y en el rumbo distinto que se marcó en la arqueología maya.

De la segunda versión rescatada del escrito autobiográfico de Alma Reed, el propio Michael armó el capítulo 21 de su primera edición —“Momentos ominosos” (pp. 305-323)— y él mismo titula los dos restantes: “Martirio e infamia” (pp. 325-334) y “Una infamia imborrable” (pp. 335-343). A todo el libro lo acompañan docu-

mentos testimoniales y fotografías inolvidables, que van de un romanticismo decimonónico y de principios del siglo xx pero que tocó los filos de la realidad a un realismo descarnado y ominoso, como es la foto tomada el 3 de enero de 1924, que retrata los cuerpos recién asesinados y despojados de trece hombres: el primero, Felipe Carrillo Puerto, el preso número uno de los trece. Y aquí la historia rosa y amorosa de Alma y Felipe adquiere el tono morado de su cuaderno. La violencia se mete al texto y lo convierte en crónica de una muerte, la del gobernador de Yucatán ocurrida en la madrugada del 3 de enero de 1924 en el Cementerio General de Mérida.

La historia de *Peregrina* va de los primeros días de enero de 1923 —vísperas del viaje de Alma Reed a Yucatán— hasta, digamos, a los días cercanos a su muerte, el 20 de noviembre de 1966. ¿Apuntes? ¿Memoria? ¿Autobiografía? La palabra “imaginación” es recurrente en el libro, y la imaginación y la escritura urden la hibridez que caracteriza este documento. Es historia y es ficción; es realidad y es ilusión; es biografía y es autobiografía. Es un libro de amor y es un testimonio histórico. La historia del título —*Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*— comienza en la calle 65 #434 de Mérida, Yucatán, en la sede de la Liga Central de Re-



sistencia. Fue el 14 de febrero de 1923, día de nuestros enamorados Felipe y Alma.

A partir de ese encuentro, hay que dejar que los protagonistas hablen por sí mismos y lo hacen en este nuevo libro de Michael K. Schuessler, compartido ahora con Amparo Gómez Tepexicuapan. En *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*, la voz es de ella; en *Tuyo hasta que me muera* es sobre todo de él. Abrams, pues, este *Epistolario de Alma Reed (Pixan Halal) y Felipe Carrillo Puerto (H'Pil Zutulché). Marzo a diciembre de 1923*.

#### MÁS QUE UN EPISTOLARIO

La correspondencia aquí compilada, organizada, editada y traducida en algunas de sus páginas (más que importante la traducción de los dos libros) contiene 58 telegramas y 36 cartas de Felipe Carrillo Puerto a Alma Reed y 17 cartas de Alma Reed a Felipe Carrillo Puerto. Hay cuatro cartas más (una de Manuel Cirerol, dos más atribuidas también a él y una de remitente desconocido) y un telegrama de Julio Velásquez, secretario de Carrillo Puerto. En total, son 116 documentos (muchos de ellos acompañados de una copia de los originales impresos o manuscritos). Además, hay once documentos (miscelánea) en un apéndice, sustancial al libro.<sup>4</sup>

El inventario de documentos inicia (de Mérida a Nueva York) tres semanas después de que se conocieran Felipe Carrillo Puerto y Alma Reed —miércoles 14 de febrero de 1923—, y cubre hasta el 11 de diciembre también de 1923 (él en Mérida; ella en San Francisco). La correspondencia aquí reunida contiene (ya lo dijimos) más escritos de Felipe que de Alma y, por los comentarios y acuse de recibos de correspondencia de uno u otro, hay más cartas y telegramas de ella que los aquí reunidos.

El primer documento es un telegrama de 18 palabras (amorosas) enviado el 6 de marzo desde Mérida por Felipe (p. 39; Alma se había ido de Mérida tan sólo unos días antes). Vía Galveston, el telegrama llega a Nueva York; allí está Alma, hospedada en el Hotel Waldorf Astoria. El 8 de marzo Alma contesta y lo hace en español. Da acuse de recibo del telegrama y, hablándole de usted, le dice a su “Dragonito Encantador” que le mandará el primero de los artículos que ahora escribe sobre Yucatán (donde habla de la labor de su gobernador), que él y sus acciones sociales ocupan el pensamiento de ella, que recuerda las maravillas de Yucatán,

<sup>4</sup> El apéndice contiene una carta de pésame de Alma Reed a la mamá de Felipe Carrillo Puerto; dos copias del acta de divorcio de FCP y MIPP; una nota de Felipe a Alma (sin fecha); una carta de Elvia Carrillo Puerto a Alma Reed; el recibo de una caja de vino que FCP manda a AR; una carta de Julio (¿Alberto?) Velásquez a AR; un telegrama a AR de su madre; cuatro artículos periodísticos de Alma Reed.

que le escribirá en inglés (cartas que como la de ahora irán en vapor —en barco) para que le traduzca su secretario; Alma se disculpa por su español y le pregunta a Felipe que cómo va con el aprendizaje del inglés. Se despiden “Siempre con amor, *Pixan...*” (pp. 40-41). Las alusiones al idioma (Felipe le pide que le escriba en español) serán recurrentes en las cartas.

Durante 23 días (del 6 al 28 de marzo), quince escritos van y vienen de Mérida a Nueva York (y viceversa). Alma recibe seis telegramas y tres cartas de Felipe (más tres [supuestamente] de Manuel Cirerol); de Alma, Felipe recibe cuatro cartas. Durante tres domingos consecutivos en *The New York Times* se publican tres reportajes de Alma Reed: “Los espíritus de los mayas a la espera” (18 de marzo de 1923), “En espera de los espíritus mayas” (25 de marzo de 1923) y “Tras las huellas de los mayas” (primero de abril de 1923). Es indudable que la relación entre Felipe y Alma no sólo se sustentaba en el amor, el gusto y el deseo, sino en los ideales de uno y otro, en sus ideas políticas, en su actividad pública de cada día y en su interés auténtico (no sólo romántico) por los mayas de Yucatán.

En el mes de abril, que registra doce escritos, ninguno es de Alma. De Felipe hay cuatro cartas y cinco telegramas; también hay una carta de Manuel Cirerol, otra de remitente desconocido (documento 25) y un telegrama de Julio Velásquez, anunciando el descubrimiento de “un Chacmool nuevo diferente en actitud a los demás” (p. 114). La carta del remitente desconocido (encomendada por FCP habla de lo mismo y se envía con fotografías; pp. 116-117; uno de los telegramas de Felipe se refiere también al nuevo Chacmool). En la carta del 2 de abril, Carrillo Puerto envía a Reed una copia de un importante documento: “El Gobierno del Estado ha decretado el día de hoy la *nueva* ley de divorcio... Aquí transcribimos la ley” (yo enfatizo; pp. 100-101).

De mayo son siete escritos: dos cartas de Alma y dos telegramas (un telegrama habla de la “reina Chacmool”, p. 124) y tres cartas de Felipe. Se habla de *Peregrina*, de *Tierra*, órgano de Liga Central de Resistencia del Partido del Sureste, de La Casa del Niño (p. 132), de la ley de divorcio.

En junio, Felipe manda cuatro escritos: dos cartas y dos telegramas (desarrollo de los mismos temas). En un telegrama Felipe le comunica lo relativo al departamento legal que se ha establecido para procesos de divorcio; en el otro, de los planes de verse en Progreso (telegrama del 28 de junio). Alma pasará por allá, pero Felipe no podrá verla y habla de su frustración en la siguiente carta (ya de julio) y de los nuevos planes de verse en la Ciudad de México (carta del 11 de julio).

De julio son tres escritos de Felipe: una carta de Mérida fechada el 11 de julio (¿la recibiría Alma en el va-

por que se detiene en Progreso?; ¿oiría en el vapor y de los Palmerín la *Peregrina*?), un telegrama de Veracruz (informa que está en el Hotel Terminal) y otro de Monterrey —es del 24 de julio y comunica que ese día sale para la Ciudad de México—. Allí se encuentra Alma, hospedada en el Hotel Regis. Entre fines de julio y principios de agosto se da (y en la Ciudad de México) el segundo encuentro entre Alma y Felipe.

La siguiente nota a mano la escribe Felipe en el Hotel Princess de la Ciudad de México. Es del primero de agosto. Triste y preocupado le habla a Alma sobre las “tantas injusticias y miserias humanas” (p. 173), de las que ella puede ser víctima también. Felipe le da un cheque y le dice: “se desvela mi corazón al pensar que alguna persona te podría hacer mal. Por eso me apresuro a adjuntarte este cheque que debe servirte cuando más lo necesites” (p. 169). Días después —9 de agosto—, Felipe va de regreso a Mérida y le manda a Alma un telegrama desde Veracruz. Alma lo recibe en el Hotel Regis. Habrían estado juntos después del 24 de julio hasta antes del 9 de agosto; esto es, alrededor de quince días.

Ese mismo día en Veracruz Felipe le escribe dos telegramas más a Alma y una carta. En la carta, escrita en el Hotel Terminal (Apartado 184, Teléfono 330), le dice: “Y cuando encuentres una flor en botón rosada y hermosa piensa que es la palomita aprisionada entre mis manos, que con mil amores he besado y acariciado con toda la fuerza de mi imaginación” (p. 175). Esta carta y los tres telegramas (todo enviado desde Veracruz) son parte de 20 escritos correspondientes al mes de agosto (trece telegramas y seis cartas de Felipe, y una carta de Alma). En el telegrama del 19 de agosto, Felipe le informa sobre la Gran Convención celebrada una noche antes, “a la que asistieron cuatrocientas noventa directivas” (p. 185). En la carta del 22 de agosto le remite “copia de las certificaciones expedidas por el Secretario de la Comisión Nacional Agraria, en que consta el acta de sesión del 30 de julio, a la que asistí [le dice] como invitado de honor” (pp. 191-193). En otra carta de ese mismo 22 de agosto (documento 57) le dice que es mejor que (ella) no vaya “tan pronto” a Yucatán por la visita en ese momento de otros periodistas; que qué bueno que pueda salir del hotel donde está, “que se te está volviendo un caballo muerto adonde concurren muchas moscas” y que se ha enterado (por los espiritistas) de que en su paso —se refiere a él— por Veracruz se tramaba un complot en su contra (pp. 194-196).

Alma permanecería en la Ciudad de México de la segunda mitad de julio de 1923 a fines de agosto o principios de septiembre. De allí viaja a Mérida. Con base en los documentos de este libro, imaginemos a Alma en Mérida. Es septiembre de 1923 (Apéndice, Docu-

mento 5, Recibo del envío de una caja de vino tinto, de Felipe Carrillo Puerto a Alma Reed, Mérida, 11 de septiembre de 1923, CMS; p. 390). Es martes 11 de septiembre de 1923. De la calle 59 (número 52) —donde está ubicada El Emporio De Los Vinos, la casa de las especialidades—, un mensajero lleva una caja de vino a uno de los cuartos del Hotel El Imperial, que está en la calle 60. El hotel es como lo dice su nombre: imperial, palaciego, internacional, de patio interior, de gran comodidad.<sup>5</sup> Se pregunta por la destinataria, por uno de los costados de las elegantes escaleras se sube a uno de los cuartos del tercer piso del hotel, se toca a la puerta y se entrega un encargo. El envío va acompañado de esta nota: “Distinguida Srita.: Por disposición del señor don Felipe Carrillo P. le remitimos una caja de vino tinto de mesa. Atentamente,” [*sello*].

Alma firma y pide que acomoden allí la caja. La abre, sonrío, toma una de las botellas y la vuelve a poner en su lugar. Vuelve a su escritura, mientras piensa que horas después brindará con su “dragonito encantador” mientras hablan de ellos, de sus proyectos, de sus mismos ideales de carácter social.

Nueve días después —jueves 20 de septiembre—, desde Chemax Felipe envía un telegrama que Alma recibe en el mismo Hotel Imperial. Es el telegrama número uno que ese día se expide en el no tan lejano Chemax. Dice así: “Llegué diez horas con verdadero gusto participar en medio de la algarabía habitantes de este pueblo, elevo mi espíritu para que llegue al tuyo y se estrechen mucho más. Cariñosamente Felipe Carrillo Puerto” (p. 203).

El 7 de octubre Alma parte para La Habana. A las 2 pm Felipe le envía un cablegrama. “Guardline Para entregar Alma Reed pasajera vapor México Havana: Alma olvido quedeme tus llaves te las enviaré estoy bien pensándote Cariñosamente. F. Carrillo” (p. 204). En la carta de un día después le dice: “... le he dicho [a la esposa de un amigo] que te amo con todo mi corazón y que me casaré contigo muy pronto” (p. 206).

Octubre. Son 21 escritos: doce telegramas y nueve cartas de Felipe; nada de Alma (en este “corresponsario”). Alma vuelve a Nueva York, a Dallas, Texas (Hotel Adolphus; 24 de octubre), a San Francisco (Fairmont Hotel; 26 de octubre). El 29 de octubre está en el Grand Canyon, Arizona (Hotel El Tovar) [el 30 su mamá le manda un telegrama a Nueva York; nos enteramos de que Alma está a punto de terminar un libro]. Vuelve a San Francisco (Hotel Fairmont; 31 de octubre). En ocasiones Alma nombra a su madre (a sus hermanas también) quien —dice— la acompañaría adonde fuera necesario respecto de su relación con Felipe.

<sup>5</sup> Ramón A. Catalá, “Las fiestas presidenciales en Mérida”, *El Figaro. Revista Universal Ilustrada*, 22.8, 7 de febrero de 1906, pp. 95-112.

Noviembre. Son 20 escritos: seis cartas y once telegramas de Felipe; de Alma, tres cartas. Felipe habla de la situación política de México y expresa su manifiesto “antihuertismo”; de su situación familiar (“me duele esta situación”, p. 253) y de algo que, al menos a mí, me sorprende: en un pasaje erótico de sus cartas, dice: “y tener entre mis manos tu linda palomita y acariciarla tanto y figurarme que ella será una de las dos que le dé vida a un nuevo ser que ha de ser el fruto delicioso de nuestro amor” (pp. 253-254). Eso fue el primero de noviembre; días después —8 de noviembre de 1923—, FCP cumple 49 años. Agradecido por las tarjetas que recibe de Alma, le dice: “hoy especialmente te envió todos mis recuerdos porque cumplo veinticinco años oro americano a pesar de estar tan viejo recuérdote con todo cariño cariñosamente tuyo siempre Felipe” (p. 257). Ese mes —“Ven pronto, no tardo en resolver mi problema que aunque es difícil, lo resolveré pronto, en este mes sin duda” (p. 258), “Por razones especiales he retardado hasta el día de ayer la petición de mi divorcio y por eso te telegrafíé en el acto, para que tú estuvieras tranquila y no temas nada de lo que dirán los periódicos en contra nuestra, pues de mí sólo santo no han dicho” (p. 286)— FCP se divorcia, el 24 de noviembre de 1923. “[Y]a estoy libre como la pluma en el aire” (noviembre 30 de 1923; documento 100, p. 310).

Diciembre (al 11 de diciembre). Son 13 escritos: cuatro telegramas y dos cartas de Felipe; de Alma, siete cartas. Como vemos, las cartas de Alma aumentan; enterada de los acontecimientos políticos de México, se preocupa, le reitera su fe, “Felipe querido, en quien tengo la fe de una piedra” (p. 340). La última carta de Felipe para Alma fue el 10 de diciembre de 1923. Le habla del Cuerpo Rojo de Guerra que ha organizado en Yucatán, de que —le dice— “he arengado al pueblo y con ejemplos les he hecho comprender la necesidad que tienen de formar estos batallones Rojos de defensa para que los soldados de la reacción no nos arrebaten nada de lo que tenemos y sólo me desespera la falta de armas y parque para darles a estos mis pobrecitos indios que ansiosos me lo piden” (p. 358). Felipe explica a Alma que la casa —Quinta Aurora, la casita de Cupules, donde vivirían al casarse— está “como un cuartel”, que hace lo posible porque en Campeche no reconozcan a De la Huerta, que (le dice) “sólo porque amo mucho con toda mi sangre esta tierra no la abandono, porque es una injusticia de los hombres llevar a los hombres a la guerra por asuntos personales y egoístas como el que tenemos ahora” (p. 359). La carta se interrumpe (2 am), hay zafarranchos en la ciudad, estalla una bomba y Carrillo Puerto retoma su carta a las 8:30 am. Sus últimas palabras fueron: “Tuyo hasta que me muera. *Felipe*” (p. 360). La última carta de Alma Reed fue del 11 de diciembre de 1923. Así concluye: “Tuya —hasta pan y posole—

—hasta guerra ó otra calamidad— Tu periodista ‘India’. *Pixan*”.

#### SOBRE EL CONTENIDO DE LAS CARTAS

Como toda carta de enamorados, para quienes no están al alcance de la flecha de Cupido este género es cursi: son más besos que cartas, también hay desesperación, tristeza, alegría, sobreentendidos, claves, guiños (las flores que se mencionan una y otra vez se refieren a la libertad que Felipe tendrá una vez que se divorcie y puedan él y ella compartir la casita de Cupules). Felipe es romántico y enamorado —¿el único político que sí se enamora?—, apasionado también y lo deja ver en varias ocasiones: “Hasta luego, Vida mía, piensa que te espero con frenesí, el resurgimiento de mi vida serás tú, cuando estés a mi lado. Recibe muchas caricias en tu linda boquita, en tus ojitos que son mi cielo y en tu gargantita de marfil; a mis amapolas dales también muchos besos que yo te los devolveré cuando estemos juntos”, le dice en su carta del 18 de octubre, que mezcla lo cursi





Felipe Carrillo Puerto

con la pasión (pp. 225-226), incluso con el erotismo: “¡Qué deliciosos ratos cuando el piquito de mis palomitas era acariciado por mi boca deseosa de tenerlos siempre dentro de ella!” (p. 237). Es este un “epistolario” que, dedicado al amor, tiene siempre el contexto social —de la lucha y la defensa del pueblo, se habla de los amigos, de las cotidianidades, también del box (p. 231), del calor de la ciudad, de la ciudad (y de “la ciudad silenciosa”, p. 221). El epistolario es un calendario de amor, una plana de erotismo también, una crónica de acontecimientos.

SOBRE LO QUE NOS GUSTA Y  
SOBRE LO QUE TAMBIÉN NOS GUSTARÍA

Excelente trabajo de compilación y de edición de materiales de Michael K. Schuessler y de Amparo Gómez Tepexicuapan. El libro es testimonio de su labor, como es testimonio también de un romance inserto en momentos graves de la historia de México —rara coincidencia—, al que homenajean Michael y Amparo.

Por otra parte, creo que a los lectores les interesaría saber más de cómo fue la compilación de materiales, si

todos ellos eran inéditos o no;<sup>6</sup> sería importante conocer los problemas que hubo en el proceso de la investigación, de la edición; de los avances visibles (y expresados también) entre la primera publicación y esta segunda (por parte de Michael); enterarse de las sorpresas de los autores del libro, de las novedades que se ofrecen con base en estas; de conocer, aunque de modo breve, sus comentarios tanto textuales como críticos de los propios documentos. También enterarnos de sus descripciones y comentarios de los objetos personales de Alma Reed (ya exhibidos y que son excelente material para próximas exhibiciones). Una lectura de dichos objetos nos acercaría más a la figura de Alma Reed, a su interés por el vestuario, a sus gustos, a su alegría (a pesar de todo) de vivir. Pero ustedes nos dirán: eso precisamente les toca a sus lectores.

EL “BUCLE DE LA MELANCOLÍA”  
O “NO TE OLVIDES DE MI AMOR”

Ella fue Alma Marie (Prescott) Sullivan (Murphy); fue y es Alma Reed; fue Pixan Halal, Alma Zuhuy Kak; fue y es Peregrina. Él, Yaax Ich, dragón de los ojos verdes, Apóstol de la Raza de Bronce, H’pil Zutulché, Felipe Carrillo Puerto. Felipe, hijo; Felipe, niño; Felipe, joven. Felipe, el del saquito de leña, de los pájaros de colores. “El apóstol de la raza de bronce”, “El apóstol de la raza”, “Apóstol de socialismo de Yucatán”, “El Cristo Rojo de los Indios Mayas”, “El dragón de los ojos verdes”, “Benemérito del Estado”. El de la biografía en carretera y en las vías del tren. El periodista de *El Heraldo de Motul*, el ferrocarrilero, el leñador, el transportista, el estibador. El que organizaba a los chicleros, el que estaba a favor de los presos. Maderista, zapatista, obregonista, callista, socialista. El que se fue a Morelos y estuvo allí con Zapata. El fundador de la Universidad Nacional del Sureste y del museo, el que propuso la alfabetización, se interesó por la arqueología. Y qué decir de la mujer, del niño, de los indios. El encarcelado varias veces, el lector, el flautista y quien supo tocar el saxofón y también el corazón, el de los ojos claros de ensueño y de corazón mestizo enamorado de los mayas.

Felipe Carrillo Puerto, escritor de cartas y telegramas de amor, ¿un hombre normal? Un hombre normal. Alma Reed, apasionada por México y después por su península del sureste, desde California leyó en la estrella del oriente que ella era la estrella del hombre del oriente de Yucatán. Nunca se olvidó de su amor. Descansan para siempre entre la tierra y las lajas de la “ciudad silenciosa” de la capital yucateca. **U**

<sup>6</sup> Por ejemplo, veo que la carta del 10 de diciembre de FCP a AR parece que fue publicada antes por Alfonso Taracena, *La verdadera Revolución Mexicana. 1922-1924*, Porrúa, México, 1992.

# Una primavera teatral

Timothy G. Compton

*Catedrático de la Northern Michigan University, el también traductor Timothy G. Compton hace su revisión estacional de la cartelera teatral en la Ciudad de México durante la temporada de primavera. Los temas de la identidad se hallan presentes en montajes que, con sobresaliente calidad, reflejan las pulsiones más íntimas de una sociedad enfrentada a problemáticas profundas.*

El Distrito Federal ofreció una variedad impresionante de teatro durante su temporada de primavera de 2014, desde una versión sumamente cara de *Wicked* a obras en la calle pagadas por el gobierno local, de teatros grandes y bien equipados a humildes foritos en casas particulares; de obras clásicas de la literatura universal o del Siglo de Oro español a otras enfocadas en cuestiones netamente mexicanas; de obras ideadas para espectadores maduros a otras accesibles a espectadores de cualquier edad. El mundo del teatro en el Distrito Federal marcha adelante a pesar de temblores y tráfico y la problemática normal de una ciudad enorme.

Para mi gusto, la obra más lograda de la temporada tuvo una resonancia en espectadores de todas las edades a pesar de verse designada como teatro infantil. Escrita por Bertha Hiriart y dirigida por la polaca Ewa Piotrowska, *Si no lo cuentas tú, ¿quién lo sabrá?: Historia de los niños de Santa Rosa*, montada en el teatro Orientación, tiene un sabor distintivamente polaco. Se centra en la fascinante historia del modo en que un grupo de niños refugiados huye de su tierra natal en Polonia durante la Segunda Guerra Mundial. Ellos trabajan una temporada prácticamente como esclavos en Siberia, luego viven un tiempo en Persia y después en la India, y

con el tiempo llegan a vivir en la Hacienda de Santa Rosa, en el estado de Jalisco. Terminada la guerra, muchos se quedan en México, mientras otros emigran a Chicago donde se reúnen con la comunidad polaca.

La obra se basa en entrevistas con hijos y nietos de varios de los refugiados. La acción se enfoca en un par de hermanos que sobreviven a viajes y condiciones peligrosas para terminar en México, en el caso de la hermana, y en Chicago en el del hermano. Se trata de una historia absorbente de peligro, supervivencia y aventura, este último un elemento sobresaliente de la obra. Los espectadores pueden identificarse fácilmente con y sentir compasión por el par de protagonistas en su inocencia y bondad. Ver cómo se separan de su familia y su patria da pena, y su valentía inspira. Pero la belleza de la obra va mucho más allá de la historia: Edyta Rzewuska, inmigrante de Polonia, diseñó numerosos elementos visuales deslumbrantes. Un cuadrado metálico, de tal vez tres metros de altura, domina la escena del teatro. En medio hay un círculo abierto de aproximadamente metro y medio, que da el aspecto de una enorme tuerca cuadrada. Detrás hay otra losa metálica. Proyecciones de fotos y videos en estas losas transportan a los personajes de un lugar a otro. Algunas fotos de periódicos de la épo-

ca se proyectan en las pantallas, así como mapas que ilustran la ruta de los hermanos. La actuación se realiza delante de estas losas, pero a veces los actores entran en el círculo de la enorme tuerca, lo que les permite “estar” en una variedad de lugares interiores. Proyecciones de video de un tren junto con los movimientos repetidos de los actores y eficaces efectos de sonido crean ilusiones espectaculares de viajes en un tren, por ejemplo.

Hacia el final, aparecen en las estructuras las fotografías de los verdaderos niños de Santa Rosa. Títeres de varios tamaños de los niños mismos, con ropa en miniatura de los actores, provocan la ilusión de que todo habría existido en miniatura, y lo mismo ocurre con un tren de juguete, un pequeño barco y un pueblito. Otros elementos de la obra contribuyen a su belleza y su tono visual juguetón, como un baúl con muñecas y una casita con que jugaban los niños en Polonia —pero que en la escena final llega a México, causándole no poca nostalgia y deleite a la hermana, ya de edad mayor—, carretillas con numerosas muñecas que representan cadáveres de niños que no sobrevivieron a los rigores de Siberia, tinas de metal que hacen las veces de bañaderas en que los chicos en Persia son desinfectados y un barco de un metro que los lleva por el Atlántico a México, colocado en la cabeza del capitán, que bambolea de un lado a otro al narrar las dificultades del viaje. Música de las varias partes del mundo recorridas dan

más sabor a estos lugares, y el uso del lenguaje funciona perfectamente —algo del diálogo o era en polaco o fingía ser polaco, con suficiente español para hacer claras las situaciones específicas—. Cachitos de otros idiomas ayudan a dar color a diferentes sitios e ilustran las dificultades lingüísticas que enfrentan los refugiados. Los cuatro actores (Rodolfo Guerrero, Pablo Marín, Tania Olhovich y Sofía Sylwin) dan vida a múltiples personajes con gran maestría y terminan con breves monólogos de mucha emoción en voz del esposo de la hermana o sus nietos. Finalmente, la hermana misma, ya anciana, habla de la importancia de recordar y del modo que ella lleva, igual que sus descendientes, algo de Polonia dentro de sí. Esta obra es una hermosura de principio a fin, sobresaliente en múltiples aspectos. Había planes de llevar esta puesta a un festival en Polonia, y de hacer una versión en Chicago.

Después de casi una década sin participación activa en el teatro, Sabina Berman ha vuelto con una obra excelente que ella escribió y dirige, *Testosterona*. Semejante a su *Entre Villa y una mujer desnuda*, en que enfoca las relaciones de poder entre hombres y mujeres, Berman moderniza el tema, algo que notan los espectadores desde el momento en que entran al teatro. La elegante escenografía diseñada por Philippe Amand representa un despacho profesional en uno de los pisos más altos de un rascacielos del Distrito Federal. Al progresar la obra,



Almacenados, de David Desola, dirigida por Fernando Bonilla

imágenes y videos espectaculares cambian sutilmente a través de los cristales, al principio con leves movimientos de nubes, dando pie a la transición del día a la noche y luego mostrando precipitaciones en una variedad de intensidades. El despacho le corresponde al director de un gran periódico. La obra empieza con un diálogo entre él y una de sus dos subdirectores para informarle que él debe abandonar el periódico inmediatamente, y que ella o el otro subdirector, un hombre agresivo, se podría convertir en el nuevo director, mientras el otro se quedaría sin trabajo. Ella casi cae víctima de las tácticas poco limpias e intimidantes de su rival, pero se muestra más apta para la posición.

Cada elemento de la obra es atinado, pero en particular destaca la fascinante relación entre los personajes y su deslumbrante diálogo. Sin darse cuenta de ello, el director utiliza un lenguaje degradante, condescendiente y manipulador con el fin de volverse dominante. Pero en el segundo acto, en una escena particularmente sabrosa, la subdirectora repasa la conversación del primer acto, le indica al director sus terribles técnicas machistas y brillantemente utiliza las mismas técnicas para tomar el control. César Évora y Verónica Merchant actúan impecablemente. El hermoso nuevo teatro del Centro Cultural Chapultepec albergó la puesta. La mayoría del "teatro comercial" en el D. F. recibe crítica bien merecida por depender demasiado de estrellas de tele-

visión y de musicales internacionales, pero esta versión de *Testosterona* probó la excelencia de parte del teatro comercial en la capital, teatro que refleja la vida en la ciudad y da mucho qué pensar.

Varios dramaturgos-directores excepcionalmente jóvenes han creado excelentes propuestas de teatro en temporadas recientes, y esta incluyó múltiples obras de este tipo, como el caso de David Gaitán y Fernando Bonilla. Aún sin cumplir los 30 años, Bonilla ya ha fundado la compañía teatral Puño de Tierra y ha escrito y dirigido un impresionante número de obras de calidad. Durante el transcurso de 2014 Puño de Tierra tiene un acuerdo para presentar sus obras en el Foro Shakespeare, teatro que ha tenido la cartelera más fuerte en el D.F. en esta temporada. Bonilla ha desarrollado una relación muy productiva con el dramaturgo catalán David Desola, lo que ha rendido varias puestas excelentes producidas por Puño de Tierra. La temporada de primavera incluyó dos obras de este tipo. Bonilla formó con su familia el elenco de *Almacenados*, encabezado por su padre Héctor, y completado por su hermano Sergio. Esta obra, con el mismo reparto, se estrenó hace varios años, pero con una sola representación a la semana; en esta temporada se montó de viernes a domingo en el teatro más grande del Shakespeare.

La pieza depende del diálogo y el talento de los actores, ya que la escenografía consiste únicamente en pa-



© Joseph Campion

Si no lo cuentas tú, ¿quién lo sabrá?: Historia de los niños de Santa Rosa de Bertha Hiriart, dirigida por Ewa Piotrowska



Simulacro de idilio, dramaturgia y dirección de David Gaitán



Jacinto y Nicolasa de Camila Villegas, dirigida por Alberto Lomnitz



Don Juan Chilorio, escrita y dirigida por Fernando Bonilla

redes negras, un viejo escritorio de poca calidad, un bebedero y un reloj checador. Se representa un solitario almacén en que el mayor ha trabajado por 29 años; la acción arranca durante su última semana, antes de jubilarse. Él dirige sus esfuerzos a preparar a un trabajador joven que tomará su lugar. El mayor tiene un sistema para todo y está decididísimo a obligar al joven a seguirlo en cada insoportable detalle, mientras este se dedica a cuestionarlo todo y mostrar lo ridículo de los sistemas, lo que resulta en ricas confrontaciones. Más absurdo resulta el hecho de que las advertencias constantes del mayor de mantenerse alertas porque toneladas de producto podrían llegar en cualquier momento nunca se concretan, creando una situación semejante a la de *Esperando a Godot*. Los dos Bonilla actúan excelentemente, pues convierten la conversación —que no era chistosa para los mismos personajes— en hilaridad para el público. A pesar de tratarse de la obra de un dramaturgo español, los actores usan un acento y abundantes expresiones de México. Los temas de la confrontación entre la conformidad y la revolución, y del trabajo y la rutina tienen resonancia universal. Fue una puesta magistral.

Puño de Tierra, bajo la dirección de Fernando Bonilla, también representó en el Shakespeare *La nieta del dictador*, igualmente de David Desola, pero con la actuación de Valentina Sierra y Valerio Vázquez. La nieta —bastante distanciada— de un dictador lo visita una vez a la semana por una hora. Su vivacidad y locuacidad contrastan con la conducta de su abuelo, ya que él nunca sale de su cama ni pronuncia una palabra y únicamente la intervención de máquinas lo mantiene vivo (un maniquí lo actúa). La nieta recuerda en voz alta la relación entre los dos cuando ella era niña, admira el retrato gigantesco de él en su época de gloria, con uniforme y muchas medallas; hace patente su admiración por el servicio del abuelo a su país (sin nombre), se queja de las mujeres que protestan fuera del edificio, suelta consideraciones de filosofía política (como una teoría de que los dictadores buenos llevan bigotes pequeños, mientras que los malos lucen bigotes grandes) y le lee su libro favorito —un libro sobre el viejo Oeste que protagoniza el *sheriff* Nabor, quien impone el orden en su pueblo—. Al progresar la acción, ella se entera de las atrocidades cometidas bajo el mandato de su abuelo, y termina desenchufando las máquinas que lo mantenían vivo. Las repentinas apariciones fársicas de una variedad de personajes —todos actuados por Vázquez, con la cara pintada de blanco, como de payaso— interrumpen los monólogos de la nieta de vez en cuando. Sus personajes incluyen a una enfermera, el dictador, un general cojo, el *sheriff* Nabor, una mujer de alta sociedad, un asistente ejecutivo del dictador y hasta a la nieta misma. Sus histéricas intervenciones, de alta energía, representan fantasías y retrocesos temporales.

Aun siendo tan fuerte el contenido de la obra, algunos momentos de comicidad la hacen agradable. O tal vez se muestra el modo en que los dictadores pueden volverse caricaturescos. Sí se consigue un teatro emocionante, ya que los espectadores nunca saben qué personaje interpretaría Vázquez, qué llevaría, o desde dónde saldría. Algunas imágenes y videos se proyectan en un pequeño televisor y en la cama del dictador. Se empieza con cortometrajes fársicos de la historia del *sheriff* Nabor con secuencias de los personajes de Vázquez, pero con el tiempo se pasan imágenes serias de dictadores recientes del mundo de habla española, así como de víctimas de sus atrocidades. Esta excelente obra refleja realidades demasiado frecuentes de España y Latinoamérica.

Fernando Bonilla escribió y dirige una tercera obra, *Don Juan Chilorio* (llegué al D. F. una semana tarde y no pude ver una cuarta obra suya en esta temporada, *Los ingravidos*). El elenco de *Chilorio* incluye a los dos actores de *La nieta*, pero también a Malcolm Méndez y a Mario Monroy. El marco contrasta notablemente con el Foro Shakespeare, pues el montaje formó parte de una iniciativa llamada *Teatro en las colonias* llevada a cabo por Polimnia Romana y Fernando Zárate, políticos del PRD. Su objetivo es llevar teatro de calidad a colonias “complicadas” de la urbe, donde los vecinos tendrían que superar dificultades de transporte y dinero bastante grandes para ver una obra en un teatro típico. Así, contrataron a Puño de Tierra para representar una serie de obras, en cuatro lugares cada fin de semana durante un periodo de varios meses. *Chilorio* fue la cuarta obra de la serie, y las representaciones que vi tuvieron lugar en plena calle de las colonias Palmas Axotitla y Ampliación Ave Real. Hubo que transportarlo todo de un lugar a otro: actores, vestuario, escenografía, un sistema de audio y todos los accesorios.

Durante las representaciones, los actores tienen que competir con perros, coches, camiones y motocicletas, y hasta niños que pasan a pie o en bicicleta. La acción se centra en tres pícaros del México popular que, tratando de evitar problemas con un policía, se hacen pasar por actores e improvisan una versión hilarante de *Don Juan Tenorio*. Valentina Sierra hace su papel loablemente como narradora y directora de la obra dentro de la obra, y hasta pesca a varios espectadores para hacer papeles y los guía muy bien. Todo recae en su actuación, aun es más impresionante porque este papel es sumamente diferente al de *La nieta del dictador*. Vázquez y Méndez hacen a don Juan y don Luis de modo comiquísimo. Su humor exige sincronización y trabajo mutuo exactos, sin hablar de una gran preparación física para secuencias de lucha libre y de payasos. Tal vez el momento cumbre ocurre cuando Méndez interpreta tanto a don Luis como a doña Inés en una conversación. Los personajes, pícaros de las clases populares de

México, utilizan un vocabulario y acento netamente mexicanos, que contrasta ricamente con los parlamentos ocasionales de castellano castizo de la obra de Zorrilla. *Chilorio* no explora temas de profunda importancia para México, pero sí entretiene con una propuesta notable. Y Romana y Zárate contribuyeron con botanas saludables y un discursito al final.

David Gaitán escribió y dirige dos obras. *Ricardo III 0.1: Shakespeare & Ska* tiene similitudes en su trama con *Chilorio*—en este caso un grupo de actores jóvenes representan partes de *Ricardo III* de Shakespeare cuando se encuentran de sorpresa ante un público sin tener la obra completa lista para el estreno—. Las representaciones dentro de la representación en realidad toman menos tiempo de lo que pasan los personajes hablando de ellas, de las ideas sobre la obra y sus aplicaciones a México. Se ve a una generación inconforme con las estructuras de poder y la violencia en aumento en el país, una generación con aspiraciones de lograr algo importante, pero sin saber lo que es ni cómo perseguirlo. El elenco actúa de maravilla, creando, junto con la escenografía y el vestuario, numerosas imágenes únicas y memorables. Todos los actores cantan y tocan múltiples instrumentos musicales, lo que explica la referencia a la *ska* en el subtítulo. Adrián Alarcón, quien ha ganado competencias de contorsionismo en el D.F., hace el papel del rey físicamente defectuoso Ricardo y crea una imagen inolvidable al cruzar las piernas detrás de la cabeza durante largos periodos. Esta es una obra de diálogo denso e imágenes complejas y hermosas.

La otra obra de Gaitán, *Simulacro de idilio*, explora el mundo hipócrita de una escuela pública en México. El director abusa de su poder con una empleada, y ella parece muy feliz de sufrir el abuso para ganar privilegios, revelando un mundo que debería ser idílico, pero definitivamente no lo es. El protagonista parece participar en el mismo mundo corrupto por la obsesión que tiene por una de sus estudiantes, y su esposa, de quien está semiseparado, tiene relaciones con el director y con el abogado del protagonista. Pero para el final el protagonista resulta el más limpio del grupo, aunque batalla para mantenerse así en ese ambiente. *Simulacro* crea imágenes impresionantes, empezando con el hecho de que los actores suben a las mesas para representar escenas completas, mesas en las cuales hay sillas, y en un caso una silla conectada a otra que está conectada con otra, formando una especie de escalera hacia arriba como una escultura de Dalí. A veces aparecen en las mesas las proyecciones de los pensamientos o fantasías de los personajes. Con excepción de un actor, todos se quedan constantemente en la escena durante la obra, sentados detrás de la acción, como testigos silenciosos. En un caso se portan como niños malcriados de la escuela, tirando docenas de aviones de papel a la acción de la obra y al pú-

blico. Con técnicas de iluminación sofisticadas y actuaciones excelentes, esta obra exhibe a una sociedad con una grave necesidad de reformas.

Otro dramaturgo-director de creciente prominencia en México, Alejandro Ricaño, de Xalapa, escribió y dirige *Un hombre ajeno*. La obra también tiene sus toques de teatro comercial, con actores conocidos en otros medios (en especial José María Yazpik y Osvaldo Benavides). Como sugiere el título, la obra se enfoca en un personaje enajenado del mundo y hasta de sí mismo. Los tres actores toman el papel del protagonista, la mayoría del tiempo simultáneamente, y explican los factores e incidentes de su vida que lo han llevado a su patético estado. Cada actor narra una o dos frases y cede la narración a otro, revelando poco a poco la personalidad extravagante y problemática del protagonista, su sentido del humor, y presentando a los miembros de su familia disfuncional. La narración cambia repentinamente a la representación, y uno o dos de los actores toman el papel de otro personaje, pero volviendo pronto al sistema narrativo de 1-en-3. Los personajes toman decisiones egoístas que los llevan a la enajenación, pero lo hacen de buena gana y la pieza utiliza una técnica teatral intrigante.

*Jacinto y Nicolasa* lleva al público a una región poco visitada y conocida: la de los indígenas rarámuris y los problemas que enfrentan en un mundo que cambia rápidamente y es crecientemente hostil. Alberto Lomnitz dirige la obra, pero también entrelaza el par de monólogos de los personajes del título, escritos por Camila Villegas. Jacinto cuenta su historia: ha matado a un hombre y ha procurado satisfacer las demandas de la justicia. La comunidad lo absuelve, ya que toma en cuenta las circunstancias, y con el tiempo permite que él asuma fuertes responsabilidades como líder de la comunidad. A su vez, él busca justicia en el sistema mexicano y, con mucho sacrificio, caminando distancias tremendas cada semana, llega a un tribunal en el que le dicen que no ha llegado el juez y que vuelva a la semana siguiente... hasta que años después, por fin llega el juez y no toma en cuenta las circunstancias y lo encarcela en un acto insensato. La historia de Nicolasa, contada con un fuerte acento indígena, se centra en la desaparición de su hijo, la angustia que le causa y sus esfuerzos por encontrarlo. Años después, vuelve el hijo al pueblo; sin embargo, puesto que fue secuestrado por narcotraficantes, se ha visto obligado a convertirse en un sicario empedernido a la edad de trece años, lo que le rompe el corazón a su madre. Olivia Lagunas y Bernardo Velasco actúan convincentemente; una grabación fenomenal desde la región tarahumara acompaña los monólogos. Esta obra revela un pueblo en crisis, poco comprendido y cuya cultura está en peligro, amenazada por el mundo moderno.

Camila Villegas también escribió *Finea en el Papaloapan*, una adaptación al estado y cultura de Veracruz del drama de enredos *La dama boba* de Lope de Vega, dirigida por Ignacio Escárcega. La transculturización funcionó muy bien, especialmente porque el corazón de la obra radica en música jarocho compuesta por Marcial Salinas. Cuando los espectadores ingresan, los ocho actores les dan la bienvenida con música, canción y baile, y algunos tocan una variedad de instrumentos. La música en sí habría valido el precio de las entradas, pero la trama alocada, los personajes extravagantes, el brillante vestuario y el diálogo vivo son todos muy entretenidos. Villegas no podía haber escrito dos obras más diferentes para una misma temporada.

La Compañía Nacional de Teatro realizó un proyecto masivo bajo el título de *Los grandes muertos* de Luisa Josefina Hernández, para el cual se montaron seis obras. Las seis tienen lugar en un pueblo cerca del Golfo de México (la familia de la dramaturga es de Campeche) y muchos personajes aparecen de una obra a la siguiente. La primera, *El galán de ultramar*, ocurre en 1862, *La amante* en 1882, *Fermento y sueño* en 1886, *Tres perros y un gato* en 1890, *La sota* en 1894 y *Los médicos* en 1902. José Caballero dirigió las seis, con un director adjunto para cada una. Todas usan la misma escenografía versátil y linda diseñada por Jorge Kuri Neumann.

Las seis piezas se representaron en secuencia dos veces a la semana, o dos obras por noche de miércoles a viernes, o tres obras al día los sábados y domingos. Cada una incluye un gran elenco, con suntuoso vestuario de la época, diseñado por Jerildy Bosch. El reparto, compuesto por numerosos actores sobresalientes, actúa de modo extraordinario. Laura Padilla merece créditos particulares por su papel de narradora en las seis obras, un trabajo increíblemente difícil. Estas piezas representan una sociedad que sufre de racismo, clasismo, injusticia, infidelidad, psicosis y egoísmo. A pesar de sus abundantes méritos, como la realización misma del proyecto, el deprimente contenido de las obras las hace difícil de ver, especialmente una tras otra tras otra.

Hablando de contenido difícil de ver, *Ateo Dios*, escrita por Enrique Olmos de Ita y dirigida por Hugo Arias, gana el premio de la obra más deprimente de la temporada. Se centra en la hipocresía de la prensa y la Iglesia a través de la historia de un reportero que prepara un informe sobre un cura en California acusado de abuso sexual contra niños. El reportero resulta tan repugnante como el cura. Varios factores se combinan para crear una obra intrigante. Primero, un par de actores mujeres, Amaranta Getino y Carmín Flores, hacen todos los papeles, creando implicaciones de género fascinantes. De vez en cuando las dos hacen el mismo personaje simultáneamente. Segundo, las actrices narran tal vez durante el setenta por ciento del tiempo, y



© Joseph Campan

*La nieta del dictador* de David Desola, dirigida por Fernando Bonilla

entran en el modo representacional el tiempo restante. Afortunadamente, los actos depravados por los cuales es acusado el cura y aquellos en los que participa el reportero se dan a conocer únicamente en el modo narrativo (¡que en sí fue sumamente terrible!). Tercero, la obra se montó en un forito nuevo llamado Así que pasen cinco años, en la salita de una casa que pertenecía a la teatrera Blanca Peña. El espacio, para sólo unos veinte espectadores, crea una intimidad notable. A pesar del oscuro contenido, esta es una obra excelente en un lugar único. Se volvió aún más único para la representación que yo vi porque esta fue el 8 de mayo, y réplicas del temblor que experimentó el D. F. ese día afectaron el sistema de sonido, así que nos perdimos unas grabaciones que de otro modo habríamos oído.

En años recientes Hugo Arrevillaga ha dirigido varias obras del dramaturgo libanés-canadiense Wajdi Mouawad. En esta temporada dirigió *Litoral*. El protagonista se vuelve adulto como resultado de la muerte de su padre. El hijo emprende la misión de enterrar apropiadamente el cadáver en su patria. En el proceso, se entera de las vidas de su padre y su madre, y descubre sus raíces y su identidad. La escenografía, diseñada por Auda Caraza y Atenea Chávez, consiste en montones de paletas de almacén, que los actores cambian de escena en escena para sugerir diferentes lugares. El resulta-

do es sorprendentemente hermoso, y en parte porque depende de la imaginación del público. Otro elemento notable es que el fantasma del difunto acompaña al hijo durante la búsqueda. Igualmente presente es un personaje que existe únicamente en la mente del protagonista, un caballero medieval que lo ayuda a “resolver” sus dificultades, por lo menos de modo imaginario. Un hermoso momento poético ocurre hacia el final cuando el protagonista le informa al caballero que ya no lo necesita y lo despide. Él conoce a una variedad de personajes conmovedores de su patria ancestral, sobrevivientes de guerra civil, tortura y rupturas familiares. Los temas recurrentes de rescatar historias y reconocerlas como fundamentales en nuestro desarrollo e identidad tienen mucho impacto.

Este informe incluye información y comentarios sobre muy pocas de las obras sobresalientes y notables de la temporada. Tanto como cualquier temporada de mi memoria, creo que esta habría agradado a Rodolfo Usigli, en el contexto de su famoso aforismo: “un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Los mexicanos pueden encontrar una abundante verdad, además de hermosura, en numerosas obras de muy alta calidad, que se enfocan en la identidad, narran y representan historias absorbentes y reflejan elementos cruciales y variados de la sociedad. **U**

*Revueltas y Dostoyevski*

# La piedad y el sacrificio

Eloy Urroz

*La afinidad de José Revueltas, el extraordinario autor de Los días terrenales y El apando de cuyo nacimiento se cumplirán cien años este mes de noviembre, con el novelista ruso Fedor Dostoyevski, se expresa de manera vehemente en el tratamiento agónico de los temas de la culpa, el sacrificio y la redención, como ejemplifica Eloy Urroz en el siguiente ensayo.*

*A mi entrañable Eugenia Revueltas*

No soy experto en la obra de Revueltas y ni siquiera he leído todos sus libros. Mi conocimiento de su obra se reduce a dos novelas, *El luto humano* y *Los días terrenales*, un relato, *El apando*, y varios de sus cuentos. También leí, cuando fue publicada, la monumental biografía *Los muros de la utopía* de mi amigo Álvaro Ruiz Abreu, así como los dos textos que Octavio Paz escribiera sobre Revueltas, los cuales no sólo consiguen iluminar al autor duranguense y el sentido de su obra, sino que (dicho sea de paso) se hallan entre lo más preciso que haya leído de Paz sobre un coetáneo suyo —ambos nacieron en 1914— a la vez tan distinto de él. Con esas pocas herramientas encima, aventuro una breve “impresión” de lo que Revueltas significa para la literatura hispanoamericana y lo que, más directamente, significa para mí como lector y novelista.

Si no recuerdo mal, lo primero que busqué y leí fue *Los días terrenales* (1949). Nadie me la sugirió y yo simplemente la elegí al azar. Tendría unos 22 años. Entonces no sabía que estaba leyendo no sólo la mejor novela de Revueltas (dicho por varios de sus críticos), sino una

de las cuatro o cinco mejores novelas mexicanas del siglo XX y una de las poquísimas que toca, recurrentemente, el tema del renegado político. Algo más: *Los días terrenales* es nuestra propia versión de *Crimen y castigo*, todas las distancias salvadas; no conozco otra novela mexicana que haya buscado, de manera tan palpable, sumarse a ese exaltado y “humano” linaje, ese dostoyevskiano y gratuito dolor por los hombres, por la humanidad (*Disgrace*, de Coetzee, sería, en ese sentido, el equivalente sudafricano de *Los días terrenales*). Por desgracia, todo lo demás que leí desde aquella época (25 años hace) no alcanza la penetración psicológica, la capacidad dramática, el equilibrio formal, de esta espléndida novela, aunque eso sí: su innegable pesimismo (ligado a su vena existencialista) y su trágica visión del mundo estarán presentes en todo lo demás que he ido leyendo más tarde, desde *El luto humano* (1943) hasta *El apando* (1969).

Antes de entrar en la que me parece la característica más notable de su narrativa —su deseo consciente o inconsciente por encarnar una versión mexicana de su que-

rido Dostoyevski—, quiero apuntar y explicarme de paso la razón por la que Revueltas y su obra, ambas insolubles, conservan una especial atracción para mí, o mejor: por qué percibo una intensa afinidad que poco tiene que ver con su posición política. Me refiero al *ethos* del artista. Me refiero a la moral estética del autor. Hablo de la pureza e intransigencia de Revueltas. Me refiero a su valor y entereza al romper, una y otra vez, con aquellas incongruencias de ese marxismo-leninismo que profesaba, lo que, por ejemplo, Sartre no pudo hacer y Camus intentó a su muy peculiar manera. Hablo aquí de su inquebrantable pasión por la verdad, todo lo cual lo ancla, indefectiblemente, a mis autores favoritos, de izquierda o de derecha: Gide, Cernuda, Lawrence, Dostoyevski, Hašek, Simone de Beauvoir, Gil de Biedma, Moravia, Vargas Llosa, Faulkner, Sabato. Si hay algo que distingue a estos escritores es, lo sabemos, su pasión por la verdad. En el caso de Revueltas, a diferencia de otros que también se afanaron por ella, su pasión fue desmedida, brutal, enloquecida. Apostó todo a ella y lo perdió todo por ella. Lo perdió, pero lo ganó para la literatura. Y no hablo aquí de la Verdad con mayúscula, por supuesto, la cual, sabemos, no existe —y que, al contrario, sólo invita a la coerción, la mutilación, el adoctrinamiento y el totalitarismo—; hablo de la simple y escueta verdad del escritor, del hombre. Subrayo: no hablamos aquí del Hombre con mayúscula, sino del hombre particular, contradictorio e inconforme. Ninguno de los autores que menciono se abocó jamás a contar las vicisitudes y dramas del Hombre con mayúscu-

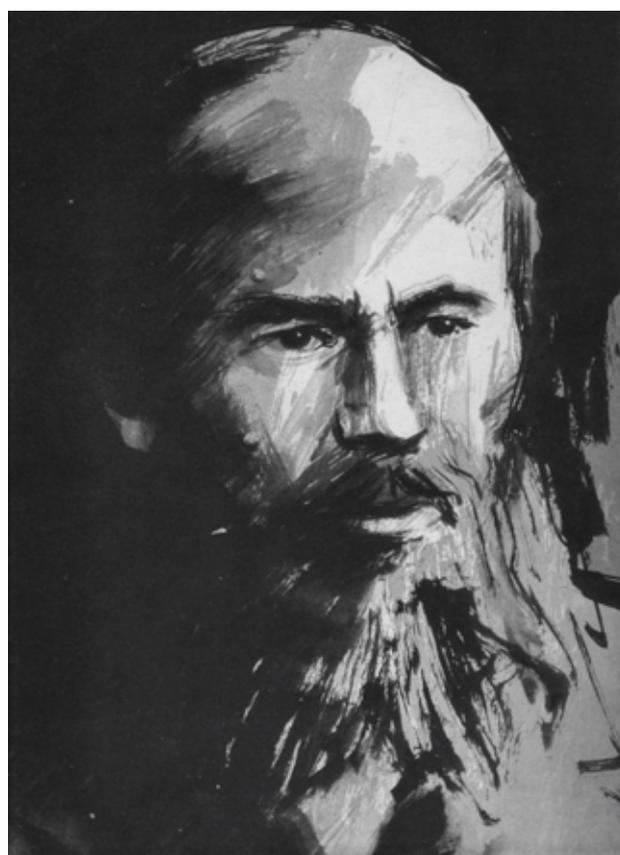
la, de la entelequia o símbolo Hombre, sino de ese otro individuo que ellos fueron o quisieron ser, o bien, en algunos casos, la historia de un hombre particular que, probablemente, conocieron o imaginaron, con sus flaquezas y dilemas, su desgarramiento y su mirruña de felicidad. Nada más... y nada menos.

Estos autores, y Revueltas a la cabeza, se han ganado el odio de sus congéneres. Son incómodos, fastidiosos, a ratos incluso dolorosos. ¿Por qué? Tienen esa fatal capacidad para hurgar (hasta sangrar) en esos lados lóbregos de la conciencia de ellos y los otros. Nadie los quiere: sus lectores intuyen, medrosos, que están diciendo la incómoda verdad que los asola y, como a la peste, evitan. Y el que lee un libro (especialmente uno de ficción) no se acerca habitualmente a él buscando ese brutal enfrentamiento, al contrario: prefiere, a ser posible, la tibia falsificación de la realidad, el edulcoramiento de lo atroz. Preferimos muchas veces leer con la ayuda de un terso filtro estético, levemente amañado a ser posible, que logre amortiguar eso verdadero que tiene que decirnos su autor.

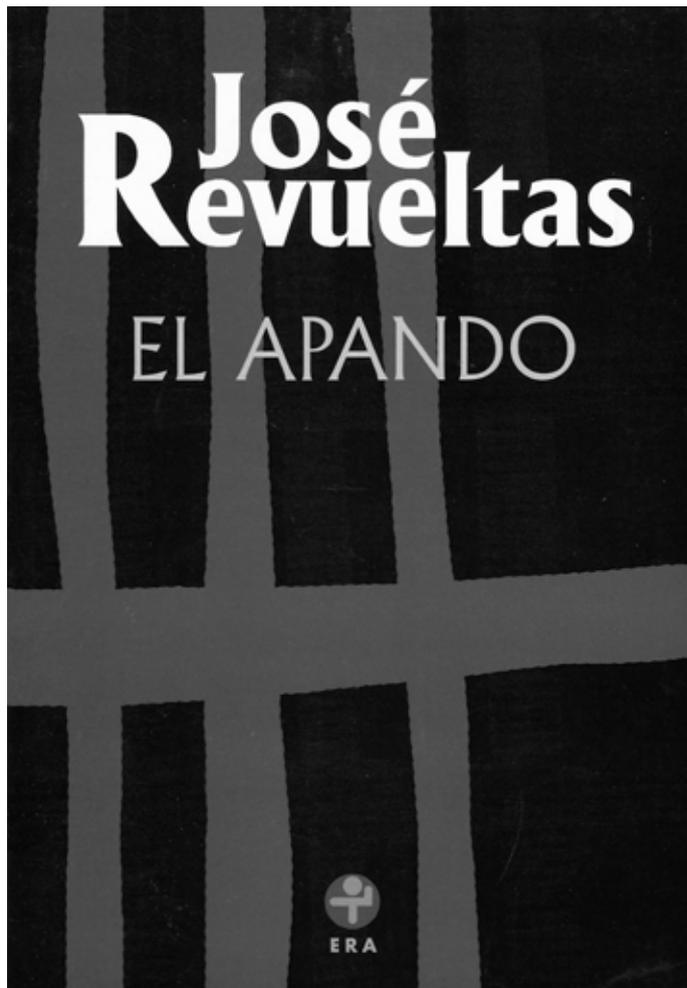
Revueltas luchó con la forma y esta es, en muchos casos, desigual o para decirlo pleonásticamente: informe. Mentiría si dijera (sólo para celebrarlo) que encuentro una acabada expresión en lo leído. No es así. A veces se posesiona de él el desparpajo, los ripios, las subordinadas *ad infinitum*, los innecesarios circunloquios... A pesar de ello, uno descubre (al irlo leyendo) la auténtica lucha del artista enfrentado con la forma. A Revueltas no le bastaba con decir *su verdad* moral, política o



José Revueltas



Fedor Dostoyevski



estética; comprendía que debía lograr esa *forma* precisa que la verdad exige. Esto es patente, por ejemplo, en *El apando*. Desde las primeras líneas encontramos el camino a seguir: una narrativa abigarrada, saturada, imprecisa, desbarrancada, todas, sin embargo, características que funcionan a la perfección si se entiende (como se comprende al final) cuál es la consecución o *telos* del autor: expresar la infernal experiencia de Lecumberri, el infamado Palacio Negro, la agobiante vivencia de los que, como él, estuvieron encerrados en la Crujía, el llamado *apando*, la soledad e incomunicación del preso que no tiene otra escapatoria salvo la efímera de las drogas que lo sacan a ratos de su tenebrosa realidad.<sup>1</sup>

Hoy es ya clásico el inicio de *El apando*. Recordémoslo:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin despertarse del todo, con

<sup>1</sup> En 1969 se publica otra novela claustrofóbica, *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, y uno no puede dejar de preguntarse si, acaso, los entonces recientes efectos traumáticos de la matanza de Tlatelolco de 1968 no tenían algo o mucho que ver con esa claustrofobia y asfixia narrativas, con los espacios cerrados y la pesimista circularidad de ambos textos.

sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente, ya no quisiera ocuparse del asunto, de ese asunto de ser monos, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse, monos al fin, o no sabían ni querían, presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas de dos pisos, dentro del traje azul de paño y la escarapela brillante encima de la cabeza, dentro de su ir y venir sin amaestramiento, natural, sin embargo fijo, que no pudiera hacerlos salir de la interespecie donde se movían, caminaban, copulaban, crueles y sin memoria, mona y mono dentro del Paraíso, idénticos, de la misma pelambre y del mismo sexo, pero mono y mona, encarcelados, jodidos.<sup>2</sup>

Pero ¿de qué se está hablando aquí? O mejor: ¿quiénes son estos extraños personajes antropomorfizados, aherrojados en este espacio asfixiante? Si partimos del hecho de que *El apando* transcurre dentro de una cárcel, entonces “mono” y “mona” no deben ser otros que los mismos presos, ¿quiénes más si no? Pero no es así... En las siguientes páginas comprendemos que “mono” y “mona” son los guardias de las jaulas y que si existen criminales dentro de estas, los auténticos prisioneros sin embargo no son otros que los mismos vigilantes. El narrador, aunque en tercera, tiene el punto de vista de los presos. Para ellos, los guardias deben ser poco menos que “monos” “atrapados por la escala zoológica”. En resumen, que en *El apando* todos (buenos y malos) están condenados a las rejas y con ello las distinciones maldad/bondad inevitablemente se tuercen, se emborronan... No en balde Revueltas dijo en una entrevista que “Las rejas no son más que la invasión del espacio, y ahí [en *El apando*] hago una comparación: rejas por todas partes, rejas en la ciudad”.

Detengámonos un momento en la forma del largo párrafo citado: tenemos, primero, a dos monos, ambos en su jaula, yendo con sus pasos de extremo a extremo. En principio, estos no podrían ser otros (¡claro!) que los mismos presos, empero esto no es así a pesar de que el narrador nos confunda al señalar: “en su jaula”. Captamos la ironía más tarde: son los guardias quienes se encuentran atrapados. No por otro motivo, el narrador dirá: “detenidos pero en movimiento”. A Revueltas no debió de habersele escapado la noción del Nahui Ollin (o Quinto Sol o Cuatro-Movimiento) pues vuelve a ella tres líneas más adelante al decir: “dentro de su ir y venir sin amaestramiento, natural, sin embargo fijo”. En la cosmogonía mesoamericana, el Sol actual se sitúa

<sup>2</sup> José Revueltas, *El apando y otros relatos*, prólogo de Octavio Paz, Alianza/Era, Madrid, 1985, p. 25. Las citas posteriores de textos de Revueltas proceden de esta edición.

en el centro del cosmos, se trata del quinto punto cardinal, y su fuego se halla, por ende, en el centro de la casa: es el movimiento detenido, eso que se mueve pero está fijo, y eso parece acontecer dentro de la jaula de *El apando* —al menos en esas primeras páginas donde todo está condenado al atasco, el embotamiento y la circularidad... hasta que esta fijeza se destruya cuando Polonio, Albino y El Carajo urdan el plan que desatará la catástrofe del Quinto Sol: pedir a la monstruosa madre de El Carajo se meta la droga dentro de un támpax vaginal, a lo que esta accederá instigada por La Meche y La Chata, amantes de Albino y Polonio. Con ello, insisto, se desata la paralizante acción del relato, y el movimiento, antes fijo, echa a andar de modo enloquecido para derivar en una abominable circularidad donde no hay salida para los reclusos.<sup>3</sup>

Esta obsesión por el Quinto Sol o fijo-movimiento reaparece en varios cuentos de Revueltas, entre ellos, el que, para algunos críticos, se trata de su más acabado “Dormir en tierra”. Otra vez, al inicio del relato, tenemos esta mencionada inmovilidad, la cual subyace, ya lo dije, en gran parte de su narrativa: “Pesado, con su lento y reptante cansancio bajo el denso calor de la mañana tropical, el río se arrastra lleno de paz y monotonía en medio de las riberas cargadas de vegetación. Era un deslizarse como de aceite tibio, la superficie tersa, pulida, en una atmósfera sin movimiento...”. Corre el río, fluye el tiempo, sí, pero todo parece haberse detenido en Minatitlán, la ciudad portuaria adonde El Tritón, un viejo remolcador, está a punto de anclar, y donde se va a desarrollar el primero de los dos terribles climas del cuento.

En el primero, las prostitutas del pueblo, anhelantes y estupidizadas por el calor y la atmósfera agobiante, esperan la llegada de la tripulación: recibirlos (atender a los marinos) implica poder seguir con vida un día más, poder comer, no morir de hambre y monotonía. Entre ellas, La Chunca, la más fea entre las prostitutas, desea que el héroe del cuento, el contraataca de El Tritón, se lleve a su hijo con él. Ella no tiene cómo alimentarlo. Quiere enviarlo al puerto de Veracruz —adonde sabe se dirige El Tritón cuando zarpe— junto con unos parientes lejanos. El personaje de La Chunca —contrahecho y monstruoso, de una extraña ética difícil de desentrañar— surge del mismo terrible molde de donde viene la madre de El Carajo en *El apando*: Coatlicue, diosa de la fertilidad, madre de todos los

dioses, monstruo dual con el cráneo descarnado, devoradora de hombres.

Al ver al chiquillo de siete años en el muelle esperándolo, el contraataca le dice que se largue, que no se lo va a llevar, que no insista. El niño le ruega diciéndole: “Mi mamá dice que por el amor de Dios me lleve en el barco [...] No quiere tenerme porque soy hijo de puta”, lo que, paradójicamente, azuza aún más la ira del marino (“ese odio que sentía hacia su piedad, la cólera de que algo le hiciera sentir dolor por otro”), llevándolo a arrojarle una cubeta llena de desperdicios y mierda. El espantoso niño, a pesar de todo, continuará, hierático, esperándolo en el muelle: él es hijo de puta, ya nos lo dijo, es hijo de Coatlicue, hijo de La Chunca y la Chingada, hijo de la madre de El Carajo de *El apando*, y como tal, es invencible.

El segundo clímax sobreviene cuando se desate un ciclón poco después de que El Tritón haya zarpado de Minatitlán. A punto de zozobrar, el contraataca encuentra al niño Eulalio escondido en la percha vacía del camarote donde esperaba encontrar el último chaleco salvavidas, es decir, su boleto para poder salir con vida del naufragio. En un extraño y contradictorio acto



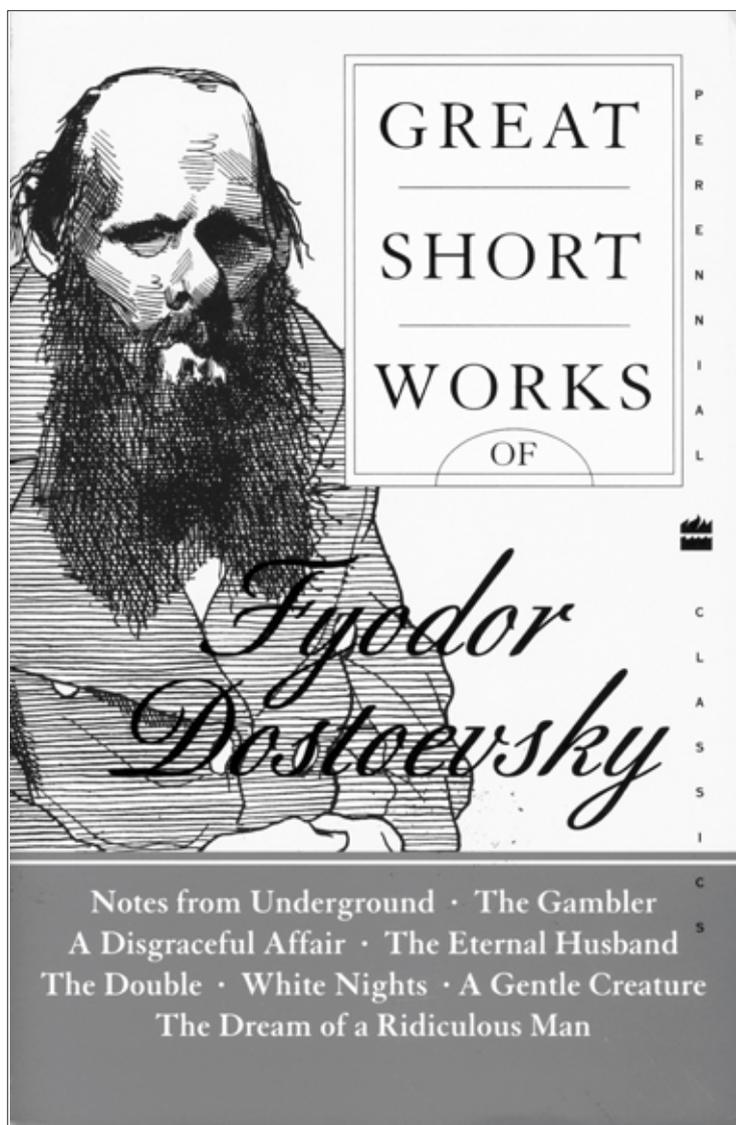
<sup>3</sup> Aunque Revueltas conocía *Recuerdo de la casa de los muertos* (1862), de Dostoyevski, es claro que el planteamiento, la estructura y hasta los temas de esta novela poco o nada tienen que ver con la historia de *El apando*. Los liga la experiencia que sus dos autores sufrieron en distintas cárceles y en distintos momentos históricos. En un aspecto se asemejan: el escritor ruso había sido acusado de sedición y de albergar ideas socialistas contra el Estado. Revueltas también.

de altruismo, el contra maestre se lo pone al niño y lo salva tirándolo al mar.

En esta paradoja (segundo clímax del relato) anida, a mi parecer, la problemática noción dostoyevskiana de la culpa y la redención, tan caras ambas a Revueltas, dos caras de la misma moneda cristiana. ¿De qué otro modo entender, si no, “ese odio que sentía hacia su piedad” y ese postrer acto de altruismo del contra maestre? ¿Cómo interpretarlos si no en razón a una inextricable fe de raigambre cristiana que Revueltas experimenta y quisiera sin embargo extirpar?, ¿un sentimiento que, al igual que ocurre con Dostoyevski, resurge en los momentos clave en muchos de sus relatos, cuando el hombre se halla en situaciones límite, enfrentado de lleno a su odiado semejante? ¿Qué hacer entonces? Frente a esa primera reacción de ira destilada (en la que el marino arroja los desperdicios al niño Eulalio en el muelle), surge una segunda reacción antónima: salvarlo. Odiaba su piedad. O mejor: aborrece sentirla, pero la siente vívida, avasallante. No puede escabullirse, y allí surge entonces el insólito dilema que da forma a este y otros textos de Revueltas, los mejores que escribió junto con *Los días terrenales* y *El apando*: “Dios en la tierra”, “El dios vi-

vo”,<sup>4</sup> “La palabra sagrada”, “Material de los sueños” y mi favorito, “La frontera increíble”.

En este sentido, Octavio Paz ha escrito en “Cristianismo y revolución: José Revueltas”, que: “Aunque mi [primera] nota subraya la religiosidad de Revueltas, no describe su carácter paradójico: una visión del cristianismo dentro de su ateísmo marxista. Revueltas vivió el marxismo como cristiano y por eso lo vivió, en el sentido unamuneco, como agonía, duda y negación”. Y páginas más tarde, Paz dirá con agudeza que: “Su temperamento religioso lo llevó al comunismo, que él vio como el camino del sacrificio y la comunión; ese mismo temperamento, inseparable del amor a la verdad y al bien, lo condujo al final de su vida a la crítica del socialismo burocrático y el clericalismo marxista”.<sup>5</sup> Ojo: Paz habla de “temperamento religioso”, lo cual, sabemos, no es lo mismo que religiosidad o fe; también anota cómo este temperamento es el que lo lleva, inexorable, “a la verdad y al bien”, esa obsesiva *verdad* con minúscula de la que hablé al inicio, esa *verdad* coherente con el hombre y el artista en que Revueltas logró irse convirtiendo a través de las penurias, las luchas y los años. Ese temperamento es el que lo liga, pues, a ese cóncave de autores que he señalado al principio, artistas obsesionados con decir su verdad a ultranza, o mejor: artistas obcecados en ser congruentes con su conciencia al precio que fuere. En ese sentido, Vasconcelos formaría parte también de esta familia; sería un buen antecesor de Revueltas: ambos comparten ese “temperamento religioso” del que habla Paz, con la clara diferencia de que uno quiso ser fiel a su verdad yéndose a la extrema derecha hacia el final de su vida y el otro lo fue permaneciendo en la izquierda, una que, sin embargo, tuvo el valor de criticar y examinar. Pero mucho más que en Vasconcelos, encuentro en Revueltas, como dije, el temperamento dostoyevskiano por excelencia, el cual ni es cristiano ni es marxista, sino una cosa a ratos parecida a las dos, pero distinta: el carácter trágico del que busca a toda costa el sacrificio, el temperamento que añora ofrendar su amor por ese semejante odiado (¡tamaño paradoja!), el artista signado por la culpa y la redención, por una suerte de obsesiva necesidad ontológica de ser perdonado por algo ajeno que no sabe nunca qué es o qué fue, pero que lo persigue, no lo deja en paz y lo empuja a escribir obras de una tortuosa tensión dramática, textos contradictorios como no se han escrito jamás, obras perdurables por su humanidad y su hondura. **U**



<sup>4</sup> Por ejemplo, en “El dios vivo” el indio exigirá a Butimea (el Vicam Yoreme o jefe yaqui) ser castigado por haber transgredido la ley que prohíbe acercarse a una fiesta de yoris o blancos. Culpa y redención. El cuento fue dedicado a Arguedas.

<sup>5</sup> Octavio Paz, “Cristianismo y revolución: José Revueltas” en José Revueltas, *op. cit.*, pp. 14 y 18.

# Grupos vulnerables

# Ética y

# vergüenza

Arnoldo Kraus

*La pobreza y la desigualdad socioeconómica se han profundizado en el mundo, y han dado como resultado el crecimiento de los grupos humanos vulnerables. Con datos escalofriantes, el médico y escritor Arnoldo Kraus presenta un panorama gravísimo en torno a la condición de millones de personas a quienes las estructuras del poder no tienen interés en atender.*

Tres ideas como preámbulo. Primera: Aunque no existen listados oficiales, en algunas naciones el número de personas pertenecientes a grupos vulnerables supera, o iguala, a quienes no lo son (varios países de África y Haití son ejemplos). Razones económicas, deseducación y racismo son causas frecuentes. Segunda: Los grupos vulnerables existen desde siempre. Su reproducción y la emergencia de nuevos subgrupos las determinan la fragilidad de la sociedad y la cambiante realidad del mundo. Tercera: Quienes manejan el poder, en la mayoría de sus formas —económico, médico, político o territorial—, generan, muchas veces, con intención, grupos vulnerables.

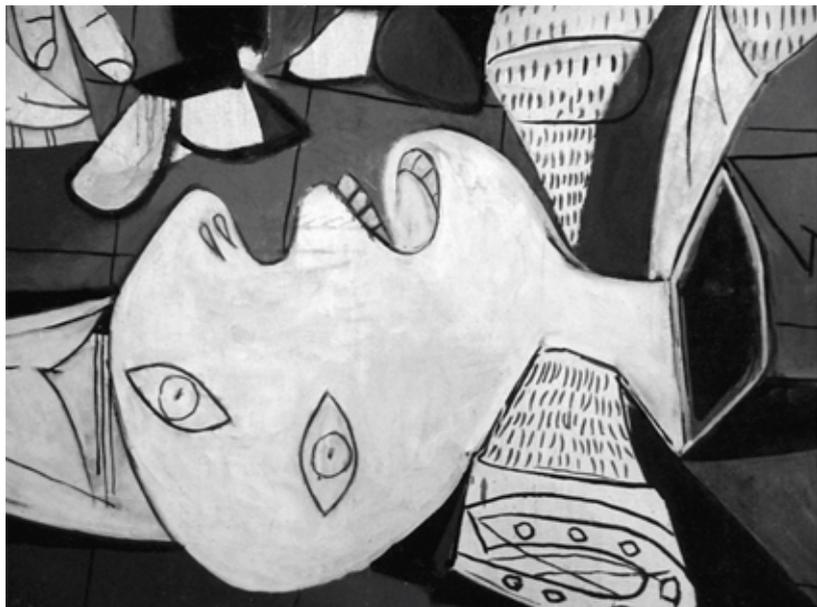
Los apelativos vinculados con vulnerabilidad —*semaforistas, ninis, levantados, narcomantas, desaparecidos*— son ejemplos que no se apegan a la inadecuada definición del término *vulnerable* propuesto por la Real Academia de la Lengua: “Que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente”. La definición es corta, inadecuada, extemporánea.

En 2013 el listado de grupos vulnerables es enorme. Enumero algunos: refugiados, desplazados, viejos, enfermos de sida, enfermos sin seguro médico, indígenas en incontables países, drogadictos, niños en situación de

calle, indígenas encarceladas por abortar “voluntariamente”, enfermos sin recursos económicos, jóvenes sin oportunidad de estudiar, negros en las salas de urgencia de Estados Unidos, trabajadores migrantes, trabajadoras domésticas, campesinos dependientes de las lluvias para sobrevivir, homosexuales, transexuales o personas con disforia de género —no sólo en la mayoría de los países árabes, sino también en Occidente—, niños y niñas huérfanos en África cuyos progenitores fallecieron de sida, familiares en México en busca de sus *desaparecidos* y que exigen justicia, los *desaparecidos* vivos pero *desaparecidos*, las jóvenes engañadas y sometidas a prostitución, los pobres encarcelados sin derecho a justicia y un largo, pero nunca definitivo, etcétera.

Cerrado el listado, destaco, como causas subyacentes de vulnerabilidad, a la pobreza económica y a la pobreza social que sufren las personas desprovistas de educación y de voz. Carecer de dinero y educación son temas que conciernen a la bioética. Pobreza económica y expolio ético explican esa realidad. Agrego unas palabras acerca de pobreza y vulnerabilidad, y unas más sobre la imposibilidad y fracaso de la ética en este amasijo de lacras.

La pobreza *in utero*, llamémosla desnutrición cerebral para simplificar, margina al afectado al minar sus



Pablo Picasso, *Guernica* (detalle), 1937

capacidades cognitivas; la pobreza heredada, llamémosla injusticia y expolio ético, margina a las personas para competir, ejercer su inconformidad y derecho de protestar. La miseria, en la que perviven miles de millones de personas en todo el mundo, las subsume y convierte en víctimas: poco o nada puede hacerse cuando guerras, sequías, guerrillas y problemas étnicos son los enemigos. Indignidad y pobreza no sólo implican vivir debajo del umbral de calidad de vida; implican no poder decir no, no competir, asumir dictados ajenos y abandonar el hogar para salvaguardar la vida. Esa realidad suma pobreza económica y expolio ético.

Un estudio reciente, publicado en la revista *Science* ("Poverty Impedes Cognitive Function", 341: 976-980, 2013), encabezado por la doctora Anandi Mani de la Universidad de Warwick, demostró, por medio de la ciencia, lo que la realidad, por medio de sus instrumentos, comprueba día a día: la pobreza equivale a disminuir 13 puntos el coeficiente intelectual o a sufrir las mermas que minan las vidas de los alcohólicos crónicos. Según la investigación, los pobres gastan su energía en la resolución de problemas inmediatos: pagar deudas económicas, disminuir gastos cotidianos y solucionar problemas caseros ocupan buena parte de su energía. Ese esfuerzo les impide educarse, entrenarse y manejar su tiempo, es decir, los convierte en personas endebles.

El término trampa de la pobreza hace alusión a ese entramado. No contar con medicina preventiva, no ingerir medicamentos prescritos, actuar con lentitud, no tener facilidades para acudir a citas, no ser productivo y no tener los elementos para ejercer una paternidad/maternidad adecuada son parte de esa trampa. "La pobreza en sí misma —escribe Mani—, al margen de la mala alimentación, el estrés o la influencia del entorno sociocultural, consume recursos mentales del individuo

y disminuye las capacidades cognitivas". El estudio del grupo de Reino Unido, Canadá y Estados Unidos comprueba, científicamente, los sucesos de la vida. El texto publicado en *Science* se escribe y reescribe todos los días en la sierra de Puebla o en El Mezquital.

La trampa de la pobreza, término también utilizado en epidemiología para describir otras situaciones, detiene y limita el desarrollo de las personas. Cuando la pobreza domina el entorno familiar, y no se ejercen o se carece de bienes como voluntad, educación, conocimiento, capacidad de movimiento, alimentación, techo, agua potable y transporte público adecuado, la proclividad hacia la vulnerabilidad aumenta. Dicho de otra forma, simple y real: decir no, o decir sí, determina la clase social del individuo y su posible o no vulnerabilidad. Decir sí, o decir no, divide. No tener la capacidad de decidir, ni decir sí, o no, con libertad, es, otra vez, producto del binomio pobreza económica y expolio ético. No contar con voz es signo patognomónico de vulnerabilidad.

Quizá Jean-Paul Sartre, quien prologó el libro de Frantz Fanon, *Los condenados de la Tierra*, estaría de acuerdo conmigo. El libro, publicado en 1961, es una cruda visión del ser humano; en él, Fanon habla de los desheredados de la Tierra. En el prefacio, Sartre retrata el mundo actual: "No hace mucho tiempo, la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir, quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del Verbo, los otros lo tomaban prestado". Verbo y voz definen a los seres humanos cuya autonomía no se encuentra amenazada por otros seres humanos.

El universo de la pobreza y de los grupos vulnerables es enorme. Tan enorme como el mundo que los creó y los oprime. Las interacciones entre ambos universos son infinitas. Reescribo las propuestas iniciales: el mal uso del poder, en cualquiera de sus formas, cuando miseria y opresión son aliados y metas, merma, desgasta, y crea grupos lábiles, vulnerables o desheredados, como los denomina Fanon. Vulnerabilidad conlleva humillación. Quienes padecen humillación tienden a hundirse; salir y reconstruir sus vidas, y abandonar el mundo de la vulnerabilidad es difícil. La humillación sufrida por los grupos vulnerables divide al mundo en dos: quienes poseen verbo mandan; quienes se subsumen por el silencio impuesto callan, son víctimas. Tres ejemplos de grupos vulnerables esquematizan las adquisiciones previas.

Primero. En la mayoría de los países, incluso en naciones del primer mundo, la calidad de la atención médica varía mucho; Estados Unidos, como ejemplo. Cuando se comparan con blancos, hispanos y negros no cuentan ni con la misma calidad de servicios ni con la misma protección brindada por seguros médicos. In-

cluso, en situaciones individuales, en las salas de urgencias, siguiendo el proceso denominado *triage*, los blancos tienen preferencia. No tener seguro médico es más frecuente en la población pobre; no contar con protección médica significa no prevenir y no atender las enfermedades a tiempo. Es decir, enfermar “más” por ser pobre y tener menos posibilidades de lograr una recuperación completa.

El binomio enfermedad y pobreza es un cáncer disseminado, agresivo, *in crescendo*, que le resta a las víctimas posibilidades de competencia y desarrollo. La dupla pobreza y enfermedad es una suerte de infierno. La suma de ese binomio no es aritmética, es geométrica. El futuro y adscripción de quienes nacen pobres y malalimentados son los grupos vulnerables. Niños en situación de la calle, prostitución infantil o juvenil, drogadicción o dejar escuela y trabajar en el campo desde la infancia son fenómenos cada vez más comunes. Llamarlos, o no, grupos vulnerables, amén de las connotaciones miopes propias del neoliberalismo, es cuestión ética.

Segundo. Abandonar casa y país de origen es un fenómeno casi tan viejo como la historia de la humanidad. Lo añejo del problema aviva el entuerto y expone las torpezas del género humano y la imposibilidad para alcanzar acuerdos. Quienes abandonan su historia y tierra dejan algo malo —muerte, pobreza, violaciones— en busca de algo menos malo. Repasar las imágenes actuales de los sirios que dejan sus casas, o visitar Darfur, ejemplifican, *in vivo*, el sufrimiento de refugiados y desplazados. Los refugiados apuestan sin certezas. Apuestan a la posibilidad de salvaguardar la vida: se alejan de la

muerte para instalarse en un ámbito inseguro y frágil, con la idea de preservar la vida propia y la de la familia.

La ACNUR es la agencia de la ONU encargada de los refugiados y el 20 de junio es el Día Mundial de los Refugiados (¿quién habrá inventado esa manía inútil de calendarizar incontables fechas para llamar la atención sobre tragedias humanas, incluyendo a algunos grupos vulnerables?). En 2013, según ACNUR, el número de refugiados alcanzó la cifra récord de 44 millones, de los cuales 16 millones son refugiados (personas que abandonan sus fronteras), 27 millones desplazados internos (personas que abandonan hogar pero no país) y cerca de un millón de seres humanos en busca de asilo. A las cifras previas deben agregarse entre cuatro y doce millones —la variación depende de la fuente citada— de apátridas en 64 países. Refugiados, desplazados, asilados y apátridas son grupos altamente vulnerables: sin dinero, sin trabajo, sin posibilidad de movimiento, esos seres humanos conforman subgrupos de personas diferentes. ¿Cuál es el término adecuado para describir a un ser humano que ha sido despojado de su autonomía, libertad y dignidad? Recuerdo una fotografía de un niño de aproximadamente dos años, tomada en Darfur: caquético, doblado, sin vida, inmóvil, vigilado de cerca por un buitre, a uno o dos metros de distancia, en espera del último suspiro.

Los refugiados huyen de los conflictos armados y sociales de su país, intentan escapar del hambre y de la pobreza, de persecuciones y de violaciones a los derechos humanos. Esa realidad convierte a refugiados y desplazados en seres vulnerables. Dante encontraría en esos



Pablo Picasso, *Minotauro y Caballo*, 1935

grupos nuevas evidencias para sustentar sus argumentos: los refugiados, sin dinero ni pasaporte, sin techo seguro ni alimento suficiente, y sin posibilidad de movimiento, entre otras indignidades, son seres inermes, endeble. Ni la mejor epifanía ni el discurso más docto los salva. Su supervivencia depende de organizaciones como ACNUR.

Los desplazados internos conforman otro grupo. En Colombia la cifra asciende a cuatro millones; en México, donde información gubernamental y mentira son sinónimos, se calcula que hay 300 mil a raíz de la mal denominada guerra contra el narcotráfico. Por la pobreza, muchas familias dejan todo con tal de salvaguardar la vida, y la deriva asociada al desplazamiento forzoso los convierte en presas fáciles y víctimas, *ergo*, en grupos vulnerables.

Tercero. El aborto como problema. En México es obligación ética citar nuestra realidad. Al hablar de aborto, riqueza y pobreza demarcan dos poblaciones diferentes; dentro de las pobres, las indígenas conforman otro subgrupo. Hoy, bajo la égida del PRI, la grisura del PAN y la mediocridad del PRD, encarcelar a mujeres indígenas por el delito de abortar es frecuente, a pesar de que en muchos casos no es sencillo diferenciar entre aborto involuntario y voluntario. Diecisiete estados penalizan el aborto. En algunos casos, la sentencia prosigue incluso si el embarazo fue por violación, o si el producto padece malformaciones incompatibles con la vida o si la vida de la madre peligra por ser precaria su salud. Son muchas las indígenas encarceladas por el supuesto delito de abortar.

A diferencia de quienes abortan en clínicas privadas, en las clínicas provistas por el gobierno del D. F., o en Houston, las indígenas mexicanas encarceladas son brutalmente vulnerables: ser pobre, indígena, mujer y sin derecho a la justicia conforman un nudo imposible de desanudar. Un nudo tejido en México por religiosos fanáticos y políticos fanáticos producto del trinomio compuesto por ineficacia, corrupción y falta de educación. Ese complejo nudo, en el caso de las mujeres indígenas, las condena a la cárcel por periodos largos: cárcel para ellas y para sus hijos, muchos de los cuales quedan absolutamente desamparados.

El *quid* del aborto es uno de los grandes y complejos quehaceres de la ética. Tres ideas. Primera: La autonomía, principio rector de la bioética, se ejerce con dificultad cuando se es pobre. Segunda: El problema no radica solamente en si una mujer tiene o no derecho de abortar; radica en que el Estado se adjudique el derecho de obligar a la mujer a dar a luz. Es imprescindible recordar al siniestro Nicolae Ceaușescu quien, en su afán por engrandecer a Rumania, obligaba, aunque no lo deseasen, a las mujeres a continuar sus embarazos: los médicos a su servicio, cuando las madres padecían ane-

mia, les transfundían sangre con jeringas no desechables, procedimiento que acabó con la vida de muchas de ellas, pues se usaba sangre contaminada con el virus de la inmunodeficiencia humana. La película *Cuatro meses, tres semanas y dos días* (2007) de Cristian Mungiu presenta con veracidad y crudeza las peripecias de una estudiante para abortar en forma clandestina. Tercera: Algunos médicos al servicio del Estado mexicano, cuando se trata de mujeres indígenas, no cumplen su función: estigmatizan y culpabilizan antes de estudiar y escuchar. Dejan bata y se decantan por *su fe*; laboran al servicio de leyes confesionales.

\* \* \*

Los grupos vulnerables se reproducen con celeridad. El libro *Handbook of Social Work Practice with Vulnerable Populations*, editado por Alex Gitterman (Columbia University Press, Nueva York, 1991) es una especie de *Biblia*. Mi lista es pequeña frente a la de Gitterman. El libro tiene dos grandes capítulos. El capítulo "Condiciones que hacen vulnerable la vida" incluye los apartados: sida, alteraciones del aprendizaje, alcoholismo y adicciones a otras drogas, depresión, trastornos de la alimentación, enfermedades crónicas y discapacidades, retraso mental, esquizofrenia y personalidad *borderline*. El capítulo "Eventos y circunstancias que hacen vulnerable la vida" incluye los apartados: embarazo en adolescentes, descuido y abuso infantil, personas sin hogar, suicidio y conductas suicidas, encarcelamiento, violencia doméstica, niños adoptados, víctimas de crímenes, muertes de niños, viejos que requieren terapias prolongadas, cuidadores de viejos frágiles, inmigrantes, refugiados y trabajadores en faenas peligrosas. El listado de Gitterman fue escrito en 1991. Ese universo crece sin cesar.

Al inicio de estas reflexiones enumeré algunos grupos: trabajadoras domésticas, niños en situación de calle, homosexuales y transexuales, niñas y jóvenes sometidas a prostitución; sugiero otros: víctimas de fanáticos religiosos, mujeres sometidas a infundibulación, niños soldados, prisioneros en China, pobres en India que venden córneas o riñones para alimentar a la familia, mujeres que alquilan su útero en países pobres, etcétera. Me refugio en el etcétera, no por falta de ideas; lo hago, más bien, como expresión de una enfermedad inacabada y sin visos de finalizar. Las reflexiones de Gitterman, actualmente director del Programa de Trabajo Social de la Universidad de Connecticut, son crudas: "Los trabajadores sociales lidian en la actualidad con poblaciones profundamente vulnerables, sobrepasadas por vidas opresivas, y por eventos y circunstancias para los cuales no cuentan con herramientas para controlarlos. Con frecuencia los problemas son intratables por ser

crónicos y persistentes, o agudos e inesperados. Cuando el apoyo comunitario y familiar es débil o inexistente y cuando los recursos internos son escasos o inadecuados, estas poblaciones son vulnerables a todo tipo de deterioro: social, físico, cognitivo y emocional”.

Erróneo es no dedicar unos párrafos a los “Ni-Ni” (o *ninīs*). Los “Ni-Ni” conforman el sector de la población que *Ni estudia Ni trabaja*. El grupo lo constituyen jóvenes entre 18 y 28 años. En México se calcula que 25 por ciento de los jóvenes de esas edades pertenecen a esa camada; en números, casi ocho millones. Nuestra nación ocupa el tercer lugar con más *ninīs* de los países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico.

La problemática que enfrentan los *ninīs* es responsabilidad de la sociedad que no los acoge: presas de frustración, tanto por su edad, como por la humillación al no poder colocarse en el medio laboral o educativo, los *ninīs* constituyen un grupo altamente vulnerable. Su condición social los excluye y margina. La desocupación, su infructuosa búsqueda de algún lugar en la comunidad, ya sea en la Universidad o en algún trabajo, así como el despecho tras solicitar sin éxito empleo, llenar formularios de trabajo, hacer filas y acudir a entrenamientos y enfrentar exámenes, genera frustración y desadaptación social.

La suma de esos factores, aunados a improductividad, tristeza, enojo y desprecio hacia la sociedad, los convierte en presa idónea de la delincuencia; enlistarse en las filas del narcotráfico, de grupos de secuestradores o ladrones es un camino conocido e incluso lógico. Las alternativas económicas ofrecidas por el narco son remedio contra la marginación y la depresión. No sobra recordar que buena parte de los gestores de la ahora mal llamada primavera árabe eran *ninīs*.

Años atrás, se creó en Inglaterra la sigla NEET: *Not in Employment, Education or Training* (“ni trabaja, ni estudia, ni se entrena”); ese término fue ideado para sustituir el peyorativo *estatus cero*, cuyas connotaciones negativas eran evidentes. En 2013 el informe del Global Employment Trends for Youth de la International Labor Organization sugirió suplir NEET por NLEET, que profundiza en la descripción de este grupo: *Neither in the Labor Force, not in Education, Employment or Training* (“no en la fuerza laboral, no en la educación, empleo o entrenamiento”).

Los *ninīs* son un grupo vulnerable en expansión. Su frustración genera odio, y siempre una gran antipatía contra la comunidad. Su vulnerabilidad y su posterior inserción en la delincuencia organizada han creado una espiral difícil de parar. Para quienes no pertenecen, ni tienen hijos en esos grupos, las ideas de Birgitta Jónsdóttir, diputada del Partido Pirata Islandés, pueden sonar exageradas. Sin embargo, buena parte de los *ninīs*



Pablo Picasso, *Cabeza de mujer llorando con pañuelo II*, 1937

seguramente aprobarían la idea de Jónsdóttir: “El capitalismo no se puede cambiar, se tiene que destruir”.

Grupos vulnerables y ética conllevan múltiples interacciones. Al inicio de este escrito sugerí que la historia de los grupos vulnerables empieza (casi) con la historia del ser humano. En el marco confesional, la mordida de la manzana bíblica, o del fruto según la versión judía, demarca el inicio del fenómeno de la vulnerabilidad: la mordida prohibida abrió la puerta para señalar a quienes no se atienen a dictados divinos. En el marco del laicismo no es fácil trazar el origen de la vulnerabilidad. Se inicia, pienso, cuando emergen diferencias entre las posesiones de unos y otros, diferencias, con el tiempo, insalvables. Si bien la vulnerabilidad no está determinada ontogénicamente (Kant dice que el Mal sí lo está) las conductas de los seres humanos son semilla para generar labilidad.

\*\*\*

El número y los subgrupos de grupos vulnerables han aumentado. Las interacciones entre pobreza y vulnerabilidad son vastas. En el libro de Joseph E. Stiglitz, Premio Nobel de Economía, *El precio de la desigualdad* (Taurus, 2012), los editores en español agregaron un subtítulo demoledor: “El 1% de la población tiene lo que el 99% necesita”. En la edición en inglés se escogió

otro subtítulo: “De cómo la división de la sociedad hace peligrar el futuro”. Las cifras no engañan: 99 por ciento *vs.* 1 por ciento es un abismo insondable.

El crecimiento de la población y el inadecuado manejo de la economía por la inmensa satrapía política (pocos se salvan) que rige y ha regido el mundo son suficientes para entender la razón fundamental de la miseria. Las acciones de políticos ladrones e ineptos, y el crecimiento desmesurado de la población explican la situación actual. En 1800, había mil millones de habitantes; en 2000, 6 mil millones; en 2012, 7 mil millones. La realidad, representada por miseria e incontables bocas que alimentar, la crudeza de la sierra de Puebla, la del desierto de Zacatecas, la de Mozambique, la del tren La Bestia, la de Guatemala, la de Sierra Leona, la de Yemen o la de Darfur, basta para desmentir los discursos del Banco Mundial, del Fondo Monetario Internacional y de las organizaciones internacionales dedicadas a la alimentación. Esas poderosas organizaciones aseguran, año tras año, que el problema no es la falta de alimentos, sino su mala distribución. Quienes mueren de hambre —en México fallecen cada día 23 personas— no entienden esos discursos.

Pobreza y vulnerabilidad son asuntos éticos. No pueden no serlo. Las lacras de la pobreza son lacras humanas. Prostituirse, ser niño en situación de calle, abandonar el hogar, ser enfermo y morir por carecer de recursos, no contar con techo, con letrinas o con agua potable, no comer proteínas en la infancia y otros factores propios de la pobreza impiden el desarrollo del ser humano, alteran la calidad de vida y denigran. La imposibilidad de educarse también es asunto ético. Quienes no reciben educación son propensos a maltrato; con dificultad pueden vislumbrar un futuro digno. Quienes no se educan tienen acotada su autonomía y su libertad; la libertad es también meta de la ética. Quienes violan la autonomía e impiden la libertad niegan la humanidad de la persona. Bien decía Schopenhauer: “lo que distingue al hombre del animal es la maldad. Para la crueldad, el engaño, la envidia y la malevolencia de todos tipos se requiere inteligencia”.

Dentro de los principios de la bioética destacan autonomía y justicia. Los pobres excepcionalmente son autónomos y nunca, o casi nunca, tributarios de justicia. La pobreza es tierra fértil para el poder: genera dependencias insanas y promueve injusticia. Anular autonomía y justicia atenta contra la ética. Kant consideraba a la autonomía personal como el principal rasgo humano. “El hombre —sostenía Kant— tiene dignidad, no precio”. Sin justicia, sin autonomía y sin dignidad es fácil robarle su vida a las personas. En ese entramado, ¿es correcto llamar a un ser humano persona?

Christian Felber, joven filólogo y psicólogo austriaco, propone crear una economía del bien común, donde

ética y economía se sumen. Sugiere limitar la desigualdad; limitarla también es cuestión ética. El problema radica en cómo hacerlo. Felber aduce “que la ciencia nos motiva más fuerte que la competencia; que el ser humano tiene una sensación de justicia innata y que la capacidad de compasión, empatía y el impulso espontáneo de ayudar a otro son propias de nuestra especie; incluso —agrega— los bebés de dos años muestran esas inclinaciones”.

¿Tiene razón Felber? ¿Cómo ignorar, cuando hablamos del Mal y de las vejaciones que padecen los grupos vulnerables como consecuencia de esa actitud, las ideas de Primo Levi o Robert Antelme, ambos supervivientes del nazismo? Levi, tras su experiencia en los campos de concentración, describió una zona gris, un espacio en el cual “se extingue todo residuo de piedad hacia el otro”, mientras que Antelme aseveraba que “la figura humana deja de conmovér”.

En *La economía del bien común* (Deusto Ediciones, 2012), Felber retoma una idea de Marx. Sugiere que los líderes económicos pondrán freno *motu proprio* a su voracidad, pues, de no ser así, “vamos a desembocar en una guerra civil. Para ellos, tampoco esa es una buena perspectiva, así que prefieren limitar la desigualdad a perderlo todo y perder la paz” (no concuerdo con la palabra “prefieren” de Felber; debería ser: “deberían preferir”). Repensar las ideas de Felber —limitar la desigualdad— y bregar por un modelo social en el que la diferencia de renta entre ejecutivos y operarios no sea tan grosera —en 2011 alcanzaba la escandalosa cifra de 325 a 1, mientras que en 1965 era 24 a 1— son acciones imperativas.

Para disminuir el número y el abanico de grupos vulnerables es fundamental enseñar a los pequeños, en casa, en la escuela, durante la infancia, las bondades y necesidades de la ética laica. No imagino otro camino: los modelos políticos, económicos y religiosos han fracasado.

En 2013, el número y los subgrupos de grupos vulnerables han aumentado. Razones fundamentales son la desigualdad económica y los intereses de la mayoría de las formas del poder, los que, abierta o soterradamente, maniobran para someter a las personas. No educar, no democratizar ni distribuir el conocimiento, expulsar a los ciudadanos de sus casas, no proveer de agua limpia a la población, no alimentar a madres que amamantan, no encarcelar a banqueros o políticos ladrones, son algunas de las razones por las cuales, en la actualidad, la Tierra alberga dos poblaciones: una vulnerable y otra no vulnerable. La primera es mayoría. La segunda es responsable de la primera. La inadecuada definición del término *vulnerable* de la Real Academia Española (“Que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente”) no es responsabilidad de sus académicos; es responsabilidad de las conductas humanas. **U**

# Reseñas y notas



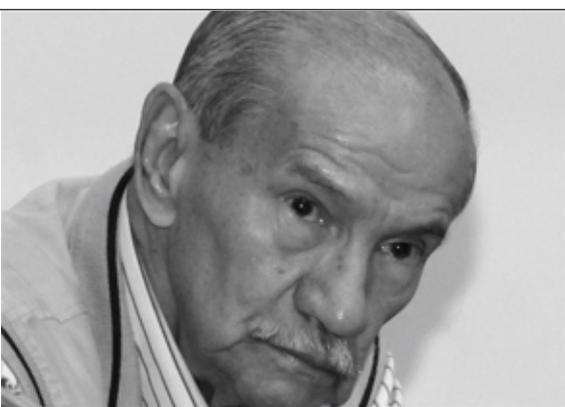
Charlie Haden



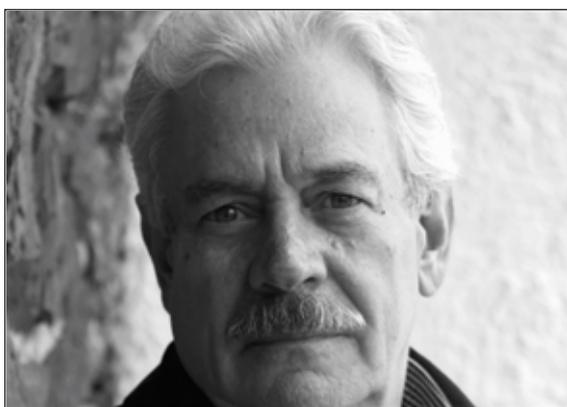
Beatriz Espejo



Czesław Miłosz



Emmanuel Carballo



Gonzalo Celorio



Mónica Lavín

# Prensa y elecciones en el siglo XIX

José Woldenberg

Quien quiera ser elegido para un cargo de representación popular requiere algún tipo de contacto con los electores. Esa sí es una ley de hierro de las elecciones. Y en el siglo XIX, además del contacto personal, ya que se trataba de elecciones no universales y a través de electores, la prensa jugó, junto con los folletos y volantes, un papel central. Como bien dicen Fausta Gantús y Alicia Salmerón en el libro *Prensa y elecciones. Formas de hacer política en el México del siglo XIX*:

El medio se constituyó en difusor de ideas y de polémica; en propagandista y agitador electoral; en defensor de derechos, crítico de acciones gubernamentales y descalificador de oposiciones; en constructor de lenguajes y vehículo “civilizador”; en escucha del público lector y en su interlocutor con la autoridad; en elemento de confrontación y, eventualmente, de desorden; también en sitio de reunión de la sociedad política y de su interrelación con los poderes públicos.

Por ello, rastrear las relaciones entre la prensa y las elecciones en el siglo XIX tiene un enorme valor. Explica no sólo muchas de las aristas del quehacer político de entonces, sino las modalidades, fortalezas y deficiencias del entramado institucional. El libro entrega una baraja de investigaciones que arrojan luz nueva sobre episodios que vale la pena visitar. Se trata de un libro fruto de diversas exploraciones, bien escrito, claro, documentado y sobre todo, muy disfrutable.

Así, Edwin Alcántara Machuca nos ilustra sobre las relaciones de colaboración entre *El Universal* y Lucas Alamán en su intento por ser diputado al Congreso en 1849. El periódico fue un puente entre el candidato y los electores, un arma para potenciar

la presencia de Alamán y para defenderlo de los ataques de sus opositores. El político conservador había ganado las elecciones para el ayuntamiento de la Ciudad de México en julio de 1849, y ese mismo año intentó para ocupar una curul en el Congreso. Y si bien *El Universal*, creado apenas un año antes, lo apoyó, *El Monitor Republicano* enfiló sus baterías contra él, reeditando incluso la versión de que Alamán había sido corresponsable del fusilamiento de Vicente Guerrero. A lo que el imputado respondió “dando a conocer en *El Universal* la sentencia absolutoria de la Corte Suprema de 1835”. Alcántara reconstruye con precisión los debates, los dimes y diretes, las acusaciones y contraacusaciones, propias del debate político-electoral que muestran lo difícil que ha sido construir un espacio de representación incluyente, en el que participen diversas corrientes de opinión. Porque los contendientes no sólo querían ganar el debate a sus adversarios, deseaban erradicarlos del espacio de la representación. “O tú o yo” es la consigna hegemónica entonces, y ya sabemos lo que ha costado edificar un clima y un discurso que reconozcan el “tú y yo”. El ensayo además documenta un episodio singular. Un artículo en *El Monitor Republicano* acusaba a Alamán de ser incluso un asesino. Este interpuso una denuncia ante un juez de lo civil por difamación. Y en efecto, el juez consideró el texto como difamatorio y el autor fue recluso en prisión. Para quienes deseen indagar en torno del largo e infinito debate sobre la libertad de expresión y sus límites ahí pueden encontrar un episodio significativo.

Regina Tapia, por su parte, reconstruye el esfuerzo de Francisco Zarco por comprometer a los candidatos presidenciales a presentar un programa. Desde *El Siglo Diez*

y *Nueve*, periódico que dirigía, intentó inyectar una nueva rutina en el combate por la “máxima magistratura” en 1857. Zarco había fracasado en el Congreso Constituyente en su tentativa por instaurar el sufragio universal varonil y Tapia nos informa que la nueva iniciativa era un intento por fortalecer los compromisos del elegido con los electores. Y resultan más que expresivos los obstáculos con los que topó dicha iniciativa. Un contemporáneo santanderino, Anselmo de la Portilla, escribió: los esfuerzos de Zarco “se estrellaron en la falta de costumbre... Nadie podía comprender allí la inmodestia de que un ciudadano se diera por apto para un puesto público, cuando siempre se había visto a los aspirantes ponderar su incapacidad para desempeñarlos...”. Eran otros los que subrayaban sus virtudes, otros los que le solicitaban que aceptara la postulación. Eso había sido hasta entonces “lo honorable”, y no fue posible en aquella coyuntura lo que hoy nos parece elemental. Los tiempos cambian y nos cambian.

Julián Camacho escribe sobre tres levantamientos ligados a procesos electorales. Dos estallan con posterioridad a los comicios y uno antes. Miguel Negrete, en 1869, se pronunció y tomó las armas contra el gobierno de Benito Juárez; Donato Guerra hizo lo mismo contra el mismo Juárez en 1871; y Porfirio Díaz se levantó en armas antes de que fuera electo Sebastián Lerdo de Tejada en 1876. Al autor le llama la atención la forma en que la prensa “criminaliza” esas insurrecciones. A mí, la verdad, no tanto. Me parece que si alguien desconoce un proceso electoral y se levanta en armas, el gobierno en turno y su prensa acusarán a los insurrectos de violar la legalidad, que es lo que les permite combatirlos de manera le-

gítima. De hecho, Camacho ilustra con pulcritud la forma en que durante el levantamiento al que dio pie el Plan de Tuxtepec ambos bandos se “criminalizaron” mutuamente. Creo que el ensayo ilustra de manera inmejorable las dificultades para asentar a las elecciones como el método por excelencia que conjura la violencia. En el periodo, los comicios (como lo serían durante la década de los veinte del siglo XX) son todavía más un proyecto para resolver los apetitos políticos por una vía civilizada, pero que se convierten en auténticos disparadores de pronunciamientos y violencia sin fin. Y claro, quien ganaba en el campo de batalla luego legitimaba su triunfo con el expediente electoral.

María Eugenia Ponce despliega una investigación armónica y sugerente sobre el discurso de dos grandes periódicos liberales: *El Monitor Republicano* y *El Diario del Hogar* entre 1877 y 1899, aunque llega un poco más allá. Presenta de manera ordenada las críticas que hacen a la mecánica electoral sesgada a favor del oficialismo, pero al mismo tiempo sus llamados a vencer el abstencionismo y ofrecer opciones diferentes por la vía electoral. Explica el papel central que jugaron los clubes, el presidente, los jefes políticos, los gobernadores, en el proceso de negociación y procesamiento de las candidaturas y contrasta esa realidad con las duras y no siempre exactas descalificaciones de la prensa crítica. El subcapítulo sobre el abstencionismo resulta interesante e ilustrativo. Expone las razones que ofrecen las dos grandes publicaciones (el manejo sucio de los comicios, la falta de instrucción cívica, la ausencia de competencia real, la represión) y las contrasta con otras eventuales fuentes del abstencionismo, por ejemplo, la tradición clientelar, las lealtades locales y las negociaciones cupulares; al fin de cuentas, nos dice, los diarios también tenían su agenda política, no eran informantes neutros. Resulta interesante leer las argumentaciones en contra de la reelección: los que lo hacen a partir de principios y quienes hacen la crítica directa a la larga gestión de Porfirio Díaz y sus llamados a construir condiciones para la alternancia. En una palabra, el capítulo informa de “una sociedad que hacía política de manera diferente a los cánones liberales”.

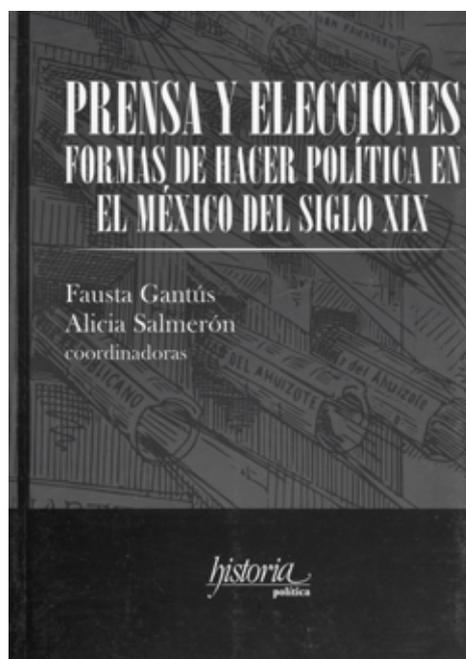
Porque una cosa es querer —como lo pretendían *El Monitor...* y *El Diario...*— y otra, bien distinta, poder.

Disfruté y mucho el ensayo de Fausta Gantús sobre la sucesión presidencial de 1884 y el debate que la acompañó en la prensa. Las evidencias, en efecto, prueban que no se trató de un expediente tan terso como la versión más aceptada acuñó. No parece haber existido un pacto previo entre el presidente saliente (Manuel González) y el entrante (Porfirio Díaz) para pavimentar el paso al segundo. Ciertamente, esa fue la versión de *El Monitor Republicano*, pero, como Gantús recrea, en la coyuntura se expresaron no sólo distintos puntos de vista, sino que existieron algunos movimientos a favor de la reelección de González, a pesar de que la Constitución establecía la prohibición expresa de la reelección consecutiva. Y aunque al final hubo un solo candidato a la presidencia, la prensa se alineó en diferentes posiciones. En un primer momento se especuló (o sea que la tradición es añeja) en relación a diferentes “tapados” (perdón por la impostación del término fuera de tiempo): Vicente Riva Palacio, Ramón Corona, Trinidad García de la Cadena, Ramón Fernández y otros sonaron en diversos diarios, aunque no llegaron a la recta final (incluso a Riva Palacio lo encarcelaron). Y Gantús detecta varias actitudes en los periódicos: los que especularon con la posible y deseable reelección del presidente en turno, la mayoritaria y que como en alud

acabó alineándose a Porfirio Díaz y los que dudaban de la pulcritud del proceso e incluso descalificaron la elección (aunque algunos, no obstante, llamaban a votar). Se trata de un texto que ilustra de manera viva los sinuosos caminos de la política, los alineamientos que fomenta y las posiciones que en ese rejuego toma la prensa. Sirve, y mucho, para trascender visiones ingenuas que ven en la prensa sólo una fuente de información, y no un actor político relevante, con sus propias agendas, intereses, alianzas.

Alicia Salmerón estudia el caso de dos periódicos que generan un club político para apoyar la reelección de Porfirio Díaz en 1892 y al mismo tiempo buscar escaños en el Congreso. Al parecer es una experiencia singular porque lo habitual era que los clubes fueran quienes fundaran alguna publicación periódica. Pero el texto ilustra una dimensión poco estudiada: la forma específica de hacer política frente a una coyuntura electoral. Resulta claro que la prensa es un actor político. En este caso *La Vanguardia* y *La Paz Pública* crean el Club Morelos para dar la batalla en dos frentes: contra los movimientos antirreeleccionistas de la capital y contra la Unión Liberal, principal agrupación que también apoyaba la candidatura de Díaz. El Club hace una Convención Electoral en el D. F., sale a las calles en marchas y manifestaciones para hacerse presente y ganar visibilidad pública y sobre todo crea una red de lo que hoy llamaríamos promotores del voto. Alicia Salmerón sintetiza las disposiciones de dos especies de manuales electorales en los cuales se crea una estructura piramidal y se establecen funciones y objetivos de cada uno de los eslabones. Resulta una clara muestra de cómo los clubes son una especie de prepartidos con sus responsables de demarcación, los que tenían que realizar propaganda, reclutar simpatizantes, orientar a los votantes. Para quienes piensan que el Porfiriato fue “mucho administración y poca política”, el texto informa de las modalidades específicas del quehacer político-electoral: fórmulas civiles, pacíficas y con un cierto grado de sofisticación.

México no es ni ha sido uno. Y por ello los estudios regionales son necesarios. El libro contiene una investigación que recu-



pera un conflicto preelectoral en Yucatán en 1897. Marisa Pérez Domínguez nos relata el intento reeleccionista del gobernador Carlos Peón que fue frustrado por la corriente antirreeleccionista que encabezaba el general Francisco Cantón. Lo interesante no es sólo el alineamiento de la prensa local, sino el papel jugado por el presidente de la República que no actuó como mediador, sino que se inclinó por darle el triunfo a Cantón. En el texto hay muchas cosas “curiosas”: quienes cuestionan la reelección del gobernador no lo hacen en defensa de un principio (no lo podían hacer, porque buscan el beneplácito del multirreelecto Porfirio Díaz), sino que son —digamos— antirreeleccionistas coyunturales (sólo contrarios a que Peón continúe); los seguidores de Peón acuden a una herramienta inédita hasta entonces, una modalidad de plebiscito a través de firmas para apuntalar su candidatura (la autora nos informa que los “ciudadanos con aptitud de votar” eran un

poco menos de 70 mil); mientras los partidarios de Cantón proyectan con una especie de “linterna mágica” los retratos de ambos candidatos, recibiéndolos a uno con rechiflas y al otro con vítores. Luego de ese acto se dirigen al palacio municipal y se produce un enfrentamiento con la policía dando como resultado varios muertos y heridos. A través de la correspondencia —y no sólo de las notas de periódicos— Pérez Domínguez reconstruye las maniobras de ambos bandos y las del presidente Díaz, y el desenlace de Peón no deja de ser demostrativo de las inclemencias de la política. Luego del enfrentamiento que arroja víctimas, pide licencia al Congreso local, viaja a la capital a entrevistarse con Díaz, y este, aunque le dice “que no era quién para actuar en un asunto local”, le aconseja no reasumir el cargo. Fin de la película: el Jefe de Jefes ha decidido; entra en sustitución un gobernador interino cuya misión es pavimentar el terreno para la elección de Can-

tón. Política local y nacional imbricadas; fuerzas regionales en conflicto que reconocen como el árbitro supremo al presidente de la República.

El 5 de junio de 1909 salió el primer ejemplar del periódico *El Debate* y en noviembre de 1910 desapareció. Su misión: impulsar y apuntalar a la dupla de Porfirio Díaz y Ramón Corral a la presidencia y vicepresidencia. No era una tarea anodina por las fuertes tensiones existentes en la élite política frente al problema de la sucesión. Gabriela Guerrero nos recuerda que, si bien había consenso en las alturas en la nueva reelección del presidente, la disputa era por su acompañante en la fórmula, que eventualmente lo podría suceder dada la edad avanzada de Díaz. Así, *El Debate*, un diario de jóvenes y abogados, es utilizado como una herramienta para ponderar las virtudes de sus candidatos y para arremeter con todo contra Bernardo Reyes y sus seguidores y también contra Madero y los antirreeleccionistas y seguramente para empezar a desbrozar el camino en la política a sus redactores. Guerrero desmenuza el discurso del periódico: su insistencia en que la democracia y la reelección no sólo son compatibles sino complementarias, la exaltación del pueblo bueno (que por supuesto apoya a Díaz y a Corral) y la crítica al pueblo malo (que no es más que una chusma que sigue ciegamente a los adversarios) y el maltrato radical a la oposición. Algo que, al parecer, ha sido, es y será la retórica de las contiendas político-electorales: “Yo soy la encarnación de todas las virtudes y mis contendientes la personificación del Mal” es la fórmula consagrada y cansina de ayer y de hoy. Y valdría la pena subrayar las muchas caras del pueblo que *El Debate* explota, a fin de cuentas eso que llamamos pueblo no es más que el sujeto privilegiado de la demagogia en todos los tiempos.

En fin, un libro que como un poliedro tiene diferentes caras pero que en conjunto nos ofrecen una idea de la forma en que se desarrollaban las contiendas electorales y el papel central que jugó la prensa. Por si ello fuera poco, además se lee con gusto. **U**



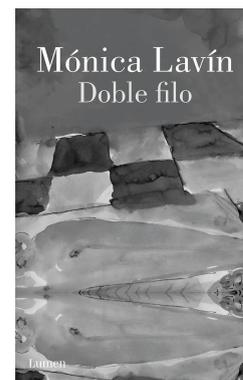
Hesiquio Iriarte, *El cajista*, 1853

Fausta Gantús y Alicia Salmerón (coordinadoras), *Prensa y elecciones. Formas de hacer política en el México del siglo XIX*, Instituto Mora/Conacyt/IFE, México, 2014, 247 pp.

# Mónica Lavín

## La separación de los amantes

Anamari Gomís



La historia repetida de todos los tiempos, la que supuso, como ocurrió con la tradición del amor cortés en Europa, que para evitar el desamor era necesario erigir un impedimento y entonces retardar el desenlace, se vuelca en *Doble filo*, pero prosperando en nuevas posibilidades. En esta nueva novela, Mónica Lavín se refiere al mal de amor, una verdadera mordedura de serpiente. El asunto tan contado, sin embargo, es abordado por la autora de una manera muy original. La amante despechada, la joven Antonia, va a un pueblo para seguir la terapia que le ofrece una psicoanalista *sui generis*, que la intenta ayudar de las formas más extrañas, es decir, a partir de propuestas que, en el libro, son una exploración literaria o un sabroso dislate de la enfermedad del desamor, como besar pan recién horneado, que evoca el primer beso y que, a lo mejor, exorciza el dolor nada más de enfrentarlo.

Con estrategias como esta, Antonia habrá de olvidar a su Esteban, a quien no ha podido quitarse de la mente y del corazón en dos años.

Entre la terapeuta y Antonia se crea una dinámica de estira y afloja. No siempre la enferma de amor queda satisfecha con las ocurrencias de su terapeuta. Entretanto, la terapeuta enfrentará sus asuntos sin resolver, como admitir que los deseos se aplacan, pero no desaparecen. En el doble filo de curar la enfermedad del desamor, la analista somete a Antonia a un juego perverso: encerrar a Antonia en un oscuro clóset. La joven se desazona allí adentro, hasta que la “bruja”, como llaman a la terapeuta en el pueblo, la saca y la lleva al jardín, bajo la luz cegadora del día. Luego la hace entrar a la casa, zona intermedia entre la oscuridad y la refulgencia. “Aquí puedes apreciar

la luz y despreciar la oscuridad. Esta es la zona donde está ahora tu vida” (p. 34).

Antonia tarda días en volver, como es natural. La terapeuta, entonces, se somete al mismo experimento, quizá porque para ella el trabajo terapéutico aborda las sensaciones y ella precisa ensayarlas. ¿Qué había sentido Antonia al abrazar por la espalda a Esteban, mientras iban en moto? La “bruja”, en la siguiente sesión, le arroja cojines a la chica para que reviva, acaso, la misma impresión. La joven se va sin despedirse y la terapeuta es la que revisa un viejo recuerdo personal.

La terapeuta continúa utilizando toda clase de artilugios, como los de una hechicera o de una psicoanalista transgresora, para resolver el problema de su paciente, el abandono súbito del hombre que ha amado. Antonia va y viene. Se enfada y luego regresa.

Alejada de la calamidad amorosa, a la “bruja” parecen encendérsele anhelos y recuerdos antiguos durante sus sesiones terapéuticas. Y es que esta novela de Mónica Lavín sondea dos momentos muy distintos en la vida de los personajes. Uno, el de Antonia, que ha sido capaz de subir una montaña sin los cuidados necesarios, confiada en su pareja, un verdadero montañista. El otro, que se fragmenta en muchos instantes más, en el que la analista poco convencional se acerca al hombre que algo le significó en otra época, ignoramos qué, y con el que se atreve a vivir un *ménage à trois* alegremente para expulsar varios demonios escondidos.

*Doble filo* significa todo lo que tiene dos bordes. Por un lado, el tratamiento poco ortodoxo de la terapeuta, que bien puede resultar en una catástrofe. Por otro, el *déjà vu* de estremecimientos que operan en la hechicera durante sus encuentros con An-

tonia, mientras vive recluida en un pueblo y crea estrategias terapéuticas. En otro sentido, la vida burbujea para la joven, a pesar del descalabro emocional.

*Doble filo* es un libro de múltiples significados, por no decir un carnaval de ellos. Antonia se disfraza de la mujer que le ha quitado al amante, se vuelve del color de la tercera en disputa, se asume como ella para, acaso, reponer o atraer al objeto de su deseo malogrado o simplemente soltarlo de una buena vez. “Cuando se finge ser otro, se libera uno de uno mismo” (p 81). La “bruja” accede a la impostación, puesto que no hay lógica posible cuando el amor, se contesta a sí misma, “es un arte desmecatado”.

Escritora que incurre en diversas formas, Mónica Lavín, la que rodeó a sor Juana a partir de sus personas cercanas, la que creó una novela de la selva y del café, de la mujer que imagina pinturas en un hotel, la que no para de escribir, ha concebido una historia diferente, la del espejo en la que dos mujeres se miran. Una, la terapeuta, que se compenetra con la joven, mientras que la segunda, Antonia, recupera su imagen y aprende a dejar ir la malquerencia. El final es una metamorfosis, en la que la “bruja” sale de su rincón en el pueblo. Ya no será un retiro para ella sino una casa para regresar después de viajar y de examinar, de nuevo, la vida por sí misma.

Lavín se ha arriesgado a tratar el tema de temas: la separación de los amantes, sólo que con humor, ingenio y rituales novedosos. *Doble filo* es una novela en la que todo es insólito y donde se ha dado una vuelta de tuerca a la historia del desafecto. **U**

Mónica Lavín, *Doble filo*, ilustraciones de María José Lavín, Lumen, México, 2014, 156 pp.

# Los raros

## *El metal y la escoria*, de Gonzalo Celorio

Rosa Beltrán

¿Cuándo empieza la vejez? Es una pregunta que me he hecho con frecuencia. A veces he pensado que inicia en el momento en que los lenguajes que conocíamos dejan de ser significativos; cuando las palabras comienzan a enunciar otras realidades y otras cosas. El ejemplo del mundo de las tecnologías digitales es el más claro. Quienes no se montan en el carro de la novedad se vuelven viejos instantáneos. Pero hay otros síntomas y los ha habido en épocas donde los cambios no eran tan vertiginosos. Me refiero a la percepción del cuerpo como algo que ya no nos acompaña, que ya no es cómplice sino más bien un traidor; a la visión de la aventura como dificultad; a la impaciencia. En algunos, a la necesidad de controlar y censurar las vidas de los demás, sobre todo, las de los jóvenes. Y a esa idea del pasado como algo irrecuperable pero necesario para explicarnos a nosotros mismos.

De todos los síntomas existentes, el más claro inicia con la certeza de que ya no somos nuestros días futuros; se envejece desde el momento en que nos abandona la idea de que nos espera lo mejor y se instala en cambio la certidumbre de que la vida, nuestra vida, es lo que fue.

Y porque no puedo ligar la vejez con el autor de este libro es que para mí ha sido difícil leer el final de la novela de Gonzalo Celorio, y ya sé que no debería empezar por el final sino por el principio. Pero es que sin su confesión de la propia fragilidad, de la pérdida de lo que se es y el pánico a que empiece a escribirnos esa otra memoria que todos llevamos inscrita en el cuerpo, la memoria genética; sin ese temor cotidiano de que lleguen las enfermedades que nos hagan olvidarnos de los hechos más obvios de nuestra historia y la necesidad

por tanto de escribirlos; sin todo ese final lleno de listas para no olvidar, esta novela no tendría sentido. Por eso empiezo desde ahí. Desde el impulso que hizo que el autor intuyera el declive, y lo confesara, y quisiera saber quién es, quién ha sido y qué ha sido su vida.

La idea de la estructura parecía fácil: narrar en capítulos alternados la historia de su abuelo y de su padre. Decidir, a la muerte del padre, que el padre sustituto es su hermano Benito, quien le cuenta a Gonzalo su historia y la historia de la familia mientras el narrador trata de encontrarse en ella. Pero el asunto se vuelve mucho más complejo. En primer lugar, porque es Gonzalo quien narra la historia aunque parece que la narra Benito, es decir, porque es Gonzalo o la mente de Gonzalo quien elucubra, sopesa, juzga, apropiándose de la voz del hermano. Porque es Gonzalo o, más bien, los papeles que encuentran él y sus hermanos (actas en la Secretaría de Relaciones Exteriores, memorias de la tía Luisa Celorio del Barrio, documentos históricos que describen la ciudad y a veces el país a principios de siglo y en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, quienes hablan). *El metal y la escoria* es una novela pero es también una memoria de los modos de vida y las mentalidades de cuando menos tres generaciones; es un fresco donde la mirada se detiene en ciertos momentos y ciertos sitios: el mercado de la Merced; el Zócalo de la Ciudad de México; las modernas urbanizaciones de Cedros, Romero de Terreros y Mixcoac; los bares y calles centrales de Madrid; el camino de Santiago y el pueblo de Vibaño en Asturias, de donde salió el abuelo Emeterio Celorio hacia La Habana y de ahí a México para no regresar

a la Madre Patria jamás. Y en segundo y más importante lugar, se vuelve compleja porque en esta búsqueda de sí mismo que es la novela ocurre una disociación que es para mí una de las partes más fascinantes de esta historia.

Gonzalo es el undécimo hijo de una progenie de doce. No es fácil ser el hijo número once. Entre otras cosas, porque tienes que vestirte con la ropa de tus hermanos mayores después de que ha sido enmendada y adaptada a tu cuerpo. Porque tu madre te llama cuando descubre algún estropicio —por ejemplo, que alguien (tú) se tomó la lata de leche condensada y dejó la lata en su sitio, perforada por debajo, como hacía el Lazarillo de Tormes—, pero te llama sólo casi al final de una larga lista: “Virginia, Miguel, Alberto, Carlos, Benito, Tere, Ricardo, Carmen, Jaime, Eduardo, Gonzalo, Rosa”.

De modo que regañarte al tiempo que regaña a los otros, como si de un solo cuerpo, el cuerpo “hermanil” se tratara, es lo mismo que no darte carta de individualidad ni en el regaño siquiera. No es fácil ser el undécimo aunque quieras olvidarlo porque recibirás tus libros de texto con los nombres de tus hermanos mayores tachados sucesivamente conforme se asienta el nombre del nuevo heredero hasta llegar al tuyo. Y tampoco es fácil ser el decimoprimer si lo que quieres es ser visto, porque cuando te inscriben a los *boy scouts* y pides una fotografía a tu madre para tu credencial, ella busca y rebusca y al darse cuenta de que no tiene una foto tuya te da la de tu hermano Eduardo, al tiempo que te dice “al fin que todos mis hijos son iguales”. Ni hablar de tu primer reconocimiento: el diploma al Mejor Bachiller. Cuando esa tar-

de se lo enseñas a tu madre, ella te dice, con orgullo: “yo siempre he dicho que todos mis hijos son muy inteligentes”.

Ser igual y querer distinguirse; ser uno entre un montón y querer ser único, descubrir quién eres entre esa multitud, ese es uno de los temas centrales de esta historia. La contracara del tema es que la única oportunidad que tienes de saber quién eres es comparándote con esos otros de los que has querido distinguirte. Y trayendo a cuento sus historias. En esta novela hay una permanente tensión entre querer saber quién se es y una imposibilidad de saberlo. Y, por eso, la obra construye formas de resistencia que sin embargo parten del condicionamiento y el sentido de pertenencia a un mundo, el de la familia tribal de la clase media en México, ubicada en un espacio centrado en el orden simbólico del padre.

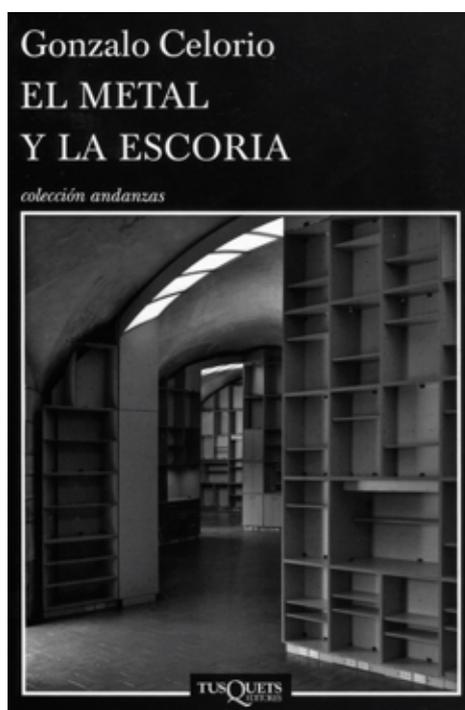
De las múltiples historias que hay dentro de esta saga, me gusta la de la migración del abuelo que abandona España para irse a “hacer la América” cuando esto era ilegal y cuando alguien podía hacerse rico gracias al negocio del pulque, que fue posible transportar sin que se fermentara, gracias a los ferrocarriles de Porfirio Díaz. También me gustan los fragmentos de la historia del padre, casi un abuelo, sentado en el escritorio de su despacho de jubilado. Su mundo narrado a través de sus objetos: un amasijo promiscuo de clips, una goma de borrar de dos colores, una pluma fuente negra y gorda, una perforadora de pinza que hacía hoyos rombales, unas pastillas de orozuz, legajos lacrados con sellos que certificaban las patentes de sus inventos. Me gustan los inventos en los que ese padre-abuelo se aventuró sin mucho éxito en una época en que los hombres tenían el ánimo de inventar cosas. Por ejemplo, el dispositivo espolvoreador de sustancias granuladas, como la sal de uvas; la cajita habilitada que despachaba fósforos de uno en uno; los círculos fosforescentes que habrían de pegarse en los respaldos de las butacas del cine para que delataran, iluminados por el reflejo de luz de la pantalla, cuáles asientos estaban desocupados en una época en que había “permanencia voluntaria” y uno entraba en cualquier momento de la película. Y el que yo compraría: “un dispositivo que se atornillaba al marco interior de una

puerta y contaba con un pistón que pendía sujeto por un resorte sobre un cartucho de pólvora. Al abrirse desde afuera, la misma puerta empujaba el pistón que percucía el fulminante”. O sea: una alarma contra ladrones. Me gusta ese tiempo en que no se vivía tan sólo del consumo de lo que producen los grandes consorcios trasnacionales o la piratería *made in China*.

Comprendo que esta es (y no podía no ser) una novela esencialmente masculina. Pero aunque lo comprenda y me guste imaginar la vida de los hermanos, el abuelo y el padre de Gonzalo y la vida de Gonzalo mismo —la autoficción aumenta su interés cuando sabemos quién está detrás—, mi personaje favorito es uno que el narrador Gonzalo Celorio detesta. Se trata de la tía Luisa Celorio del Barrio (alias Madame del Barrio), cuya vida me resulta desdichada y literaria como debe ser la vida de los personajes que se respeten. Qué me importa si sus artes para conseguir marido fueron o son deleznable, a saber: deprimirse y meterse a vivir a una cama, de modo que llegue el médico familiar con sus abatenguas de palito de paleta y la ausculte y decida casarse con la enferma, porque esta habla francés a la perfección (fue educada en Suiza), porque es enigmática y elegantísima. Sentirse inconforme con el marido modelo y decidir que era mejor opción la depresión y la cama. Divorciarse porque resulta que la tía no es enigmática, sólo franquista,

y el médico resultó ser republicano. Huir de la Ciudad de México para irse a radicar a Torreón (*of all places*) a fundar la Alianza Francesa de la Comarca Lagunera. Me encantan los desplantes y caprichos de la tía. Su modo de vestir con el collar largo y el abanico de marfil colgando al frente al último alarido de la moda parisina; me encanta que viva en la misma habitación de hotel toda la vida; me encanta que arroje su chalina a un torero y con ello se gane la condenación eterna de la sociedad coahuilense, y que sea estricta y repruebe a casi todos sus alumnos y con ello se gane la admiración eterna de la misma sociedad que la desprecia. Los personajes literarios no pasan por el rasero del tamiz moral y pueden ser la coronación literaria aunque en la vida sean el dolor de la familia.

Dije que *El metal y la escoria* es una novela de hombres. Pero las mujeres que asoman sólo de repente, aunque no las inviten a asistir a las largas sesiones del Covadonga, donde los hermanos recuerdan su vida, esas mujeres son la salsa bechamel de esta historia. Porque su existencia marcada por tropiezos o por grandes y pequeñas tragedias las ayuda a explicar esa otra parte del enigma. Quiénes son o fueron los maridos de esas viudas. Quiénes son o fueron las parejas de esas muertas prematuras (el abuelo es dos veces viudo y lo enterraron con una esposa encima y otra debajo). Y quién es el narrador-detective que no puede contarse sin esas mujeres y esos hombres que lo antecedieron y lo acompañaron hasta el momento en que escribe estas líneas. Hasta el día en que la historia da un giro. Cuando el autor se ve incapacitado de seguir por la enfermedad incurable del hermano que teóricamente narra, Benito. Y he aquí el final, que es el principio. La falta de la memoria de Benito y la consecuente pérdida paulatina de la identidad son el golpe de gracia que obliga al narrador a contarse de otro modo. De un modo que a todos nos toca porque nos obliga a preguntarnos de qué elementos está compuesto ese metal que somos y hasta dónde la escoria de cualquier familia es nuestra escoria. **U**



Gonzalo Celorio, *El metal y la escoria*, Tusquets, México, 2014, 233 pp.

# Lo que sea de cada quien

## La agria muerte de Emmanuel Carballo

Vicente Leñero

Cuando concluyó en 1962 mi beca en el Centro Mexicano de Escritores, Ramón Xirau me llamó. Él había sido por fortuna, para nuestra generación, el tutor y el guía de cada una de las sesiones.

—Su novela podría publicarse en el Fondo de Cultura Económica —me dijo—, en la colección Letras Mexicanas.

—No conozco a nadie en el Fondo.

—Si quiere yo lo acompaño y lo presento —dijo—. Lo haré con gusto.

La generosidad de Xirau me apabulló (me apabullaría siempre) y cuando estuvimos frente a Alí Chumacero —que fungía entonces como director editorial—, Alí se dirigió a mí con una sonrisa:

—Con este padrino ya puede dar por seguro que publicaremos su novela muy pronto —dijo.

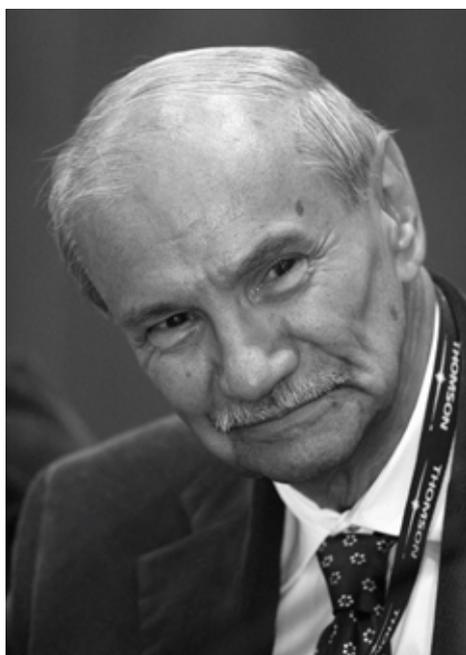
La respuesta oficial del Fondo tardó muchísimo. Me la dio, con la cantinela de siempre, Elsa Cecilia Frost:

Que no, que de momento la producción del Fondo estaba muy saturada, que tardarían un año o un poco más en programar mi novela, que lo sentían muchísimo, que podía llevarme el original.

Me morí del coraje —es un decir— cuando supe tiempo después que había sido Emmanuel Carballo, el crítico literario “más sobresaliente” de los años 50-60, el autor del informe de lectura que descalificaba mi novela *Los albañiles* y ¡no! recomendaba su publicación.

No se vale, pensé. El que a un crítico no le guste en lo personal un libro no es razón para rechazarlo de manera radical.

Desde entonces viví masticando un inagotable resentimiento contra Carballo. Con el menor pretexto le atizaba golpes bajos en declaraciones y entrevistas mientras él hacía lo mismo. Llegó a decir que yo me



Emmanuel Carballo

sabía un mal escritor y le echaba a él la culpa de que lo fuera.

Hubo, sin embargo, tiempos de calma. Cuando a Carballo se le ocurrió publicar, en libritos pequeños, una serie de autobiografías de los jóvenes autores de entonces: Sainz, José Agustín, Monsiváis, Elizondo...

Entre ellos, para mi sorpresa, me incluyó. Debí no aceptar por congruencia, y aunque quise tomarle el pelo escribiendo una “autobiografía” que trataba de por qué no escribía la autobiografía, lo hice mal, quedé pésimo. Él también quedó pésimo con su prólogo en el que disimulaba torpemente —yéndose por las ramas— su convicción de que yo era un escritor de segunda.

El tiempo nos apartó aunque a menudo nos topábamos sin querer en reuniones culturales, ni modo. Un saludo, un gesto, una frase y ya. Luego yo aprovechaba la ocasión para burlarme de mi enemigo con el vecino más próximo:

—Mira al pobre de Carballo, tan seguro que se sentía. Pero cayó de la gracia de Fernando Benítez, no sé por qué, y ahora nadie lo pela.

Un día, por fin, después de muchísimo tiempo de enemistad silenciosa, Ignacio Solares se mostró buena gente y trató de reconciliarnos.

Celebrábamos en los altos del Hotel Hilton, durante una feria del libro de Guadalajara, el premio de periodismo cultural que se le otorgaba a Solares. En la clásica comida previa organizada por Raúl Padilla, Nacho me prensó del brazo y me llevó en compañía de Estela hasta la mesa donde se había ubicado Emmanuel Carballo con su esposa Beatriz Espejo y no recuerdo qué comensales más. El gesto me cayó en el hígado aunque Solares —eso dijo— lo hacía por mi bien. Quería que yo escuchara en voz viva la opinión de Carballo sobre mi libro de relatos recién publicado en Alfaguara.

Era muy favorable, insólitamente favorable. A Carballo lo habían convencido mis cuentos —“ingeniosos, bien armados”— y me lo decía sonriendo durante el cacareo de la conversación plural. Debería haberme emocionado en ese instante pero recordé la cita de Mark Twain en sus cartas a Andrew Lang: *Sólo debes creer los elogios de un crítico literario cuando los profiere por escrito*. Eso no lo haría jamás Carballo y tal vez por eso, o porque ya no me importaba su opinión después de tantísimos años, permanecí indiferente a su panegírico.

No lo necesitaba en realidad. Había sobrevivido a los terremotos culturales y vivía en paz con lo conseguido en mi profesión.

En julio de 2014, cuando todo mundo lloraba a García Márquez, sobrevino la muerte de Emmanuel Carballo provocada por un infartazo brutal. Me sorprendió, me lastimó, me dolió en lo más íntimo, no sé por qué. **u**

# A través del espejo Alcestris y la definición de tragedia

Hugo Hiriart

En los postres, en algún restaurante de París, Orson Welles, gordo, sonriente y legendario, formula, con su ronca voz característica: “Y bien, dime, ¿cuál es tu definición de tragedia?”.

Welles gustaba de plantear esta pregunta. Para calar a su interlocutor, para hacer conversación, por simple gimnasia mental. Su presunción era que toda persona relacionada con el teatro, el cine o las letras, debía contar con una definición de tragedia.

Y ¿cuál es tu definición de tragedia? Algo has de responder: no es cosa de andar haciendo el papelote, en París y con Orson Welles, balbuciendo: “este, este, no sé, déjame ver, ahorita no se me ocurre nada”. Así que, por si las moscas, vamos a explorar la pregunta.

Alguna idea tenemos de lo que es una tragedia. Tal vez no la podemos concentrar en una fórmula brillante y comprensiva, pero un fondo vago está ahí disperso en nosotros. Hagamos recuento.

Comenzamos con lo simple: si la historia o suceso tiene final feliz, entonces no es tragedia. Tragedia implica desenlace funesto y lamentable. Pero ¿vamos a decir que todo suceso o historia con final lamentable es trágica? ¿Basta con eso? No. Aristóteles dice que acción trágica es aquella que vale la pena considerar con atención, que tiene algo de grande, esforzado, heroico.

Es decir, tragedia implica lucha. Lucha implica contendientes que se enfrentan. ¿Quiénes se enfrentan en la tragedia? Aquí hay que poner en juego un elemento esencial de la tragedia: el Destino (así con mayúscula). La lucha de la que hablamos es desigual, los luchadores no son del mismo peso. Se trata de la lucha de una persona con su Destino. Más específicamente, es contienda de la libertad del individuo contra su Destino prefijado.

El espectáculo de la tragedia consiste en presenciar cómo el Destino juega con la libertad del personaje y lo destroza. Esto, dice Aristóteles, tiene función catártica, pues nos libera de las pasiones mediante la compasión y el espanto.

Dados estos elementos, la tragedia es un producto propio del paganismo greco-latino. La mentalidad judeocristiana sustituye este Destino por la Providencia Divina, que no es ni puede ser ciega y brutal, dado que Dios, en esa concepción, es no sólo justo, sino santo. Para el cristiano, por ejemplo, la tragedia es simplemente imposible. Mejor dicho, es un error de apreciación.

Con estos trozos dispersos de nuestra idea de tragedia, habría que acuñar una definición. Pero antes de proponer la que más me gusta, quiero decir dos cosas. La primera es que con esta vaga idea, muchas de las llamadas “tragedias griegas” no son tragedias. Por ejemplo, *Alcestris*, de Eurípides. La segunda es que Simone Weil niega con energía que el Destino tenga algo que ver con la tragedia, pero esta objeción no podemos explorarla aquí.

*Alcestris* es obra rara: no es tragedia porque tiene *happy end*, y tampoco es comedia porque no es chistosa ni ligera, sino más bien cosa severa, grave. Diría que es más bien un cuento, un viejo cuento popular, elevado a la escena trágica. La Muerte viene por Admeto, pero, obligada por el dios Apolo, acepta dejarlo vivir si él encuentra quien acepte morir en su lugar. Los padres y amigos de Admeto rechazan la sustitución, y sólo su dulce esposa Alcestris accede a morir en su lugar. Aquí empieza la obra de Eurípides: con Alcestris despidiéndose de sus hijos. Luego muere. Pero llega Hércules y, pese al duelo, es recibido con gran hospitalidad en casa de Admeto. Hércules, en agradecimiento

y conmovido por la generosidad de Alcestris, la rescata de la muerte y la devuelve viva a Admeto. Y telón, eso es todo.

Pero, claro, el genio de las grandes obras de teatro nunca está en el argumento. A ver, cuenta en pocas palabras *Hamlet* o *Esperando a Godot*. El talento y disfrute de las obras está siempre en el detalle del trazo de los personajes, en los diálogos y las situaciones. Por ejemplo, pocas escenas se equiparan en brillantez y ferocidad al intercambio de insultos entre Admeto y su padre, el anciano Feres, cuando Admeto trata de convencer al viejo de que muera en su lugar. Y es, desde luego, asombroso que Eurípides haya logrado sacar adelante, sin hacerlo odioso ni repugnante, a Admeto, que tiene la cobardía de aceptar que su mujer muera en su lugar. En la práctica creo que sólo se puede montar la obra si se hace de Admeto un personaje cómico.

Ahora, el punto es este: ¿en qué nos ayudan las vagas ideas o la definición precisa de tragedia en la comprensión de esta pieza? En nada. Más bien son prejuicios estorbosos. Pero de todos modos voy a dar la definición de tragedia que más me gusta, que no es mía, sino de Wittgenstein. Dice así: “la tragedia es trivialidad organizada”. Es trivialidad; Edipo mata a su padre por un incidente de tránsito, eso que los americanos llaman *road rage*, o furia de chofer, que tantos sienten, pero estructurada en esa solemne suma de sucesos que llamamos Destino.

Qué buena definición. En un alarde de descaro, a la Oscar Wilde, podríamos decir: ¿qué importa que la definición sea inútil si es elegante? Después de todo, lo elegante rara vez es útil, y muchas cosas son elegantes precisamente porque son infructuosas y caducas. **U**

# Modos de ser ¿Dónde estás, corazón? de Beatriz Espejo

Ignacio Solares

La ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia. Repito: los huecos que deja la historia. Lo que no se puede, ni se debe, es llenar con la pura imaginación un hecho histórico dado. O, peor, inventar, sacar de la nada algún supuesto hecho histórico. A un escritor que hizo esto último le pregunté en una ocasión en qué fuente se había inspirado para ilustrar un cierto pasaje sobre la vida de don Porfirio, que no había yo leído en ninguna parte. Me contestó que no necesitó de fuente alguna, que todo lo había inventado y que a su manera de ver esa era la ventaja del novelista. No lo creo. Y esto más bien me parece que es trampear al lector, quien va a suponer que fue cierto y que está leyendo no una obra de pura ficción, sino una verdadera novela histórica.

Por el contrario, admiro sobremanera a quienes son capaces de investigar hasta lo más profundo el tema histórico sobre el cual van a escribir. Hay nomás que calcular cómo se quemó las pestañas Fernando del Paso para escribir *Noticias del Imperio*, en donde se describen sitios, objetos y escenas insólitos por su precisión y que, en efecto, pueden encontrarse en documentos y libros sobre la época. A partir de ahí, por supuesto que se puede imaginar lo que no se ha encontrado en esos documentos, y el lector avezado lo sabe y hasta yo diría lo presiente.

Esto es lo que también logró, en forma admirable, Beatriz Espejo en *¿Dónde estás, corazón?*, su segunda novela, trasladándonos a la Nueva España, tomando como punto de partida una leyenda virreinal que terminó convirtiéndose en realidad. La historia, que narró don Artemio de Valle-Arizpe en su relato “Ojos, herido me habéis”, donde cuenta que don Baltasar de Zúñiga y Guzmán, virrey que gobernó la Nueva España



Beatriz Espejo

entre 1716 y 1722, se enamoró enloquecidamente de una joven criolla llamada Constanza, que luego se convertiría en monja. Triste y desolado, don Baltasar mandó construir el Templo de Corpus Christi, ubicado en la actual Avenida Juárez, el cual fue terminado en sólo ocho meses y a cuya edificación contribuyeron los nobles y la gente rica de México. Sin embargo, el rey de España relevó del cargo a Zúñiga y Guzmán, quien tuvo que regresar a la península. Allá enfermó de gravedad y en su testamento ordenó que su corazón —nada menos que su corazón— fuera enviado a la Nueva España y que lo depositaran en el presbiterio de la iglesia del convento de monjas capuchinas de Corpus Christi, que él mismo había mandado construir. Entre el coro de monjas que participó en la ceremonia de recepción, curiosamente, se hallaba la misma joven de la que se había prendado don Baltasar, y que para entonces ya había tomado los hábitos.

Qué imagen: mandar nuestro corazón, ya muerto, al otro lado del mundo, donde se encuentra la mujer amada. Quizás es de

alguna manera la mejor forma de que ese corazón siga viviendo, latiendo.

Hace unos años, el edificio que albergó el convento fue remodelado, y durante el proceso, los trabajadores que estaban excavando en el fondo del templo se toparon con una placa de piedra impresa con la fecha de 1728. La retiraron y vieron un hueco donde había una urna y una caja de metal; las abrieron y ahí encontraron los restos del corazón del virrey enamorado. Este hallazgo fue el que desató el proceso de investigación exhaustiva y la imaginación de Beatriz Espejo, para llevarla a escribir su novela.

Zúñiga y Guzmán decidió formar el primer convento con acceso a mujeres indígenas, pero no a las llamadas “indias comunes”, sino a las hijas de caciques ya educadas en la lengua castellana y en habilidades como coser, tocar algún instrumento, cantar, y que además debían poseer una dote; así, sus familias elevarían su categoría social, puesto que contar con una religiosa en la familia otorgaba cierto prestigio en aquella época.

Para dirigir el nuevo convento, Baltasar de Zúñiga eligió a sor Petra de San Francisco, a quien le llegaban solicitudes de ingreso de diferentes partes del país, mismas que ella evaluaba en función, también, del prestigio que a su vez pudieran aportar las candidatas al convento. Así, el recinto se empezó a llenar de hijas de caciques aún prósperos.

Con este mosaico de personajes, la gran mayoría de ellos realmente existentes, Espejo nos muestra los detalles íntimos de cómo se forjó la Nueva España, en aquel siglo fundacional para México. Como si de la visita a un museo se tratara, el lector asiste a la exposición de retratos de personajes caprichosos, engañosos, otros entrañables, que

van mostrando sus debilidades, su doble moral, su adoración pagana con ídolos escondidos en sus celdas, pero también su bonhomía, como don Fernando de Santa Cruz y Espejo, que sin duda por el apellido algo habrá tenido que ver, aunque lejanamente, con la autora.

En la novela, la historia transcurre en un solo día y en ella Beatriz Espejo retrata las diferentes clases sociales imperantes en la época. El convento es un pretexto, hasta cierto punto, para conocer la condición de las mujeres de entonces, donde se revelan aspectos como la discriminación social del género femenino, la doble moral, decíamos, y los privilegios de los caciques indígenas en el México del siglo XVIII. Hay que resaltar, junto con las otras cualidades, la prosa transparente y elegante de la autora, con la cual atrapa al lector desde las primeras páginas. Prosa que la caracteriza desde su inicio en el cuento, género en el que ha realizado la mayor parte de su obra creativa, como en el memorable volumen *Muros de azogue*.

Beatriz Espejo ha llevado una vida dedicada por completo a la literatura y a la academia, con un método de escritura lento, preciso, de una exigencia que la conduce a la corrección “que raya en el delirio”,

como dice ella misma y, además, en ese delirio se trasluce una clara preocupación religiosa, no exenta de la duda y del escepticismo, como toda verdadera preocupación religiosa. Valga este admirable fragmento para ilustrar esa preocupación:

De ese Dios que mandaba mareas capaces de tragarse armadas completas. Temblores que abrían brechas inmensas y engullían a la gente o pestes que diezaban poblados... Y sobre todo, se preguntaba lo que realmente hacemos aquí. ¿Respondemos a un accidente? ¿A un plan preconcebido...? ¿Qué habría hecho Lázaro después de resucitar a los cuatro días? Con nadie habló de su experiencia o al menos nadie recogió un testimonio aclarando los misterios del más allá.

Es cierto, cuánto valor tendría para el desarrollo espiritual de la humanidad un reportaje, o aunque fuera una pequeña entrevista con Lázaro y su experiencia durante esos cuatro días en que estuvo muerto. Andreiev nos habla en su novela de un Lázaro que ya sólo quiere regresar a la muerte, de la cual había sido sacado tan abruptamente.

Pero volvamos a otros aspectos de lo más interesante en *¿Dónde estás, corazón?* Por

aquellos años, los franceses deseaban establecer colonias en Texas y Florida, enviaban expedicionarios y contrabandos a Nueva Vizcaya y Coahuila, donde atacaban misiones y presidios.

A todo eso se enfrentó el virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán, hombre de avanzada edad pero muy dado a los placeres de la carne. A pesar de que sabía que le traería serios problemas, formó el convento de Corpus Christi para indias cacicas, a quienes antes no se les permitía ser religiosas; se les negaba el acceso a los conventos, pero él, visionariamente, acabó con esa práctica, y dio un paso fundamental en la historia del catolicismo en México.

En efecto, toda buena novela debe darle al lector un mundo singular, con leyes propias, que se pone a girar sobre su propia órbita apenas lo empezamos a leer. Beatriz Espejo ha reconstruido el mundo novohispano con una mirada única —y esto hay que resaltarlo— que va directo a las emociones y las pasiones de los personajes, pero también directo al corazón de quienes disfrutamos sus obras con especial deleite. **U**

---

Beatriz Espejo, *¿Dónde estás, corazón?*, Alfaguara, México, 2014, 240 pp.

© Javier Narváez



# Aguas aéreas

## El archivo circular

David Huerta



La matanza de hormigas continúa, incesante, suntuosa, desplegada en las orillas de un mal sueño. Es el sueño de un mastodonte, criatura opuesta, por su morfología y por sus dimensiones, a la hormiga. En este momento de 1914, el mastodonte sueña con pormenores dignos de una doncella neurótica, de todo teórica y practicante de nada.

El horizonte está envuelto en una luz de sangre. Visceras y cabelleras se distribuyen con deforme armonía en el fondo de hoyancos ya soñados y tocados y vistos en Passchendaele. La bruma se mete en los sobacos y dentro de las uñas de los pies —y en medio de ese paisaje complejo y saturado, un murmullo de valsés se difunde con un barniz siniestramente modulado, recuerdo contrahecho de la *belle époque*. Las hormigas se doblan por la cintura micrométrica; gritan dentro del sueño del mastodonte. El sueño va empequeñeciéndolo sin pausa, sin premura, con un paso de paronomasia y lentitud.

El mastodonte se encuentra con las hormigas, y estas lo miran azoradas mientras agonizan: ¿quién es él, este arcángel enorme, desvencijado, de piel cadente por todos lados, floja, lírica, y cuatro magníficos cuchillos corvos y albos saliéndole por el hocico? El mastodonte lo ha entendido: las hormigas son un engendro de su sueño. Las hormigas han comprendido también: el arcángel mastodóntico proviene de la realidad, una realidad donde se desarrollan otras matanzas y estas no tienen relación alguna con la extinción metódica de enteras civilizaciones hormiguiles.

\*\*\*

Ni el mastodonte ni las hormigas ni los arcángeles evocados en esa comparación creen

en los símbolos; estos renglones saben en lo más profundo de su gramática este hecho incontrovertible: aquí no hay seres humanos, mujeres sufrientes, niños desgarrados, adolescentes con la cabeza partida, bebés extasiados, carnívoramente, ante el pulgar de un adulto. No: hay hormigas, hay mastodontes, hay un sueño y unos cuantos elementos escenográficos evocadores de la guerra. Nada más.

\*\*\*

La guerra es un género semejante al azar: igual de sanguinario, blanco, supurante. El azar se levanta como un fantasma entre el humo de las trincheras: sabe dónde atacar y dispone sus divisiones hasta reducirlas a una triste versión de suma y resta, sin asomo de multiplicación. Eso le corresponde a los peces y los panes, a los mariscales ansiosos de romper (*breakthrough*) la línea del frente y de movilizar la caballería como antes, en Crimea, en Sedán. Nada de eso ocurre. Los sucesos son cambiantes, multicolores; pero con una tendencia a mezclarse con las tonalidades más robustas del adelgazamiento debido a una dieta pobre en proteínas.

\*\*\*

Un muchacho de Marsella comparte el pan con un soldado colonial venido de las tierras subsaharianas. Un adolescente bávaro se abraza al cadáver increíble de su amigo de tres semanas, suntuosamente vestido de lodo total, destrozado por la metralla mientras dormía.

\*\*\*

Un soldado ha estado viendo la televisión durante dos horas seguidas: una película sin cortes comerciales.

El soldado televidente imagina esto: tiene un rifle ametralladora entre las piernas y sostiene el esbelto cañón con las dos manos; rodea el tubo de metal con diez dedos devotos; observa los desplazamientos de los actores y las actrices en un paisaje de cartón-piedra y suspira como quien presencia un drama romántico, testigo incómodo —pero él no está incómodo: únicamente aprende ciertas destrezas del asombro ante un mundo y ante unas historias con las cuales no quiere tener la menor vinculación, el menor encadenamiento, símbolo del oprobio, semejante al encierro de Segismundo, agobiado de prisiones, de pesados hierros— *miles in vinculis*. El soldado es joven pero quisiera ser más joven todavía: más fornido, con hombros más redondeados, con piernas recias, musculosas, y un torso de practicante de halterofilia, deporte parsimonioso y potente; le gustaría tener un miembro ahusado y no circuncidado, capaz de emisiones sin término, enloquecedoras, y dos testículos barnizados con ungüentos apolíneos.

Las imágenes televisadas cuentan una historia cada vez más absurda. El soldado se va durmiendo con el cañón del fusil ametralladora entre las manos y siente o fantasea una serie de portentos: en la punta de su arma crece una bayoneta de la cual surgen destellos inmensos, cegadores como una mano divina, y anulan el pobre destello de la televisión; debajo de su pie derecho intuye los avances de Jerjes y sus multitudes erizadas; debajo de su pie izquierdo, húsares y cosacos se funden en un delirio azul y

escarlata sobre las planicies heladas de Borodino; un escritor chileno alto, desgarbado y anteojado, diserta junto a un escritor mexicano sobre los méritos relativos de las diversas estrategias para la destrucción y el arrasamiento. Son dos personajes plácidos y le inspiran al soldado una piedad irritada, a él, tan poco aficionado a la lectura, contaminado por el desprecio de los papeles impresos y las tintas sospechosas.

\*\*\*

En lo alto del cráneo se tejen y destejen una serie de relaciones: un vaso con una cara pálida, un puñado de polvo con el pie de una bailarina ciega, una vara de nardo con una mancha de petróleo, un suelo ajedrezado sobre el cual hay un uniforme militar de otras épocas con un vestido de novia tirado junto a un sombrero de palma.

Las historias despuntan y luego avanzan con temblores de potrillo recién nacido: caminan con un aire inseguro y luego trotan, se desplazan sobre la yerba —a la cual unos personajes desdibujados comienzan a llamar *yuyos*— y hablan y hablan. Empiezan con hilillos de baba semántica y siguen con un verdadero torrente de palabrerías desquiciantes, descomedidas: se erigen en oradores desdeñosos de la *captatio benevolentiae*, expelen discursos rebosantes de seguridad política y de promesas —nadie está dispuesto a cumplirlas, menos, en primerísimo lugar, “el de la voz”—; acusan y denigran y vociferan; pero luego pasan al arte del susurro, a la socarronería del secreto confiado a una oreja cercana y bien labrada. Es una oreja blanca, blanca: ama-nece sobre esa oreja como sobre las blancas arenas de Nínive. ¿Son blancas las arenas de Nínive? ¿Hay un albo desierto donde se asientan las ruinas, los edificios, las caprichosas piedras de la antigüedad?

Los personajes se mueven para acá, para allá, tiran por la borda cristalerías y cortina-jes, miman bien perfilados extravagarios, se contemplan en los espejos rajados por la mano torpe del espíritu del fin de siglo.

En lo alto del cráneo cae la noche de la prosodia y se difuminan los miembros del relato. Se duerme una voz y luego otra y otra. Los cuerpos fantasmales habían adqui-

rido una consistencia coloidal y se esfumaban entre el fuego del sueño.

\*\*\*

La leyenda de la roca roja se ha dado a conocer entre los seguidores del *sadhu* de la cabeza pelada, alarmados por la índole apocalíptica de esa historia primigenia.

Algunos de esos seguidores temen un proceso por medio del cual la leyenda desencadene una reacción pavorosa en su guía espiritual. El hombre santo tiene ráfagas de mal humor: acaricia lascivamente a los ancianos destruidos por la neurosis de fin de siglo. Otros murmuran: en otra vida fue un poeta experimental y el conocimiento de la leyenda va a lastimarlo y a hacer añicos los últimos restos de su nostalgia; todos sus experimentos terminaron en el bote de la basura y todavía le duele su carrera literaria truncada en la juventud más fresca y sexual. “¡Archivo circular!”, exclama a gritos: así llamado por él, el bote de la basura atesoraba entonces tesoros inencontrables, destinados al olvido piadoso: cartas para la bailarina Eduardova, solicitudes de inscripción dirigidas y nunca enviadas al Instituto Benjamita, copias mal hechas de poemas rusos —ojalá hubieran sido Creaciones Originales.

“¡Demiurgo!”, grita el *sadhu* de la cabeza pelada cuando ve pasar frente a su casita al novelista más joven de la comunidad. Este procura ignorarlo pero no es fácil:

—Buenas tardes, señor —le dice el novelista al santo, con una voz medida, dulce.

—Tardes serán pero no sé si buenas. ¡Buenas serán para ti, mercachifle inmundo! ¡Garrapata infundibuliforme! —replica el de la cabeza pelada.

El novelista suspira, se encoge de hombros y levanta las cejas. Se aleja desconsolado, un poco triste, impotente. Cerca de la media noche, vuelve a su casa y por fortuna el *sadhu* no está a la vista, recluso ya, a esas horas, en su cubículo.

El novelista saca un rimerero de cuartillas y se dispone a revisarlas. Se sienta y las coloca sobre las rodillas, dóciles, murmurantes —pero nada más él puede escuchar esos murmullos de la prosa, animal de espeso pelaje, de miradas azules nimbadas por

todo lo visto a lo largo de su vida y de su sintaxis. El joven novelista dirige la mirada a lo alto de la primera cuartilla, a la izquierda: “Arriba, a la izquierda, como dicta la civilización de la lectura entre nosotros. No somos japoneses o judíos para disponer los textos de otra manera...”. Comienza a leer:

“Ella le dijo, entonces: ‘Ven bajo la sombra de esta roca roja’, y él dudó; tenía deseos inmenso de obedecerla, de ponerse a sus pies, de lamer sus botellitas de perfume y de escarbar en los cajones donde esconde ella los mondadientes”.

El novelista trató de inventar un gesto equivalente o parecido al de los pintores cuando se alejan del cuadro y lo miden, extienden el brazo y levantan el pulgar. No sabía la razón de ese gesto, pues ignoraba todo de la pintura, de la escultura y de la preparación de ensaladas francesas: le producía una herida melancólica la suma vertiginosa de sus ignorancias, masa crítica en crecimiento continuo, constante, indetenible. Los escritores de historias deberían tener en su repertorio de gestos uno similar al de los pintores para calibrar lo conseguido con sus parrafadas, sus descripciones, sus diálogos, su Construcción del Personaje. Siguió leyendo:

“Él no podía ver la roca roja ni la sombra...”. A lo lejos, un murmullo de guerra.

\*\*\*

Veo de nuevo las hormigas, su sonámbula manera de espolvorear el camino, su andar infinitesimal, sedoso. Extiendo la mano dentro del cono de la mirada y siento cómo el hormigueo, ese desfile, esa miriada de presencias, esa forma de tocar y pulular, se apodera de mi mano como si fuera esta un campo de batalla sobrevolado apenas —pues la nube amarilla se desplaza a ras de tierra— por un ataque de gas.

Las hormigas, indiferentes a la nube amarilla, siguen adelante; pero alrededor de mí los camaradas van cayendo asfixiados.

Ignoro la moraleja de esta historia o apólogo. No debe tener importancia. No debe haber ninguna enseñanza en este trozo helado o tibio de inmanencia, de escritura de párrafos, de voces trémulas. **U**

# La epopeya de la clausura

## La niña de Miłosz

Christopher Domínguez Michael

Meses después de la caída del muro de Berlín, entre agosto y septiembre de 1990, el poeta polaco Czesław Miłosz, una de las figuras emblemáticas de la disidencia en Europa central, además, visitó México. Estaba invitado al encuentro “El siglo XX: La experiencia de la libertad”, organizado por la revista *Vuelta*. Mientras hojeo la memoria de aquellas jornadas, 1990 me parece un año remotísimo y cuando encuentro la mesa redonda que Miłosz abrió recitando un poema en inglés que luego leyó Octavio Paz en español, trato de recordar sin mucho éxito qué pensaba yo en ese momento, en el que tuve la fortuna de estar en el estudio de televisión donde se grababan esas históricas sesiones, tan mal digeridas por una opinión pública ensordecida por el sorpresivo derrumbe del imperio soviético. Sé por qué cuando escuché a Miłosz abandoné,

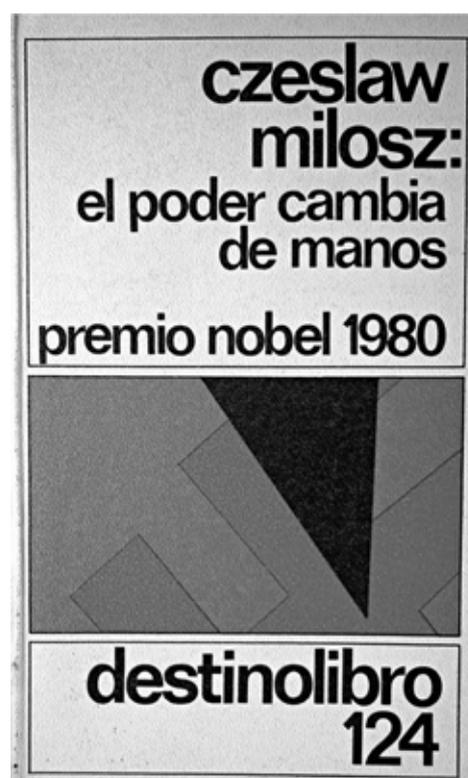
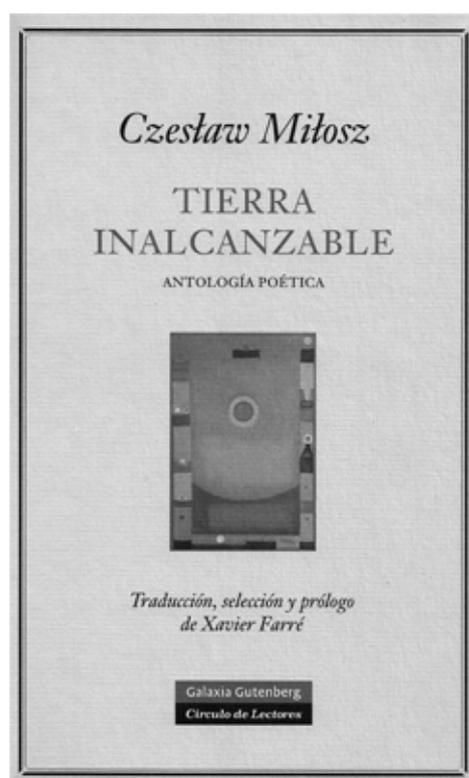
en sueños, la Historia, por el lecho. El gran Miłosz me recordaba a una joven mujer, muy blanca, de pelo negro. El poeta, casi todo poeta, habría dispensado mi distracción.

Pero sigamos con la Historia. Un año después apenas la bandera de la hoz y el martillo fue arriada del Kremlin. Algunos de los intelectuales que acompañaban a Miłosz, como Ivan Klíma, Norman Manea, Carlos Franqui, Tatyana Tolstaya y Cornelius Castoriadis, habían sido víctimas de las persecuciones estalinistas en el Este y a otros, como el propio Paz, Irving Howe, Hugh Thomas o José de la Colina, les había tocado resistir, en el oeste, a la persistente, sofocante y exitosa propaganda totalitaria. Pero aquellos hombres y mujeres venidos del Este estaban perplejos, un tanto incómodos al haberse transformado, en unos pocos meses, de disidentes testimoniales

condenados al basurero por la dialéctica, en protagonistas de una historia que se estaba escribiendo. Quien lea aquellas intervenciones (las editó Fernando García Ramírez para Clío), un cuarto de siglo después, se sorprenderá de la humildad de aquellos demócratas, más preocupados en dilucidar algún fragmento del porvenir a través de las tormentas que se avecinaban, que en festejar las revoluciones democráticas de 1989.

No les faltaba razón y sabiduría en la prudencia: de eso se trata, justamente, la poesía de Miłosz, de la manera en que la historia ocurre, destruye y mata de la misma forma en que alimenta ilusiones vanas, ilusiones sangrientas. Ya en otras ocasiones, Miłosz había creído formar parte de una victoria de la humanidad, como en 1945, cuando el nazismo había sido derrotado y esa victoria pronto se tornó en una nueva servidumbre para Polonia, esclavitud que el poeta denunció en *El pensamiento cautivo* (1953). Este libro, escrito en vida de Stalin, fue una de las primeras reflexiones críticas venidas del otro lado de la Cortina de Hierro, obra de quien se había decidido a desmontar con implacable sutileza las quimeras en las que él mismo creyó: “Existe en el marxismo, incluso en su forma vulgarizada, algo que suele permanecer inaccesible tanto para los adeptos como para los adversarios, como si un fenómeno incomparablemente superior fuera prisionero de signos imperfectos que adulteraran su contenido, como si se redujera un elefante a la forma de su trompa”.

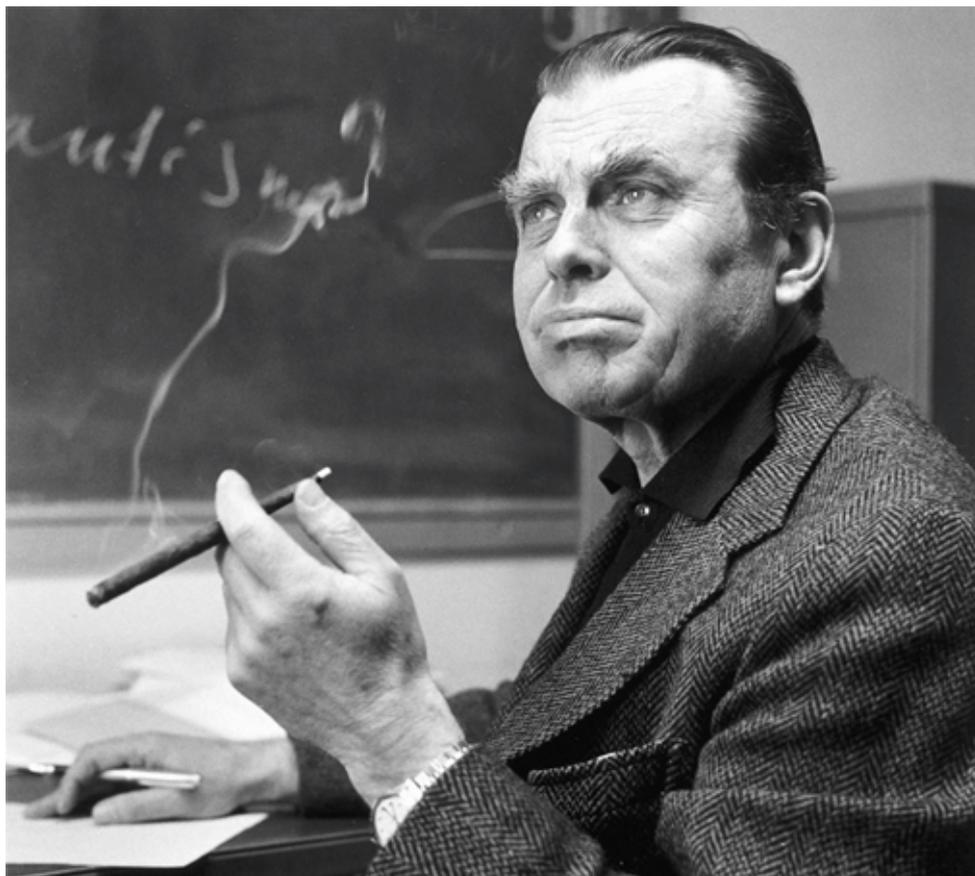
Paso a la historia, con minúsculas. En aquel otoño mexicano, Miłosz, Premio Nobel de Literatura en 1980, aunque ya tenía sus ochenta años, no se veía viejo; lucía uno de sus rostros eslavos que parecen haber sido esculpidos a golpes de martillo contra



el mármol. Y de haberme atrevido a acercarme no le habría hecho ninguna pregunta sibilina, me hubiera gustado contarle cómo olvidé en casa de una desconocida un ejemplar de su *Poesía*. Esa muchacha, venida, expatriada, de América del Sur, tiene su lugar en mi bitácora sentimental. Se pintaba continuamente los labios, sacando su bilé de una bolsita, una excentricidad en aquellos rumbos y en esa década. Todo ocurrió una tarde del verano de 1984 y es la única vez en mi vida en que habiéndome propuesto expresamente salir a conquistar, desesperado, una mujer desconocida, lo logré, con tan sólo sentarme y conversar un poco con ella, la desconocida, en el ahora desaparecido El Parnaso, en el centro de Coyoacán. (Por fortuna desapareció ese café y librería; su decadencia fue ruinoso, duró tres lustros, la constatación de cómo algo que fue seductor se convierte en una pocilga enquistada, no en la memoria, sino en la calle).

Pasé con aquella dama, cuyo nombre no recuerdo, toda esa tarde, en verdad dichosa y una larga e imprevista noche de amor, en su departamento enclavado en el cinturón rojo de Copilco. Despertando, nos despedimos como se hacía entonces, sin comprometernos a otra cita, pero anhelándola. Incurriendo en el proverbial acto fallido, olvidé *chez elle* mi ejemplar de la *Poesía* de Miłosz, y esa misma tarde o quizá la mañana siguiente, volví, feliz, por las dos, por la *Poesía*, un pequeño ejemplar dorado de Tusquets, y por la niña, a la cual mi memoria convirtió en una belleza beatríciana. Pero no di ni con el edificio, ni con el departamento ni con ella, naturalmente. Ignoraba el sitio exacto de mis amores fugaces, había llegado nervioso al anochecer y me fui eufórico al siguiente mediodía. A mi habitual despiste en el espacio, ya entonces grave, se aunaba esa combinación fatídica. No queda sino pensar que nada de eso tuvo lugar o si ocurrió fue en un mundo posible y paralelo pero inaccesible. Como en un cuento de amor y fantasía de Bioy Casares. El ejemplar de Miłosz fue reemplazado y la niña que se lo quedó fue inmortalizada por su amante ocasional.

Vuelvo a la Historia y su aceleración ideológica, el problema central en la poesía de Miłosz. Junto a las ruinas de Cracovia —la ciudad cuyo epitafio cantó este



Czesław Miłosz

poeta de origen lituano y la ciudad que eligió para morir—, antepone Miłosz la morosa y melancólica observación de la naturaleza. Ese contraste alumbra sus poemas: son el retrato de un hombre del siglo pasado que quisiera mirar hacia otro lado, hacia “el árbol transparente, preñado de aves pasajeras”, pero está obligado a ser el pobre cristiano que mira el ghetto de Varsovia, también herido, doble víctima por ser cómplice de los verdugos. Influidado por la poesía japonesa clásica, por la cábala judía y él mismo sobrino de otro gran poeta lituano —Oscar de Lubicz Milosz, que escribió en francés—, Miłosz afirma: “La utilidad de la poesía está en recordarnos / que es difícil seguir siendo la misma persona, / porque nuestra casa está abierta, su puerta, sin llave / y los huéspedes invisibles entran y salen”.

Historia otra vez. He leído desde entonces el par de novelas, regulares, de Miłosz (*El poder cambia de manos* y *El valle del Issa*) y con frecuencia recurro a *El pensamiento cautivo*, sus memorias (*Otra Europa*, 1981), y sobre todo, su poesía, en las versiones de Bárbara Stawicka. A su muerte, el 14 de agosto de 2004, escribí convencionalmente, que “la aceleración de la historia” —como tituló a uno de sus poe-

mas más elocuentes— había terminado para él, el admirado Czesław Miłosz, el diplomático que rompió en 1951 con la Polonia comunista y, tras unos años en París, se refugió durante décadas en el departamento de lenguas eslavas de la Universidad de Berkeley, desde donde regresó a Polonia en 1994. Cité entonces algunas líneas de ese poema: “No ames país alguno: los países perecen fácilmente. / No ames ciudad alguna: fácilmente se desploman en ruinas. / No conserves recuerdos porque de tu memoria / Rezumará el humo capaz de asfixiarte. / No ames a los hombres: los hombres mueren fácilmente / O son humillados e imploran tu amparo. / No mires a los lagos del pasado: su superficie cubierta de moho / Revelará un rostro distinto al que habías esperado”.

Mi historia, para terminar. A la muerte de Czesław Miłosz y más aun diez años después, lamenté no haberme atrevido a contarle, en San Ángel, en aquel otoño de 1990, mi pequeña aventura con su *Poesía*. Lo sigo lamentando. He compuesto mentalmente la escena de aquella confesión imposible. Cuando lo leo o lo oigo nombrar o lo alabo, en realidad no pienso en él sino en “su” personaje, mi niña de Miłosz. **U**

# Zonas de alteridad

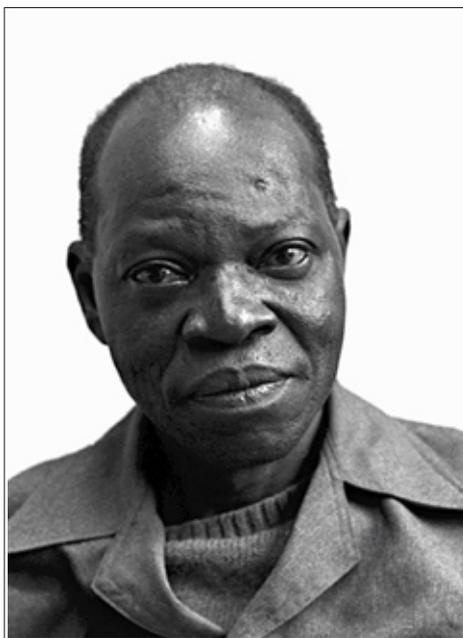
## En la maleza de los fantasmas

Mauricio Molina

Hace sesenta años, en 1954, se publicó una de las obras máximas de la literatura africana: *My Life In The Bush of Ghosts* (traducida al español como *Mi vida en la maleza de los fantasmas*) del escritor nigeriano Amos Tutuola. Hijo de granjeros yorubas y cristianos protestantes dedicados al cultivo del cacao, Tutuola tuvo un azaroso destino pleno de vicisitudes que lo llevaron finalmente a ser escritor. Fue herrero, repartidor de pan y mensajero. En 1952 publicó su primer libro: *El bebedor de vino de palma*, que recibió elogios de escritores de la talla del poeta galés Dylan Thomas, quien lo calificó como “sombrio y encantador”, aunque en su país recibió comentarios reprobatorios porque la novela trataba acerca de un borracho y daba una mala imagen de los nigerianos. El uso deliberado de un inglés rudimentario le hizo ganar lo mismo lectores entusiastas como ásperos críticos.

Sin embargo, es con la aparición de *Mi vida en la maleza de los fantasmas* con la que Tutuola ganó la atracción de lectores más sofisticados y curiosos. El escritor norteamericano Robert Silverberg afirma que su estilo es “primitivo”, en el sentido de los artistas que se formaron de manera autónoma, ajeno a las academias, a la manera del pintor francés Henri Rousseau, *El Aduanero*. En ese contexto —afirma Silverberg—, “primitivo” no quiere decir sin talento o inepto, sino una forma de aproximarse a la materia narrativa. Mucho menos podríamos decir que se trata de un escritor *naïfo* ingenuo; todo lo contrario: se trata de un autor dueño de un estilo y un universo original y propio.

Narrada en primera persona, *Mi vida en la maleza de los fantasmas* cuenta la odisea de un niño de siete años que escapa de unos traficantes de esclavos y logra aden-



Amos Tutuola



trarse, en una suerte de viaje dantesco, en un ámbito sobrenatural llamado La maleza de los fantasmas, una selva lujuriente e impenetrable. Aquí es preciso aclarar que no se trata de los fantasmas tal y como los conocemos en la cultura occidental. Más bien tienen que ver con espíritus o entidades sobrenaturales que habitan un mundo aparte.

Atrapado durante 24 años en aquel mundo, el personaje se casa un par de veces, se convierte en diversos animales, muere, renace con una cabeza ajena, se convierte en un dios, se casa, tiene un hijo mitad espíritu y mitad humano, entre muchas otras aventuras extrañas, bizarras, comparables en muchos sentidos a las intrincadas narraciones de un Tolkien o Lovecraft, pero enraizadas en la mitología yoruba. Nos enteramos por ejemplo de la existencia de una Sociedad Secreta de los Fantasmas que celebran sus reuniones cada cien años. La estrategia de Tutuola es la del autor que se adentra en un universo totalmente desco-

nocido, ajeno a la lengua inglesa, y para ello utiliza un lenguaje peculiar, el del habla de los nigerianos de su región. Si logra escapar del mero folclor local es porque logra fundir su propia imaginación con los mitos populares, con lo cual consigue conectarse con lectores que desconocen su procedencia, de modo que conforma una obra de una originalidad que aun hoy logra asombrarnos. En ciertos momentos recuerda por ejemplo a *El reino de este mundo*, del gran escritor cubano Alejo Carpentier, pese a las diferencias geográficas y sobre todo estilísticas que los separan. Como en el caso del cubano, Tutuola echa mano de la tradición oral para convertirla en una poderosa fórmula para contar su historia. Lo mismo puede decirse de *Macunaíma*, del escritor brasileño Mário de Andrade, considerada una de las obras cumbres de su país.

Pese a su tema, que podría parecer sombrio, la novela contiene pasajes altamente cómicos y grotescos que recuerdan la pin-

tura de Wilfredo Lam o las máscaras alucinantes de la África subsahariana, pero sobre todo guarda un profundo parentesco con Wole Soyinka, el dramaturgo también nigeriano que se convertiría en el primer africano en recibir el Premio Nobel de Literatura. Ambos hicieron del folclor yoruba su espacio de exploración mitológica, Soyinka haciendo uso de un sofisticado andamiaje literario y lingüístico y Tutuola haciendo uso de las formas orales de la narración. Dioses y hombres, deidades y animales, se confunden en una interminable red de metamorfosis ovidianas en la obra de ambos genios nigerianos.

Imposible describir la atmósfera surreal, onírica de la novela. Baste decir que se trata de una novela que recupera mitos ancestrales al mundo moderno. En este sentido Jean-Paul Sartre calificó la obra de Tutuola como una forma intrínseca de exploración de una cultura ajena a la occidental, al compararlo con los escritores que cargan sobre sus espaldas con una tradición que les impide tomar de primera mano materiales originarios.

En su poderoso libro *Kafka, por una literatura menor*, Gilles Deleuze y Félix Guattari definieron a la literatura menor como aquella que se escribía desde afuera de las lenguas canónicas: el alemán de Kafka es al mismo tiempo heredero de Goethe y también ajeno a esa tradición y cercano por ejemplo a la tradición judía. Lo mismo podemos decir del español latinoamericano, del portugués de Brasil o del francés e inglés del Caribe. Tutuola hace lo mismo con el inglés nigeriano: hace un ejercicio de apropiación para devolvernos un libro alucinante, tosco y cruel, pero al mismo tiempo refinado y original. Este mestizaje cultural, ejemplificado en *Mi vida en la maleza de los fantasmas* con la creación de una iglesia metodista de fantasmas, es la marca de agua de este gran narrador nigeriano, imprescindible para comprender las llamadas literaturas poscoloniales tan estudiadas por los *scholars* contemporáneos.

Más allá de su evidente vena imaginativa y fantástica, mítica y numinosa, la obra de Tutuola contiene una denuncia que no deja de resonar hasta nuestros días, con la violencia que se vive en África, con su constante tráfico de esclavos, matanzas, raptos

de muchachas por bandas de criminales o aventuras coloniales. Por ello en algún momento Tutuola afirma en su libro:

“Esto es lo que hizo el odio”.

Leer *Mi vida en la maleza de los fantasmas* es una experiencia delirante y fantástica. En estas épocas en que los subgéneros parecen esparcirse alejándonos del profundo manantial del mito y la imaginación, vale la pena asomarse a esta obra primordial que nos conecta con lo más alto y elevado de la creación literaria de cualquier lengua y continente.

#### POST-SCRIPTUM

La influencia de *Mi vida en la maleza de los fantasmas* ha ido mucho más allá de las lecturas académicas o propiamente literarias.

En 1981 los músicos Brian Eno y David Byrne, inspirados en el libro de Tutuola, sobre todo en lo que toca a esa forma de empezar de cero y crear un lenguaje propio y nuevo, grabaron un álbum con el mismo título utilizando materiales de la música ambiental, con sampleos (inserción de fragmentos musicales de una grabación existente para recombinarlos) de grabaciones de oraciones musulmanas, sermones encendidos de pastores sacados de antiguas transmisiones de radio, discursos políticos, cantos religiosos, todo mezclado con percusiones africanas, música rítmica, paisajes sonoros y otros recursos de montaje. El resultado fue un disco que marcó un hito en la historia de la música. De alguna forma, con su profusión de voces fantasmales, la grabación rinde homenaje a la obra extraordinaria de Amos Tutuola. **u**



# Una flama de ébano en la línea de tiempo

Pablo Espinosa

En la línea de tiempo de la historia de la música hay objetos variopintos que flotan confundidos en la melena de hilos de oro peinada con florituras barrocas, exquisiteces del romanticismo, abruptos relámpagos de las vanguardias de todas las eras y neblinas como galaxias que se suceden en acompasado diapasón.

Pasa esa línea firme y bella frente a nuestra vista, se desliza y entra por nuestros oídos, como un estruendo lento y claro, donde todo ocupa su lugar, sin confundirse.

Meneado por el oleaje del sonido, un artefacto asemeja una cáscara de nuez flotando sobre el mar cobalto. Tiene forma de mujer y canta como mujer, camina como mujer y estalla en pasión de mujer, según lo consigna un poeta de nombre Robert Zimmerman.

Es el contrabajo de Charlie Haden.

En su morada de la eternidad, queda claro lo que durante su estancia en el plano terrenal pocos entendían: ¿cómo un instrumento discreto, que habla siempre en voz baja, sin estridencia elevó su voz, sin jamás llegar al grito y se elevó hasta convertirse en héroe, líder, protagonista de un cambio de era?

Sencillamente porque esa voz se convirtió en referente de estabilidad entre instrumentos dispares, su sonido dulce y templado rindió serenidad frente al caos, belleza donde hacía falta notas disonantes, atmósferas hirsutas donde todo era plano. Brilló hasta convertirse en lo más importante de entre una banda donde sonaban instrumentos casi vociferantes (un sax, una trompeta) porque hizo del equilibrio su arte supremo.

Charlie Haden (1937-2014) fue un hombre discreto, sin estridencia.

El historiador Ted Gioia quiere nombrar así el equilibrio: con gafas y cierto aire

pedante, Haden parecía un aspirante a empleado de un banco. Pero sus líneas de bajo trastocaban esta imagen: creaban un estimulante punto intermedio entre la consonancia y la disonancia, impulsaban a la banda con un compás sólido como una roca y suavizaban los duros perfiles de su música más áspera, por ejemplo el free jazz, gracias a su sonido dulce y templado.

Por eso flota ahora en la línea del tiempo como una flama de ébano, incandescente y calma.

En vida, Charlie Haden fue en realidad una mente poderosa en un cuerpo frágil.

Nativo de Shenandoah, Iowa, a los 15 años contrajo polio y eso dañó severamente sus cuerdas vocales y dejó de cantar.

Le sucedió algo semejante a lo que perdió a Marain Marais, quien al mudar de voz dejó de ser el poderoso ángel canoro que fue y pasó a ser nadie, hasta que su maestro, Monsieur de Saint Colombe, le indicó que la voz que había perdido vivía en el corazón latiente de una viola da gamba, con la que pasó a la historia.

Charlie Haden pasó a la historia en cuanto dejó de cantar y empuñó el contrabajo acústico.

El daño de la polio en sus oídos paralizó sus cuerdas vocales y entonces el sonido que llegaba a sus oídos en realidad eran estruendos ensordecedores.

Desarrolló entonces un sentido del oído hipersensible, tan exquisito y fino que alguien de entre sus colegas músicos dijo: “Charlie tiene oídos de cristal”.

Suena en este instante *Mágico*, ese disco-obra maestra que construyó con otro par de genios: Egberto Gismonti y Jan Garbarek, en 1979. Algunos críticos de música se rasgan las vestiduras porque la densidad de sonido de los saxos soprano y tenor del

noruego dicen que opacan el contrabajo de Haden. En realidad no hay tal.

Si escuchamos con atención, porque eso requiere quien con clara intención baja la voz para decir cosas importantes, el contrabajo de Haden en ese disco es el gran hacedor, el poeta (ese es el origen etimológico de la palabra poeta: el que hace, el hacedor) entabla el equilibrio entre la voz alta de Garbarek y el canto del otro aeda: Gismonti desmontando el viento con las diez cuerdas de su guitarra y guturando percusiones.

*Mágico*. Así, en español. *Mágico* se titula ese disco mágico y maestro. Los tres grabaron una secuela, que titularon *Folk Songs*, elongando el misterio y la alegría. En el segundo de ellos, Haden aporta un toque que no es sombrío ni es luminoso: pertenece a ese territorio que domina todos los confines: una pincelada de blanco en un cuadro de Corot.

El reino del que provenía Charlie Haden es el de las sutilezas. El reino donde mora la apoteosis de toda sutileza.

Por eso dominó el arte de la invención, esa imposible manera de componer música en el instante. El arte de la improvisación. El saber decir la palabra espontánea pero precisa.

Charlie Haden siempre supo decir las cosas verdaderas, las necesarias, de manera contundente.

En 1969 conjuntó un trabaquito de gigantes y grabó el primero de cuatro discos en cuatro décadas que mantuvo la Liberation Music Orchestra.

Dijo con toda claridad lo siguiente respecto del contenido: “la música de este álbum está dedicada a la creación de un mundo mejor; un mundo sin guerras y sin pobreza”.

Charlie Haden fue un hombre de izquierda.

Encabezó una revolución musical producto del fervor progresista que nació en la década de los años cincuenta en Estados Unidos y se consolidó en los sesenta.

Fue cuando la palabra libertad se convirtió en pavesa, detonador, punto de ignición.

*Freedom*, gritaban las paredes. *Freedom*, clamaban multitudes. *Freedom*, entonaban tribus ciudadanas. *Freedom*, encandilaba desde el podio Martin Luther King.

Libertad fue la palabra concéntrica en el discurso público, con todas sus implicaciones políticas, su sentido explosivo, rebosante de significados y emociones, ubica Ted Gioia.

Fue la época de los grandes movimientos sociales por los derechos civiles.

Y la palabra libertad reinaba.

Los *freedom raiders*, recuerda Gioia, luchaban contra la segregación racial en los autobuses y estaciones del profundo sur, a menudo corriendo un gran riesgo personal.

En 1963 se realizó el Freedom Vote. Al año siguiente, el Freedom Summer. Causó furor el coro Freedom Singers. Comuni-

dades negras intentaron formar Freedom Schools y establecer un Freedom Democratic Party.

De todo ese hervor social y cultural nació el free jazz, cuyos practicantes defendían mucho más que la mera libertad de las estructuras armónicas o las formas compositivas.

Muchos de ellos vieron su música como intrínsecamente política.

Vieron que podían elegir entre participar en las estructuras existentes —en la sociedad, en la industria del espectáculo, en el mundo del jazz— o rebelarse contra ellas, apunta Ted Gioia.

En 1963 salió a luz un libro clásico: *Blues People*, firmado por LeRoi Jones (años después cambiaría su firma a otro nombre: Amiri Baraka). Ahí anuncia “cambios y revaluaciones más radicales de las actividades sociales y emocionales en relación con el entorno general”.

Hubo quienes fueron más allá, como el crítico de jazz Frank Kofsky, quien dijo que el free jazz representa un voto de no confianza en la civilización occidental y el sueño americano.

El líder del movimiento fue Ornette Coleman, héroe y antihéroe a la vez: aclamado por los mejores pensantes y objeto de burla y escarnio. Inclusive un día los bailarines de una compañía de danza pararon de bailar, inconformes con lo que Ornette Coleman emanaba desde su sax y lo golpearon hasta lastimarlo y dejarlo fuera de circulación varios meses, durante los cuales Coleman no se atrevía a volver a tocar el sax. Pero no se rindió, solamente cambió de tesitura: diez años dejó de tocar el sax tenor y tomó el contralto.

Helo ahí, en una fotografía que captó el instante de la magia: Ornette sostiene una nota aguda por todo lo alto. Los músculos de su cuello hinchados a tope sudan. Suda en todo su rostro. Sus ojos están abiertos pero están en blanco. Apenas alcanza a verse en la parte superior, en medio, un pedazo de sol negro: sus pupilas dilatadas dibujando un eclipse en su mirada, perdida en el firmamento, en el reino de las sutilezas.

Ornette Coleman y Cecil Taylor, ese arquitecto de lo brutal vuelto sublime, siguieron encabezando el movimiento free jazz, llevando en su cauce el resquemor de



Charlie Haden

los maestros consumados, reconocidos por la industria, por el *mainstream*, como no lo eran ellos, hacedores de una revolución tan innegable que los semidioses, entre ellos el mismísimo Miles Davis, tuvieron que subirse al barco, para no quedarse atrás.

La nave nodriza fue el cuarteto de Ornette Coleman: Billy Higgins en la batería, Don Cherry en la trompeta y en una trompeta de bolsillo, un juguete que acompañaba a la perfección con un saxofón de juguete que a su vez enarbolaba Coleman.

Entre esos dos colosos, que gustaban de caminar en sentidos contrapuestos, Haden era un referente de estabilidad. El punto de equilibrio.

Ese fue el punto de inicio de una carrera tan intensa, variada, asombrosamente variable pero siempre unitaria, que hizo de Charlie Haden el músico imprescindible para mesurar las dimensiones colosales de una gran revolución musical, válgase la aparente antinomia, silenciosa.

La discreción del sonido de contrabajo corresponde con la falta de espectacularidad en la vida musical de Charlie Haden. No fue tratado con los honores que sí reci-

bieron Miles Davis y otros nobles caballeros elevados a la condición de semidioses. El trato merecido lo recibe ahora que su contrabajo flota, auriga victoriosa, en un trono notorio de la línea de tiempo de la historia de la música.

Pocos supieron llamar la atención sobre su militancia política, expresada en los discos que grabó con la Liberation Music Orchestra, reconocidos como los más abiertamente políticos en la historia del jazz.

Poco después del asesinato de Ernesto Che Guevara, compuso *Song for Che* (Bobo Stenson habría de grabar otra pieza con el mismo título, en su álbum *War Orphans*) y todo aquel acontecimiento político del momento habría de encontrar reflejo, a manera de protesta, en los discos de Charlie Haden con la Orquesta de la Liberación de la Música: la guerra de Vietnam, canciones de la Guerra Civil española, protesta contra los bombardeos en Camboya...

Con la flaca sublime Carla Bley compuso un clásico: *The Ballad of the Fallen* y en 2005 apareció el álbum *No en nuestro nombre*.

Charlie Haden sufrió cárcel por su militancia política. ¿Tres horas de cárcel son suficientes para declarar a alguien como preso político? En 1971, en Cascais, Portugal, tomó el micrófono para anunciar la siguiente pieza: *Song for Che* y la dedicó “a los movimientos de liberación de Mozambique y Angola”. Los policías lo llevaron tras las rejas. El interrogatorio fue kafkiano, recuerda Charlie: “al final me dijeron; la verdad, señor Haden, no debió usted haber mezclado música y política”.

*Song for Che* es una obra bellísima. Charlie Haden hace claras referencias a la obra fuente, *Hasta siempre*, del cubano Carlos Puebla, insertando inclusive fragmentos de audio del original. Algo similar haría el noruego Jan Garbarek, acompañado al piano por el sueco Bobo Stenson, en otra *Song for Che*.

Charlie Haden mantuvo relaciones intensas, duraderas y fructíferas con músicos definitivos en la historia de la música: Ornette Coleman, Carla Bley, Gato Barbieri, Don Cherry, Paul Motian, Dewey Redman...

Con Keith Jarrett el equipo resultó más que entrañable.

Como integrante del Cuarteto de Keith Jarrett, grabó una pieza de belleza inenarrable: *Fort Yawub*, que marcó otro punto de inflexión en el devenir del lenguaje jazzístico, más allá del hard bop.

Esa relación perduró. En 2010, Keith Jarrett invitó a Charlie Haden a su hogar, donde tenía montado su estudio y de esas sesiones de grabaciones resultaron dos álbumes definitivos: *Jasmine*, en 2010 y *Last Dance*, a la postre el disco postrero, el póstumo, la última danza.

La belleza de ese par de discos es sublime, intensa, al mismo tiempo serena y arrebatada. Deja de ser música para adquirir su condición suprema: poesía.

Charlie y yo estamos condenados a perseguir la poesía, dijo Keith Jarrett cuando escuchó el resultado de esas sesiones finales en la vida de un gigante: su hermano Charlie.

Frente a nuestros ojos, hacia nuestros oídos, se desliza lenta, suavemente, una flama de ébano que hace cimbrar las constelaciones.

Es el contrabajo de Charlie Haden. **U**



Charlie Haden y Carla Bley fotografiados por Thomas Dorn

# La espuma de los días

## Luis Cernuda entre el Chufas y el Viena

José de la Colina

Delgado, moreno, chato, de ojillos intensos, bien empacada su persona de andaluz en una casi heroica elegancia a la inglesa, salía Luis Cernuda con su soledad un tanto presuntuosa a la calle de la capital mexicana, y los mayorcitos entre los niños “refugachos”, que lo tenían por lo que de él habían oído: un señorito petulante y marica, habían tramado aquella broma de una crueldad inconsciente.

Eran los años cincuenta y él iba camino al café-horchatería Chufas de la calle de López (cuyo primer tramo hoy se llama Vía del Exilio Español), e iba fumando la pipa que le perfeccionaba la leyenda de pedertería señoritil.

Y de repente se oía aquel grito en dos tiempos lanzado como una pedrada desde cualquier parte:

¡Ey, Cernuda!

Vivamente sorprendido, giraba, miraba en torno, escudriñaba la calle que se le volvía bruscamente un laberinto de invisibles presencias agazapadas, de no vistas miradas y no oídas risitas, y fruncía el entrecejo, desconcertado como si perdiera su eje y el suelo de la realidad. ¡Nadie al sur y al norte, nadie al este y al oeste!, y, con leve sacudimiento de hombros, reiniciaba el andar, seguramente temiendo ya hecha un caos la realidad de su día. Y entonces, unos pasos más allá, el grito, ahora en otra voz:

¡Ey, Cernuda!

Volvía a girar, a mirar alrededor, a quedarse un instante detenido como en una niebla, en un mayor exilio. Y, ahora en muchas voces:

¡Ey, Cernuda!

¡Ey, Cernuda!

¡Ey, Cernuda!

Él no podía saber los rostros de los muchachos de la España refugacha que le gri-



Luis Cernuda

taban escondidos en un portal o detrás de un árbol o un farol o un automóvil, así como los gritadores ignoraban a qué gran poeta le trastornaban el día. Y él se iba ciñéndose la chaqueta como reuniendo y atando los propios fragmentos dispersos, casi triturando el caño de la pipa entre las mandíbulas, perdiéndose como uno entre tantos en la ciudad ahora del todo ajena (“Quizá mis lentos ojos no verán más el sur / de ligeros paisajes dormidos en el aire...”), como apedreado por el último grito que se alargaba burlón: ¡Cernudaaaa!, amujerándose en las aes finales, porque aquellos chicos ya algo mayorcitos habían oído que, además de señorito repipi y antipático, era homosexual (“Muchachos / Que nunca fuisteis compañeros de mi vida, Adiós / [...] / El tiempo de una vida nos separa / Infranqueable”).

Pero qué anécdotas definirían a Cernuda el no anecdótico, el de su biografía muy interior, el desterrado de una Andalucía íntima, jaspeada de vetas grises, de oros apa-

gados y meditativos, un rincón abierto del mundo ensoñado, el paraíso mental y sensual desde donde, tendido en la arena soleada, ver el mar y las nubes y los muchachos que, decía, debían caminar desnudos, bellos e inmortales.

No lo traté, pero lo vi a veces bajo espejos de dorada cornucopia en un silencioso café estilo vienés de una callecita transversal a Paseo de la Reforma: el Viena, precisamente. Solía estar ante la estrecha mesita con un espresso y acaso un pastelito de crema y hojaldre, con la pipa apagada desde hacía rato en la boca, y leyendo algún librito que yo imagino de lengua inglesa. Y cuántas veces pensé en acercarme a él para decirle mi admiración por su poesía, y, por ejemplo, aquellos versos a Mozart, su músico más alto, y también el mío:

Si alguno alguna vez te preguntase:

La música ¿qué es?

Mozart, dirías,

Es la música misma... **U**

# Premio Nobel de Literatura 2014

## Con Modiano un café

Edgar Esquivel

“A veces se te oprime el corazón cuando piensas en las cosas que habrían podido ser y que no fueron”. En *En el café de la juventud perdida* Patrick Modiano (Boulogne-Billancourt, 1945) provoca, con una serie de acontecimientos en torno a una mujer que huye, Jacqueline Delanque, referida como Louki, que la nostalgia caiga como aluvión. La escenografía de esta breve novela es sospechosa, hoy, de sostener un cliché mayúsculo, pero es cierto que no todas las veces fracasa esa condición. Una mujer joven y atractiva que busca asilo espiritual, un mítico café, una ciudad decadente —no cualquier urbe, sino París—, tardes soleadas, noches perfectas y un reducido muestrario de aventureros y liberados, profesionales del ocio y el extravío, conviven en un lugar y una era que exalta la fidelidad a la juventud y el reto a la vida vulgar de temores impuestos que no es finalmente la verdadera vida.

“Si toda aquella época sigue aún muy viva en mi recuerdo se debe a las preguntas que se quedaron sin respuesta”, dice uno de los relatores. Louki encarna la actitud y el espíritu de esa etapa de posguerra. Pero si era la única persona interesante, ¿qué se sabía en realidad de y por ella? Los pocos testigos del drama que empieza y termina con Louki son refugiados de un café de barrio, el Le Condé, que rememoran también sus vidas carentes y omisas a partir del espacio que ocupó ella, dama fugaz, en ese sitio que se aísla del tiempo y en ocasiones hasta de lo real, pero además en su existencia, aunque ninguno de ellos supo qué y por qué ocurrió el desenlace. “Te lo puedes inventar todo. Una vida nueva”. Louki sabe de rupturas, por eso decide salvar su presente sin rodeos. ¿Dónde más que no sea la frontera de la ausencia total se puede contar su historia? No hay Apocalipsis a la vista

pero en el mundo avanza una sombra con mezcla de conformismo y desencanto, la “grisura de la vida”, que se cierne sobre las conciencias y las costumbres.

La memoria es un caleidoscopio que agrupa puntos de referencia, de partida o llegada, para no perderse en las “zonas neutras, esas tierras de nadie”. Y si semejara un barco, esos referentes que la esculpen son esencialmente anclas que lanzamos al oscuro mar del pasado. Claro, por más que fijemos un blanco no se ve, no vemos nunca, por soberbia o embeleso, el lugar donde se entierran o atoran, pueden incluso no sujetarse. El recuerdo exacto es un canto de sirenas, de igual forma que la literatura es la versión lúdica del olvido: el juego consiste en tratar de capturar momentos y significados —demostramos por sentado que hay distintas maneras de vivir— para invocarlos a destiempo, de algún u otro modo, según la necesidad o el capricho. Nos evade la memoria, quizá por ello nos ilusionamos con la posibilidad de revivir imágenes, ros-

tros, sensaciones. Es costumbre ser desleal al presente y escamotearle honor al futuro mientras nos obsesionamos con endilgarle hitos a un elusivo pasado. Pero tampoco nada nos impide ser desafortunados al prender y tensar una evocación: el recuerdo es una trampa, una regresión, no importa qué tan glorioso o desgraciado haya sido el suceso. Para conocer un inventario básico de los arcanos del alma basta repasar los temas que son reincidentes en aquellos escritores que son además constructores y protagonistas: ausencias, tragedias, locura, dolor, deseo, ambición, felicidad, sueños, traiciones, lealtades, pasiones, fortuna, azar. O los grandes temas: libertad, justicia, fraternidad. Todos percutores de la memoria. En ese trajín el oficio del memorioso que narra debe “tener por delante la línea del horizonte, allá, hacia el infinito”.

Ya sabemos que no hay que entender nada: “cuando de verdad queremos a una persona, hay que aceptar la parte de misterio que hay en ella... Porque por eso es por lo que la queremos...”. Louki es bella, frágil e inaprensible, joven mujer recaudadora del temporal que proviene de la calle y del trato efímero con un hato de desconocidos que sin meditarlo extienden el carácter laberíntico de una ciudad. París no es un molde, sino sólo una sugerencia, puesto que no hay ciudad que no sea compleja ni tampoco que no sea propensa a espetar códigos cifrados, tantos como hay placeres y pesares. Jacqueline Delanque, curiosa a la deriva, ausente y esotérica, surca aceras, bares, cafés y rutinas. El resto, entonces como ahora, tratamos de comprender las relaciones que se amparan en el anonimato y el abandono de la identidad, pues quizá no hay mejor vínculo que el que se hace con personas que prometen desaparecer pronto. **U**



# Lou Andreas-Salomé

## La más amada

Guillermo Vega Zaragoza

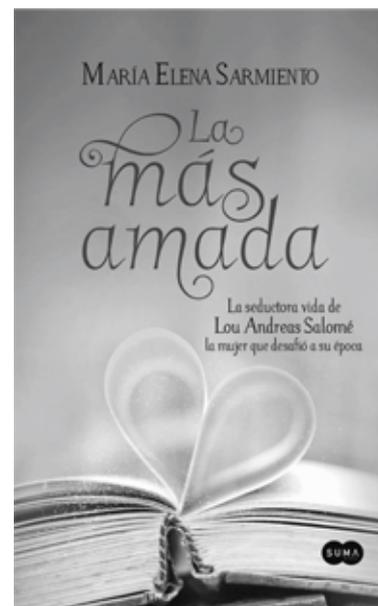
Como señaló Anaïs Nin hace cuarenta años, durante mucho tiempo Lou Andreas-Salomé sufrió el destino de las mujeres brillantes vinculadas a hombres brillantes: era conocida sólo como la amiga de Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke o Sigmund Freud. Eso ha cambiado desde entonces, aunque no lo suficiente. Es cierto que se han publicado varias biografías sobre ella en diversos idiomas, así como trabajos académicos acerca de sus libros, sobre todo lo relacionado con el psicoanálisis, pero en nuestro idioma su vida y obra casi no se conocen. ¿Y por qué sería importante y valioso conocerla? En principio, porque esta rusa nacida en San Petersburgo el 12 de febrero de 1861 ha sido considerada como la primera “mujer moderna”, surgida en una época (segunda mitad del siglo XIX y principios del XX), cuando las personas del sexo femenino estaban obligadas a cumplir el papel de comparsa de sus compañeros hombres, sobre todo en el ámbito intelectual.

Setenta años antes de que Simone de Beauvoir escribiera *El segundo sexo*, Luíza Gustávovna Salomé —su nombre completo— se dio cuenta de que no quería ser como su madre, proveniente de una rica familia judía, hija de un próspero fabricante de azúcar y esposa de un general del ejército ruso. No quería vivir supeditada a la voluntad de un hombre ni estar obligada a “lavar sus baños y zurcir sus camisas”, sino hacer realidad su sueño de vivir “en un cuarto lleno de libros, rodeada de gente con quien estudiar, discutiendo problemas filosóficos con ellos, viviendo en libertad...”, como lo confiesa la joven Lou, el personaje de *La más amada*, la más reciente novela de María Elena Sarmiento.

Desde niña Lou Salomé se distinguió por su fuerte temperamento, su aguda in-

teligencia y su notable belleza, todo lo cual provocó a lo largo de su vida la admiración y deseo de muchos y la envidia y malquerencia de otros, pues en actitud, pensamiento y obra fue una adelantada a su época. Lou Andreas-Salomé, nos dice Anaïs Nin, “simboliza la lucha por trascender las convenciones y tradiciones en cuanto a ideas y modos de vida. ¿Cómo puede una mujer inteligente, creativa, original, relacionarse con hombres de talento sin ser engullida por ellos? El conflicto entre el deseo de la mujer de fusionarse con el ser amado y mantener una identidad separada es la lucha de la mujer moderna. Lou vivió todas las fases y evoluciones del amor, del dar al retenir, de la expansión a la contracción. Se casó y llevó una vida sin matrimonio, amó a hombres mayores y jóvenes. Se sintió atraída por el talento pero no quiso servir como mera discípula o musa”. Ese conflicto que luchó por superar Lou durante buena parte de su vida —y que muchas mujeres enfrentan en la actualidad— es el que explora María Elena Sarmiento en su libro.

A diferencia de su anterior novela, *Jan-tipa, ¿el gran amor de Sócrates?* (Ediciones B, 2011), para la cual contaba con escaso material estrictamente biográfico sobre la compañera del hombre más sabio de la Grecia clásica y por lo cual tuvo una gran libertad para crear y recrear al personaje, en esta ocasión Sarmiento contaba con una cantidad ingente de recursos documentales, si se toma en cuenta que —además de las biografías y los estudios académicos— Lou dedicó su vida a escribir: novelas, ensayos, obras de teatro, cartas, memorias (por desgracia, poco está disponible en español), por lo que los aspectos fundamentales de su vida se encontraban debidamente documentados, sobre todo los relacionados con



sus célebres compañeros. Había poco espacio para la creación propiamente dicha, por lo que, después de un intenso trabajo de investigación y escritura, la autora decidió enfocarse en lo novelístico, en crear una visión del mundo. Es decir, que el lector viera el mundo a través de los ojos de Lou, la mujer, más allá de los hechos y los datos históricos. ¿Qué pensaba y sentía Lou? ¿Cómo experimentó internamente todos esos encuentros con hombres brillantes que a su vez se deslumbraban con ella?

Dividida en tres partes, la novela abarca la vida de Lou desde que conoce a su maestro, el pastor luterano Hendrik Gillot, quien le daba clases particulares de filosofía y religión; pero siendo 25 años mayor y casado con dos hijos, enloqueció por ella y le propuso matrimonio. Ella lo veneraba y creía amarlo, pero no de manera carnal sino intelectual, o mejor: espiritual. Entonces decide que no quiere atarse a ningún hombre sino que quiere ser libre y dedicarse a estudiar. Así es como viaja con su madre a Suiza para inscribirse en la Universidad de Zúrich, donde se convirtió en una de las primeras estudiantes mujeres, cursando materias de filosofía, historia del arte y religión comparada.

La novela está estructurada como un caleidoscopio, donde los episodios están confrontados con el punto de vista del personaje principal: el narrador en tercera persona cuenta los hechos y luego la protagonista reflexiona sobre ellos, explorando sus sentimientos, lo que cada encuentro y desen-

cuentro con los hombres de su vida provocan en su alma. De esta forma, somos testigos del acierto literario de María Elena Sarmiento, al lograr que, a través de sus diferentes voces, con el paso del tiempo percibamos la evolución de la personalidad de Lou: de ilusionada y rebelde adolescente de 17 años, a intensa y voluntariosa joven de 21, luego a esposa y amante madura de 35, hasta convertirse en discípula y colega a los 50.

Por cuestiones de salud, Lou viaja a Roma, donde en 1882 conoce al filósofo Paul Rée, con quien entabla amistad, y él inevitablemente termina enamorándose de ella y pidiéndole matrimonio. Sin embargo, la joven de 21 años le propuso algo escandaloso para la época: compartir casa, sin casarse ni tener relaciones sexuales, e incorporar a alguien más, en una especie de utópica comuna creativa. Rée acepta y tiempo después le presenta a su amigo Friedrich Nietzsche, quien se enamora de ella de manera fulminante y arrebatada. Por un tiempo, viven en este extraño *ménage à trois*, que reprobaba todo mundo, empezando por la propia madre de Lou y acabando por Malwida von Meysenburg, conocida feminista e intelectual de la época, que consideraba que la actitud de Lou “desprestigiaba” al movimiento feminista.

Impresionada por el talento y las ideas del vitalista alemán, Salomé escribiría años después el primer estudio profundo sobre la filosofía de Nietzsche. Poco después de que ella rechazara en definitiva sus acometidas románticas, Nietzsche se hundió en la espiral de la depresión y la locura.

Así habla la joven Lou de María Elena Sarmiento: “Seré joven y añorada como muchos me imputan, tal vez tienen razón también cuando me llaman coqueta, pero no tengo la cabeza concentrada en conseguirme un hombre. Sé lo que quiero y aunque nadie me crea, voy a vivir con Paul Rée y voy a permanecer virgen a pesar de que él me desee, a pesar de que él quiera poseerme, sólo yo me poseo a mí misma. ¿No dice la gente que eso es lo único que los hombres quieren? y ¿no hay mujeres a quienes la sociedad califica de virtuosas porque no se lo dan? La diferencia es que yo no voy a estar concentrada en que se note la virtud que tengo entre las piernas, sino en lograr que mi cabeza se llene de ideas valiosas”.

A los 21 años —como ha señalado la filósofa española Pilar García Pardo— Lou Salomé “ya tenía así de claro su afán de libertad, que mantendría toda la vida, con todo lo que suponía en ese momento el matrimonio para una mujer, como único lugar de reconocimiento, aun con todas las pérdidas que pudiera conllevar, y la renuncia por su parte al mismo, como única manera de vivir siendo consecuente con sus ideas”. Por su parte, Anaïs Nin destacó con justeza que Lou Salomé “se comportó como todas las grandes personalidades de su época cuyos románticos compromisos todos admirábamos *cuando se trataba de hombres*” (subrayado en el original).

Sorprendentemente, pocos años después, en 1887, Lou se casó con Friedrich Carl Andreas, un orientalista y filólogo 15 años mayor que ella. Andreas aceptó sus condiciones: no tendrían relaciones sexuales y Paul Rée viviría con ellos, pero Paul se sintió traicionado y terminó marchándose. Carl creyó que con el tiempo Lou cambiaría de opinión y aceptaría compartir el lecho, pero se dice que el matrimonio, que duró 40 años hasta la muerte de él, nunca se consumó. Ella consideraba que la relación entre su sexualidad y sus intereses de tipo intelectual eran conflictivos “por naturaleza”.

Sin embargo, mientras estuvo casada con Andreas, Lou sí tuvo relaciones con otros hombres. La más significativa fue la que sostuvo con el joven poeta Rainer Maria Rilke, de 1897 a 1901, aunque siguieron siendo amigos muchos años. Viajaron juntos a Rusia y Rilke escribió algunos de sus mejores poemas durante el tiempo que estuvieron juntos. No obstante, la intensidad emocional de Rilke, quien era 14 años menor, llegó a ser opresiva para el talante de Lou, por lo que el alejamiento era previsible. “Que el mundo no me entienda es lo normal, pero si me he rodeado de espíritus grandes, esperaré de ellos un poco de comprensión”, reclama la Lou de ficción en *La más amada*.

Muy pronto Lou empezó a destacar en el ámbito intelectual y a llamar la atención. Su primer libro, *En la lucha por Dios* (1885), una novela autobiográfica, tuvo gran éxito y es considerado su mejor obra narrativa. En 1892 apareció su estudio sobre los personajes femeninos en el teatro de Henrik

Ibsen y en 1911 fue invitada al Tercer Congreso Internacional Psicoanalítico, donde conoció a Sigmund Freud. Antes de encontrarse con el fundador del psicoanálisis, había publicado un estudio sobre el amor sexual titulado *El erotismo*. Un año después viajó a Viena para hacer estudios psicoanalíticos con Freud, quien la describiría como “una mujer de peligrosa inteligencia”. Ella publicó varios ensayos en *Imago*, la revista del círculo freudiano, en los que argumentó que el amor y el sexo son el encuentro del yo con la mitad perdida. A pesar de que, inexplicablemente, la mayoría de los biógrafos de Freud la mencionan apenas de pasada, fue su alumna más cercana durante el tiempo que estuvo en Viena, participó en las reuniones en casa del doctor cada miércoles y mantuvieron correspondencia durante más de dos décadas.

Freud se enteró de su muerte, el 5 de febrero de 1937, por el periódico y escribió un obituario: “Era evidente que sabía dónde era preciso buscar los reales valores de la vida: Quien se le acercaba recibía la más intensa impresión de la autenticidad y la armonía de su ser; y también podía comprobar, para su asombro, que todas las debilidades femeninas y quizá la mayoría de las debilidades humanas le eran ajenas, o las había vencido en el curso de la vida”.

Muchos lectores, pero sobre todo lectoras contemporáneas, se sentirán identificadas con el personaje de la novela de María Elena Sarmiento, con sus luchas, sus logros y tribulaciones, las cuales no son cosas del pasado, sino que siguen muy presentes. Como la definió Anaïs Nin, “adoptó su modelo de vida de los hombres, pero no era una mujer masculina. Exigía la libertad para cambiar, evolucionar, crecer. Defendió su integridad frente al sentimentalismo y las hipócritas definiciones de lealtades y deberes. Es única en la historia de su época. No era en absoluto una feminista, pero luchó contra el lado femenino de sí misma para mantener su integridad como individuo”. Una mujer completa y compleja, a cuya vida podemos asomarnos con esta novela entrañable y fascinante. **U**

---

María Elena Sarmiento, *La más amada. La seductora vida de Lou Andreas Salomé, la mujer que desafió a su época*, Suma de Letras, México, 2014, 265 pp.

# Internet entre especies

José Gordon



Al músico Peter Gabriel siempre le ha fascinado el tema de la comunicación con los animales. Cuando era niño vivía en una granja donde se quedaba mirándoles los ojos. Se preguntaba qué es lo que pasa ahí. ¿Desde dónde observan los animales? ¿Pueden entender nuestro lenguaje? Tal vez Peter Gabriel sentía —quizá sin conocerlos— que unos versos del poeta Antonio Machado no tan sólo se aplicaban a los seres humanos: “El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve”.

Esa curiosidad lo hizo unirse a un interesante grupo de expertos que desde distintos campos y disciplinas se interesan por entender el lenguaje de los animales: Diana Reiss, psicóloga cognitiva que estudia la inteligencia de los delfines; Neil Gershenfeld, director del Center for Bits and Atoms del MIT (Massachusetts Institute of Technology) y Vinton Cerf, uno de los creadores de Internet, quienes piensan que los animales podrían comunicarse a través de esa Red. Este singular equipo quiere crear una Internet entre especies.

Vinton Cerf explica la idea: “Hace 40 años escribimos el programa de Internet. Hace 30 años lo pusimos en movimiento. Creíamos que estábamos construyendo un sistema para conectar computadoras pero pronto aprendimos que era un sistema para

conectar personas”. Gracias a sus usuarios este medio se transformó en directorios, buscadores, sitios de comercio electrónico, educación virtual, noticias y redes sociales.

Cerf tiene una visión utópica que va aun más lejos de lo hasta ahora logrado. ¿Se podrían comunicar lobos y corderos? Cerf plantea que ésa es su búsqueda: “Se trata de transferir el Internet a la naturaleza para que en un futuro no muy lejano diferentes especies se puedan comunicar entre sí, sin importar si hablamos de delfines, zorros, ballenas, gatos o perros”.

La idea es buscar los códigos comunes. Cerf subraya que Internet funciona bajo un principio unificador: la interconexión de distintos dispositivos sin importar su color o tamaño, país de origen, sistema operativo, lenguaje o patrón de conducta. ¿Puede darse una comunicación entre las biomaquinarias de distintos animales?

Cerf plantea que desde su punto de vista esto no es imposible. Todos los animales (incluyéndonos) tenemos las mismas necesidades, el mismo código de programación: “Comemos, nos reproducimos y nos comunicamos. Encontrar un lenguaje común que todos podamos hablar no es una idea tan descabellada. Después de todo si las computadoras lo hicieron, ¿por qué los seres vivos no podríamos?”.

En una conferencia realizada en *Ted-Talks*, este singular grupo de expertos expuso algunos de los primeros intentos que se están realizando para establecer este tipo de comunicación. Peter Gabriel tiene el sueño de hacer un dueto con un chimpancé. Mostró un video en el que este animal está frente a un teclado, descubre una nota que le gusta y encuentra luego la octava. Peter Gabriel se emociona: “¿Podríamos encontrar nuevas interfaces audiovisuales para comunicarnos con los chimpancés?”.

Por su parte, Diana Reiss señala que a través de un tablero sumergible los delfines están aprendiendo a comunicarse mediante símbolos que tienen correspondencia con silbidos y ciertos juegos. A través del tablero (que ahora se está convirtiendo en pantalla táctil) los delfines aprenden a realizar las actividades que se les piden. Al mismo tiempo comunican sus deseos de jugar.

Neil Gershenfeld habla de los esfuerzos que están realizando para comunicarse con orangutanes a través de iPads: “Comparten el 97% de nuestro ADN, son increíblemente inteligentes. Las posibilidades son muy emocionantes. Mediante Internet y la tecnología tenemos que enriquecer sus vidas y abrir sus mundos”.

De eso se trata, de asombrarnos ante lo que está detrás de otros ojos. **U**

# ofunam

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

## T E R C E R A T E M P O R A D A 2 0 1 4

NOVIEMBRE 08/09

PROGRAMA 4

Iván López Reynoso, *director asistente*  
Adrián Justus, *violín*

ROSSINI *Obertura de Guillermo Tell*  
MENDELSSOHN *Concierto para violín*  
BERNSTEIN *Danzas sinfónicas de West Side Story*  
DUKAS *El aprendiz de brujo*

NOVIEMBRE 22/23

PROGRAMA 5

Lanfranco Marcelletti, *director huésped*  
Jorge Federico Osorio, *piano*

MENDELSSOHN *Obertura de Las bodas de Camacho*  
RACHMANINOV *La isla de los muertos*  
BRAHMS *Concierto para piano no. 2*

NOVIEMBRE 14/16

FUERA DE TEMPORADA

*Ópera Turandot en concierto*

Enrique Patrón de Rueda, *director huésped*  
Othalie Graham, *soprano*  
María Katzarava, *soprano*  
Luis Chapa, *tenor*  
Rosendo Flores, *bajo*  
Josué Cerón, *barítono*  
Víctor Hernández, *tenor*  
Andrés Carrillo, *tenor*  
Flavio Becerra, *tenor*  
Carlos Sánchez, *barítono*  
Coro de México: Gerardo Rábago, *director coral*  
Niños y Jóvenes Cantores de la Escuela Nacional de Música: Patricia Morales, *directora coral*

PUCCINI *Turandot*

- Viernes 14/20:00 horas
- Domingo 16/12:00 horas

NOVIEMBRE 29/30

FUERA DE TEMPORADA

*El Niño y la Música*

Iván López Reynoso, *director asistente*  
Joaquín Cosío, *narrador*  
Ángel Enciso, *actor*  
Aracelia Guerrero, *directora de escena*

LEROY ANDERSON *El reloj sincopado*  
*Home Stretch*  
*La máquina de escribir*

TRISTAN SCHULZE *El oso*  
Ernesto Murrieta, *diseño del oso*

- Sábado/18:00 horas
  - Domingo/12:00 horas
- Público a partir de 4 años de edad

Sala Nezahualcóyotl • Sábados 20:00 horas • Domingos 12:00 horas • Programación sujeta a cambios  
Informes en días y horas hábiles: 5622 7113 • [www.musica.unam.mx](http://www.musica.unam.mx)  

